

АКАДЕМИЯ
НАУК
СССР

ИСТОРИЯ
РУССКОГО
ИСКУССТВА

ИСТОРИЯ
РУССКОГО
ИСКУССТВА

I

I

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК
СССР




АКАДЕМИЯ НАУК
С С С Р




ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ



ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА



ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
АКАДЕМИКА И.Э. ГРАБАРЯ,
ЧЛЕНА-КОРРЕСПОНДЕНТА АН СССР В.Н. ЛАЗАРЕВА
И ЧЛЕНА-КОРРЕСПОНДЕНТА АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР
В.С. КЕМЕНОВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

М О С К В А

1 9 5 3

ИСТОРИЯ
РУССКОГО
ИСКУССТВА



ТОМ
I



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА

1953

ПРЕДИСЛОВИЕ



Изложить историю русского искусства, охватывающую весь путь его развития от древнейших времен до наших дней,— научная задача большой трудности и большого политического значения. Попытка разрешить ее, предпринятая в 1908—1915 годах, в связи с первой мировой войной не была доведена до конца: вышли лишь пять томов задуманного издания (И. Э. Грабарь. История русского искусства. Т. I—III, V—VI. М., изд-во Кнебель).

Теперь эта задача ставится вновь в условиях, совершенно не сравнимых по своим возможностям. Их создала Великая Октябрьская социалистическая революция, открывшая невиданные перспективы научного исследования и художественного творчества, вооружившая науку и искусство марксистско-ленинской теорией, поднявшая на небывалую высоту интерес широких народных масс к культуре и искусству великого русского народа.

Новая «История русского искусства» задумана в виде большого много-томного труда, осуществляемого коллективом исследователей, объединенных вокруг Института истории искусств Академии Наук СССР. Первые четыре тома посвящены истории древнерусского искусства, два тома — искусству XVIII века; три тома — искусству XIX века и три тома — советскому искусству.

Основная цель настоящего труда сводится к тому, чтобы дать советскому читателю картину развития русского искусства в связи с общими процессами развития русской общественной жизни, борьбой различных классовых идеологий. Авторы поставили себе задачей прежде всего вскрыть то самостоятельное и оригинальное, что русский народ внес в сокровищницу мирового искусства и чем он по праву может гордиться. Особое внимание уделено народным основам русского искусства, которые столь ясно дают о себе знать уже на самых ранних этапах развития и которые в дальнейшем проявили себя с такой силой.

Исходя из принципиальных установок марксистско-ленинской эстетики, авторский коллектив сознательно выдвигал на первый план реалистические искания и течения, которые были ведущими на протяжении всего развития русского искусства. О них идет речь и в первых томах, и в томах, посвященных искусству XVIII—XIX веков, и особенно в тех томах, где читатель найдет историю русского идейного реализма. В томах о советском искусстве, знаменующем новый этап развития как русской, так и всей мировой художественной культуры, центральной проблемой является социалистический реализм, борьба за который определила все лучшие творческие искания советских художников.

Первые томы настоящего издания посвящены древнерусскому искусству и его истокам. Поскольку в период феодальной раздробленности местные художественные школы имели исключительно большое значение, материал в первом и втором томах сгруппирован с таким расчетом, чтобы рельефнее выделить историческую роль этих школ. Вот почему самые ранние этапы в развитии новгородского искусства, хотя они и неразрывно связаны с искусством Киева, все же объединены с более поздними этапами в истории новгородской художественной культуры. Поэтому и ряд более поздних памятников новгородского и псковского искусства разбирается во втором томе, хотя они возникли в тот период, когда Москва сделалась центром по собиранию русских национальных сил. Такой подход к русскому искусству XI—XV веков позволил авторскому коллективу не дробить историю отдельных художественных школ на мелкие исторические отрезки, а дать их крупными массивами, что помогло более четко очертить их контуры и определить их творческое своеобразие. Придерживаясь этого же принципа, авторский коллектив излагает в третьем томе историю московского искусства от его истоков в XIII веке и кончая его расцветом в XVI столетии.

В области изучения древнерусского искусства старая дореволюционная наука потрудились немало. Труды крупнейших ученых прошлого (В. В. Стасова, Ф. И. Буслая, Н. П. Кондакова, Д. В. Айналова и их учеников, а также историков зодчества В. В. Сулова, Н. В. Султанова, А. М. Павлинова, И. Е. Забелина, М. В. Красовского и других) положили начало разработке истории древнерусского искусства. Однако по своим историческим взглядам и применяемой методологии старые исследователи были далеки от правильной постановки вопросов истории древнерусского искусства. В изучении живописи господствовал компаративный и иконографический метод, и лишь в предреволюционные годы были поставлены на очередь задачи стилистического анализа, но последний понимался крайне узко и неверно, как анализ одной лишь формы. В области изучения зодчества преобладал интерес к чисто

археологическому исследованию памятников; общей, достаточно полной истории древнерусской архитектуры не было создано, проблема архитектурного образа осталась почти неразработанной, поскольку главное внимание уделялось типологии и моментам технологического порядка. В целом древнерусское искусство трактовалось главным образом как искусство, возникшее лишь с принятием христианства и целиком зависевшее от византийской культуры почти на всем протяжении своего многовекового развития. Эти взгляды частично были обусловлены состоянием знаний о самих памятниках искусства: раскрытие и реставрация памятников живописи и архитектуры только начались в предоктябрьские годы, на археологические памятники еще не обращался взгляд историка искусства, за изучением отдельных памятников исчезала общая историческая перспектива.

Советская эпоха отмечена особенной интенсивностью исследований в этой области знания. Можно без преувеличения утверждать, что за последние тридцать пять лет было сделано больше, чем за все предыдущее столетие.

Археологические исследования советских ученых позволили теперь, — пусть пока эскизно и лишь в общих чертах, — определить истоки русского искусства, восходящие к художественной культуре славянских племен и к искусству античного и скифского Причерноморья. Византийский вклад лег на твердую почву крепких славянских художественных традиций, обусловивших решительную творческую переработку заносных греческих форм и своеобразие древнейших памятников русского монументального искусства.

Грандиозная работа по раскрытию и реставрации памятников древней живописи, осуществленная в наше время, поставила исследователей перед невиданным до толе обилием замечательных творений русского народа, которым надлежало найти место в его художественном развитии. Нужно было вскрыть в культовых по своему назначению произведениях, созданных кистью древнерусских художников, те народные черты, которые неизменно проникали в мир религиозных представлений и которые способствовали смягчению средневекового аскетизма; нужно было проследить этот путь в диалектических изменениях содержания и формы искусства, в нарастании его национального своеобразия. Немало обогатило его понимание рассмотрение, наряду с живописью, памятников художественного ремесла, ранее почти не включавшихся в общую историю русского искусства.

Точно так же и в историю древнерусской архитектуры вошли первоклассные памятники, открытые советскими археологами. Из числа же ранее известных важнейших памятников многие, в результате архитектурно-археологических исследований, предстали перед нами в своем новом, подлинном виде. Перед

авторамп возникли контуры важнейших исторических этапов древнерусской архитектуры: зодчество Киевской державы X—XI веков; архитектура периода феодальной раздробленности XI—XIV веков, с поразительным богатством оттенков стиля областных архитектурных школ; наконец, период сложения общенациональных черт русского искусства, когда главенство перешло к Москве. Из глубины веков поднялись имена великих русских зодчих, прочно державших в своих руках судьбы строительного искусства. В истории зодчества XVII века были открыты факты, свидетельствующие о развитии многих элементов архитектуры нового времени еще в недрах допетровской Руси и, следовательно, о глубокой органичности этого нового этапа.

Иными словами, приходилось строить совершенно новую историю русского искусства на новом богатейшем материале. Авторы стремились на основе единственно научной марксистской методологии по-иному оценить связь русской художественной культуры с мировым искусством, стремились определить ее самостоятельность и национальное своеобразие.

Естественно, что не все эти задачи решены в настоящем труде с равной полнотой и бесспорностью. Для ответа на многие вопросы все еще недостаточно фактического материала, другие требуют специальных исследований. Так, например, сложнейший вопрос об определении национальных особенностей, кристаллизовавшихся в ходе развития древнерусского искусства, не может считаться окончательно решенным: эти национальные особенности изменялись в ходе исторической жизни русского народа, и показать этот процесс во всей его полноте и конкретности пока еще не представляется возможным. Много спорных моментов имеется и в решении более частных вопросов, связанных с определением или оценкой тех или иных памятников или мастеров. Авторы и редакция «Истории русского искусства» считали поэтому необходимым с возможной полнотой представить в описаниях и иллюстрациях самые памятники, чтобы читатель мог самостоятельно судить об изложенном путем сопоставления его с данными истории искусства.

Ожидать того времени, когда все станет бесспорным и ясным, значило бы надолго лишить советского читателя книги, раскрывающей перед ним величественную картину художественного творчества русского народа. А с этим медлить нельзя: знание всего лучшего, что создано народом в далеком и близком прошлом, есть одна из основ сознательного патриотизма и горячей любви к Родине.



ГЛАВА ПЕРВАЯ




**ДРЕВНЕЙШЕЕ
ИСКУССТВО
ВОСТОЧНОЙ
ЕВРОПЫ**



ДРЕВНЕЙШЕЕ ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

В. Д. Блаватский



В незапамятные времена седой древности на обширных пространствах нашей страны зародилась культурная жизнь и возникли зачатки искусства. Первые шаги художественного творчества были сделаны человечеством на заре его истории, в эпоху первобытно-общинного строя. Это эпоха коллективного труда и потребления, общей собственности, отсутствия общественного неравенства и классов.

Жившие за десятки тысяч лет до нас первобытные охотники, применявшие только грубые каменные орудия (палеолит), уже пытались украсить свои изделия из кости или рога простым, процарапанным орнаментом или изображениями животных. Более того, древний художник вытачивал каменным инструментом примитивные костяные статуэтки обнаженных женщин (подобные статуэтки, свидетельствующие о наличии родового строя и культа родоначальниц, найдены в стоянках Костенки на Дону, Мальта под Иркутском). Примечательны и человеческие изображения в меховой одежде¹, которую носил первобытный охотник.

Это древнейшее искусство служило не только удовлетворению эстетических потребностей человека: оно прежде всего предназначалось для магических целей. Согласно представлениям того времени, изображения обладали определенной магической силой и были необходимы при совершении соответствующих магических обрядов.

¹ А. Окладников. Новые данные о палеолитическом прошлом Прибайкалья.—«Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР», I, 1940, стр. 60, рис. 10а.

Подобные изображения создавались и по прошествии многих тысячелетий. Так, многочисленные фигуры, высеченные на прибрежных скалах Белого моря и Онежского озера¹, относятся к эпохе, когда появились орудия из полированного камня (неолит). Мы видим на скалах фигуры лосей, оленей, медведей, лебедей, гусей, уток и полужверей-полулюдей, вероятно, изображения тотемных родовых предков. Магическое назначение некоторых изображений выступает очень ясно; такова сцена загона оленей, которая должна была обеспечить успех охоты. Фигуры эти более условны, чем замечательные своей живостью изображения эпохи палеолита, но зато они имеют определенную композиционную связь.

С течением времени охота как основное занятие сменялась земледелием и скотоводством. Вслед за орудиями из полированного камня вошли в употребление орудия из металла. В III—II тысячелетиях до н. э. искусство, в частности художественная керамика, достигло высокого уровня и значительного многообразия. В лесостепи западного Приднепровья расцвела трипольская культура, в которой художественная посуда получила блестящее развитие. Большие, округлые по формам сосуды украшались одноцветной или полихромной (черного, красного и белого цветов) росписью². Она представляет собой сложные геометрические орнаменты из волнистых или извивающихся подобно змеям линий, реже схематические изображения животных (быка, козла, собаки, оленя и др.) или человека. Небольшие модели хижин, вылепленные из глины, дают представление о внешнем облике трипольских жилищ — прямоугольных в плане, с округлыми окнами и двускатными крышами.

Значительно скромнее глиняная посуда из торфяников Урала (II тысячелетие до н. э.), украшенная геометрическими штампованными орнаментами. Обильная влагой почва торфяников сохранила для археолога нашего времени весьма редкую добычу — деревянные изделия: схематические изображения людей и более реалистические фигурки животных (лося, змеи, птиц; *стр.* 13)³.

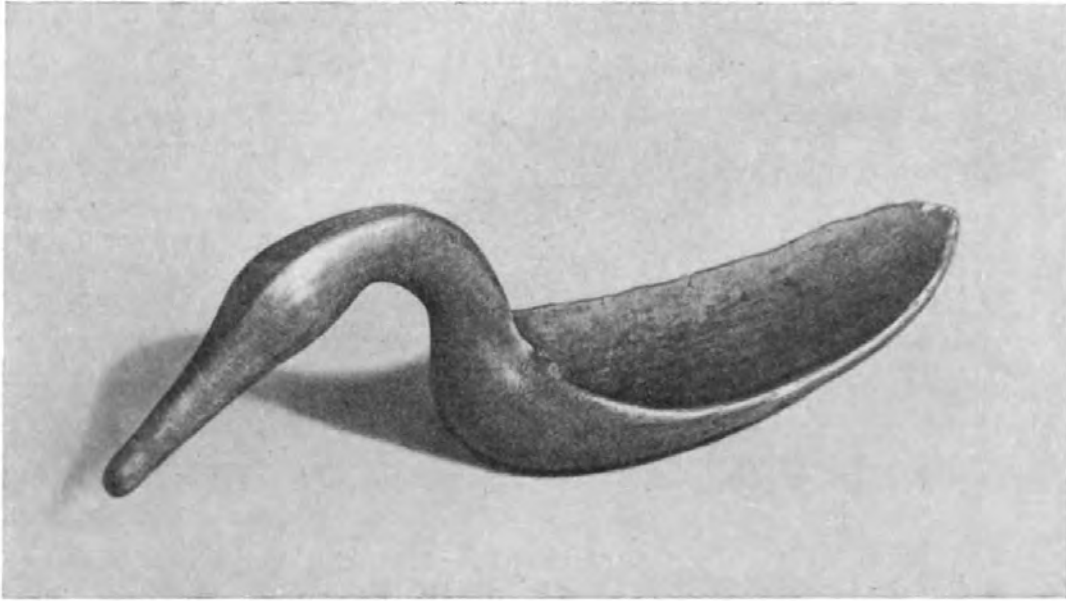
Развитие производительных сил привело к тому, что в общинах юго-восточной Европы в III—II тысячелетиях до н. э. у родовых вождей начали накапливаться значительные богатства. В этот период культура достигла наибольшего расцвета в областях, прилегающих с севера к Кавказскому хребту.

К концу III или началу II тысячелетия до н. э. относится знаменитая майкопская культура. До нас дошли художественно исполненные золотые укра-

¹ В. Равдоникас. Наскальные изображения Онежского озера. М.—Л., 1936; В. Равдоникас. Наскальные изображения Белого моря. М.—Л., 1938.

² Т. Пассек. Трипольська культура. Київ, 1941, стр. 58 сл.

³ Л. Эдинг. Резная скульптура Урала. М., 1940.



Деревянная резная ложка с головой утки. II тысячелетие до н. э.
Гос. Исторический музей.

шения погребального балдахина, найденного под Майкопом в могиле вождя¹. Это нашивные золотые бляшки, представляющие животных, и небольшие кольца, а также массивные фигурки быков, украшавшие шесты балдахина. Особенно интересны изображения, выгравированные на найденной там же серебряной вазе (стр. 14): горная цепь, по всей вероятности центральная часть Кавказского хребта, какой она рисуется с севера; около гор деревья, символически обозначающие лес, и фигура медведя. Ниже в два ряда расположены животные: два быка, лев, дикий осел, козерог, барс, вепрь и горный козел. Между животными изгибаются две реки, впадающие в море, которое обозначено на дне вазы небольшим неправильным кругом.

Существует предположение, что майкопская ваза — культовый предмет, принадлежавший вождю, и что на ней изображена его страна, со всеми основными особенностями ее природы. Стиль изображений на вазе грубоват и несколько примитивен, но не лишен выразительности. Намечены одни лишь наружные контуры фигур и некоторые внутренние членения. Особенно условна трактовка вод (рек и моря).

¹ Б. Фармаковский. Архаический период в России.—«Материалы по археологии России», № 34, Пг., 1914, стр. 56 сл., табл. XXI—XXVIII.



*Серебряная ваза из Майкопа.
Конец III — II тысячелетия до н. э.
Гос. Эрмитаж.*

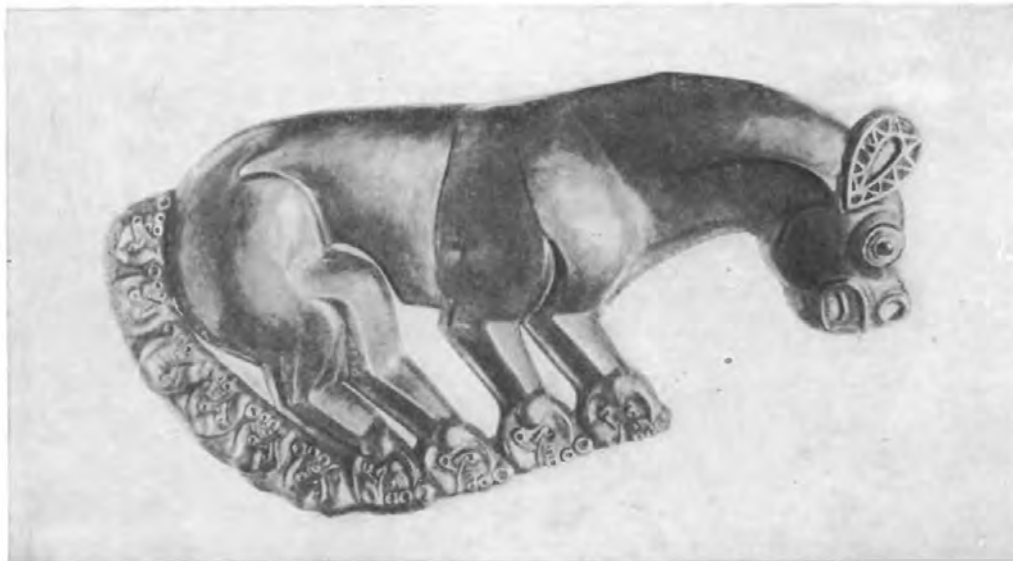
Мону­мен­таль­ная скульптура, видимо, редко встречалась в искусстве, развивавшемся в древнейшую эпоху на территории нашей страны. Примерами древнейшей монументальной скульптуры могут служить каменные изваяния мужской и женской фигур, найденные при раскопках на Керченском полуострове.

Весьма примитивные по исполнению, эти изваяния, возможно, относятся еще ко II тысячелетию до н. э. и, вероятно, связаны с древнейшими обитателями этого края — киммерийцами¹.

Киммерийцы — это древнейший из известных нам народов, некогда обитавших на нашей обширной территории. В VIII—VII вв. до н. э. они были вытеснены новыми пришельцами с востока — скифами, которые играли значительную роль в истории Северного Причерноморья до I в. до н. э.

В скифскую эпоху экономическая, политическая и культурная жизнь Северного Причерноморья достигла значительного развития. Античные писатели различают скифов — пахарей-земледельцев и кочевников и скифов царских; последние, подобнономадам, были кочевниками; им принадлежало господствующее положение над соседними племенами. Эти воинственные кочевники с бесчисленными стадами крупного и мелкого скота, с табунами лошадей, с кибитками кочевали по степным пространствам бассейнов Дона, Днепра и Днестра. Прекрасные наездники и стрелки из лука, исполненные смелости и лихой удали, скифы подчинили своей власти многолюдные племена оседлых земледельцев, коренных обитателей юга нашей страны. Дань этих земледельцев — хлеб, скот, кожи — и добывавшиеся в постоянных войнах рабы служили предметом торговли скифов с греками-переселенцами, обосновавшимися на

¹ Т. Книппович и Л. Славин. Раскопки юго-западной части Тиритаки. — «Материалы и исследования по археологии СССР». 1941, № 4, стр. 38 сл.



*Львица. Золотой рельеф из Келермеса.
VII — VI век до н. э.
Гос. Эрмитаж.*

северном побережье Черного моря. Торговля стала источником проникновения в Скифию предметов роскоши, в том числе художественных изделий.

В древнейшую эпоху у скифов был родовой строй, в недрах которого все более и более получало развитие патриархальное рабство. В дальнейшем, повидимому, в IV веке до н. э., у скифов сложилось классовое общество и возникло государство.

Скифское монументальное искусство было сравнительно мало развито. Архитектура была в значительной мере земляная — скифы возводили мощные оборонительные валы и — над могилами своих знатных покойников — грандиозные высокие курганы. Под этими курганами устраивались нередко очень сложные деревянные сооружения, служившие усыпальницами знатных покойников. В могилы закапывали много различной утвари, закланных коней, рабов и наложниц.

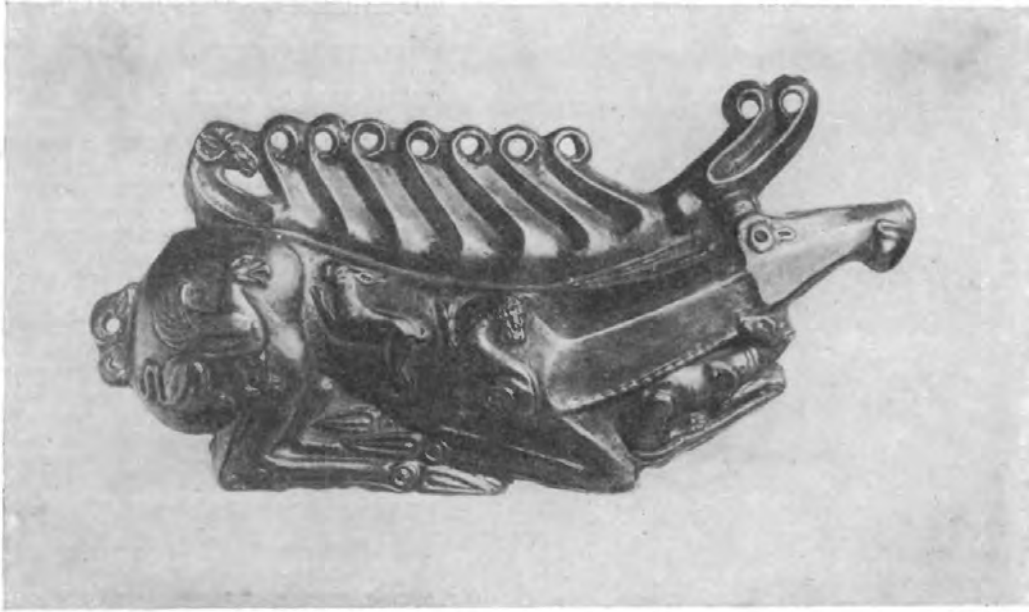
На вершине курганов иногда ставились примитивные изваяния, получившие название «каменных баб». Для стиля этих «баб» типична крайняя обобщенность. Слабо расчлененные в глубину, они не имеют обычного статуарного облика, сохраняя форму первоначальной каменной глыбы или плиты, поверхность которой обработана в сравнительно низком рельефе. Материалом для



*Олень. Золотой рельеф из станции Костромской.
V (?) век до н. э.
Гос. Эрмитаж.*

этих изваяний обычно служит гранит (Приднепровье) или известняк (Крым, Придонье). Изображали они воинов с короткими мечами (акинаками) или женщин. Как это обычно свойственно кочевым народам, у скифов, при слабо развитом монументальном искусстве, достигло блестящего расцвета художественное ремесло, в особенности изготовление богато отделанного драгоценными металлами парадного оружия, конских уборов, различных украшений, нашивных бляшек одежды и т. п. Большое внимание скифы уделяли сбруе любимых боевых коней.

Характерной особенностью украшений скифских парадных металлических изделий служил своеобразный «звериный стиль». Сочные, округлые по формам и вместе с тем сильно стилизованные фигуры или части фигур животных переданы в настолько условной манере, что иногда переходят в орнамент. Изображаются преимущественно четвероногие животные, реальные (олени, козлы, кабаны, барсы, львы и пр.) или фантастические (грифы). Олени и козлы показаны либо в схеме прыжка, с подогнутыми и плотно прижатыми к брюху ногами, либо спокойно стоящими, либо в момент нападения хищника. Если изображается часть тела животного, то главным образом служащая для нападения или борьбы: клюв орла, голова кабана или грифа и т. п. Тематика этих изображений,



Олень Золотой рельеф из Куль-Обы. IV век до н. э.
Гос. Эрмитаж.



Борьба зверей. Золотой рельеф из Сибири. Около I века н. э.
Гос. Эрмитаж.



*Золотая подвеска
с изображением головы Афины.
Из Куль-Обы. IV век до н. э.*

Гос. Эрмитаж.

повидимому, тесно связана с тем обстоятельством, что произведения «звериного стиля» не имели самостоятельного значения и служили для украшения предметов вооружения и конской сбруи, сливаясь с их формой. Изображения «звериного стиля», вероятно восходящие к тотемическим представлениям далекого прошлого, стали традиционными украшениями оружия кочевников, ярко выражая их воинственный характер.

Вопрос об истоках скифского «звериного стиля» до сих пор не может считаться окончательно решенным в науке. Исследователи высказывали различные предположения: его выводили из Сибири, из искусства архаической Ионии и древнего Востока, из художественного творчества Урарту.

Нужно думать, однако, что значительно бóльшую роль сыграли местные традиции; вспомним об изображениях животных в деревянной скульптуре из уральских торфяников¹.

Вопрос о роли этих местных факторов во всей широте был выдвинут только советскими учеными, между тем как буржуазная наука в значительной мере придерживалась «теории заимствований», согласно которой возникновение каждого нового явления объясняется воздействием извне.

¹ Д. Эдинг. Указ. соч., стр. 98.

Следует отметить, что «звериный стиль» получил распространение не только на исконной скифской территории — в степях к северу от Черного и Азовского морей: весьма древние образцы «звериного стиля», относящиеся к VII—VI векам до н. э., были также открыты на Кубани и на территории Таманского полуострова, где, согласно свидетельствам древних писателей, обитали меоты, синды и другие племена.

Характерным образцом «звериного стиля» Прикубанья служит золотая рельефная фигура львицы из Келермеса, с мощным эластичным телом; хищник стоит, опираясь на все четыре лапы, вытянув шею и опустив тяжелую голову (стр. 15). Хвост сплошь покрыт штампованным орнаментом, переходящим на концы лап. Ухо украшено инкрустацией.

Другой выдающийся образец «звериного стиля» — рельефное изображение оленя из станицы Костромской (стр. 16), украшавшее круглый щит¹. Животное передано в условной схеме прыжка, с подогнутыми и плотно прижатыми к брюху ногами. Крепкое тело несколько обобщено, непомерно большие рога почти переходят в орнамент, наподобие ряда изогнутых, ритмически повторяющихся крючков; то же можно сказать и о копытах.

Иногда изображения животных приобретают еще более орнаментальный характер. Громадные рога оленя на золотой обивке ножен меча из станицы Елисаветинской² превращаются в подобие диковинных птичьих фигур, как бы плывущих в ряд. Подобное включение в изображение животного меньших фигур других живых существ получает в скифском «зверином стиле» значительное



Электроновая ваза из Куль-Обы.

IV век до н. э.

Гос. Эрмитаж.

¹ «Отчет Археологической комиссии за 1897 г.». СПб., 1910, стр. 13, рис. 46.

² «Отчет Археологической комиссии за 1909—1910 гг.». СПб., 1913, стр. 145, рис. 210.



Серебряная ваза из Чертомлыка.
IV век до н. э.
Гос. Эрмитаж.

развитие. Древний художник покрыл тело оленя (из Куль-Обы) небольшими изящными фигурками льва, зайца, грифа и, кроме того, под шеей расположил фигуру собаки (стр. 17). Рога оленя свободно переходят в орнамент, состоящий из завитков, последний из которых завершается головкой барана.

Скифский «звериный стиль», развившийся в степях Причерноморья, стал отмирать в последние столетия до нашей эры.

Особая ветвь «звериного стиля» наблюдается в далекой Сибири. Выше мы отмечали применение цветной инкрустации в скифских изделиях из золота. Такой прием украшения золотых поделок стал излюбленным в Сибири¹. В трактовке изображений усиливается декоративное начало, композиции становятся более нагроможденными, сложными и запутанными, позы более застылыми и оцепенелыми (стр. 17).

До сих пор речь шла о местных скифских изделиях из металла. Однако знатные скифы не доволь-

ствовались работами своих мастеров и высоко ценили иноземные произведения искусства, которые они либо покупали, либо захватывали в результате войны.

С древнейших времен в богатые скифские могилы закапывали среди прочих вещей замечательные образцы греческого ювелирного дела и торевтики. Таковы золотые серьги из Куль-Обского кургана, украшенные тончайшей фили-

¹ И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 3. СПб., 1890, стр. 43 сл.



*Золотой гребень из кургана Солоха.
IV век до н. э.
Гос. Эрмитаж.*

гранной работой, или найденные там же ушные подвески с изображениями головы Афины (стр. 18). Образ богини повторяет прославленную статую Афины-Парфенос Фидия; на голове ее, увенчанной тремя гребнями, богато украшенный шлем; черты лица отличаются строгостью и спокойствием, свойственными произведениям эллинского искусства эпохи его расцвета.

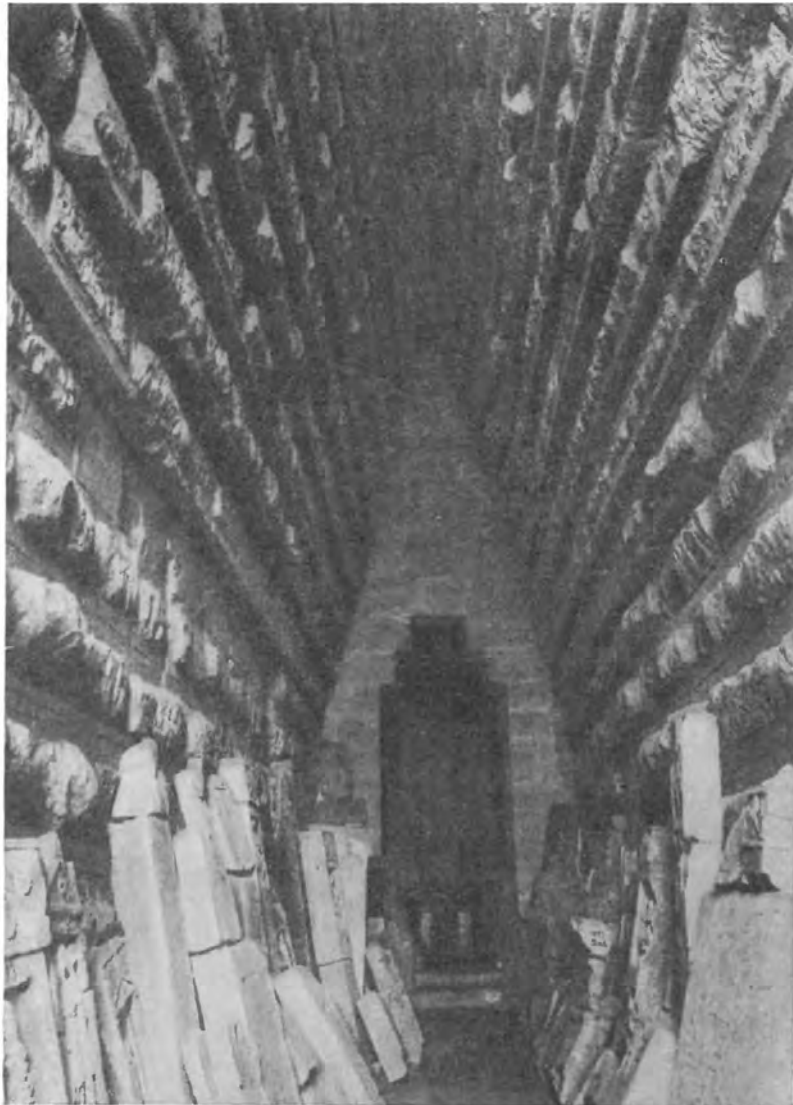
Особенно интересны те произведения античных мастеров, которые специально предназначались для знатных скифов. На таких памятниках кочевники

изображались в их повседневном быту или в военной обстановке. Эллинский художник живо подмечал и точно передавал чуждые ему обычаи, оружие, одежду и этнический тип. Мы видим бородатых и длинноволосых скифов в высоких островерхих головных уборах, напоминающих башлыки, в подпоясанных кафтанах, в плотно прилегающих к телу штанах и в мягких низких сапожках, более удобных для верховой езды, чем для ходьбы. Оружием этим воинам служат копья, короткие мечи — так называемые акинаки, прямоугольные с округленными углами щиты и луки, которые хранятся в горитах — специальных футлярах, служащих вместе с тем колчанами для стрел. Не меньше внимания уделялось изображению коней особой степной породы — невысокой, крепкой и коренастой.

На рельефах куль-обской вазы IV века до н. э. изображено, как два скифа беседуют, третий натягивает тетиву на лук. Далее следует сцена, представляющая вырывание зуба; весьма интересна фигура раненного в ногу скифа, которому делает перевязку его товарищ (стр. 19). Эти жанровые сцены мало связаны одна с другой, но все они дышат жизнью и составляют единую, удачно задуманную композицию.

Многообразные позолоченные рельефные украшения покрывают большую серебряную вазу из Чертомлыка (стр. 20). На плечах вазы представлена сцена борьбы животных (грифы, терзающие оленей), трактованная крайне свободно; в ней совершенно нет черт, свойственных условному «звериному стилю», столь характерному для искусства кочевников. Ниже расположен неширокий фриз с изображениями скифов и их полудиких лошадей. В узком пространстве рельефного поля античный мастер сумел с изумительным искусством передать широкий простор степи. Остальную часть поверхности вазы занимают растительные мотивы, среди которых размещены птицы. Внизу выступают скульптурные головы львов и крылатого коня.

Батальной сценой из жизни коренных обитателей северного Причерноморья увенчан золотой гребень из кургана Солоха (стр. 21). В центре композиции — конный воин в греческом шлеме и панцире, но в местной одежде; в его руках копье, он атакует спешенного противника, также тяжело вооруженного щитом и акинаком. Между врагами лежит труп коня, повидимому принадлежавшего второму воину. За всадником следует пеший дружинник с непокрытой головой, со щитом и акинаком. Композиция строго уравновешена; в построении ее чувствуются традиции большого эллинского искусства классической эпохи, приемы, применявшиеся при построении скульптурных групп фронтонов греческих храмов. Фигуры

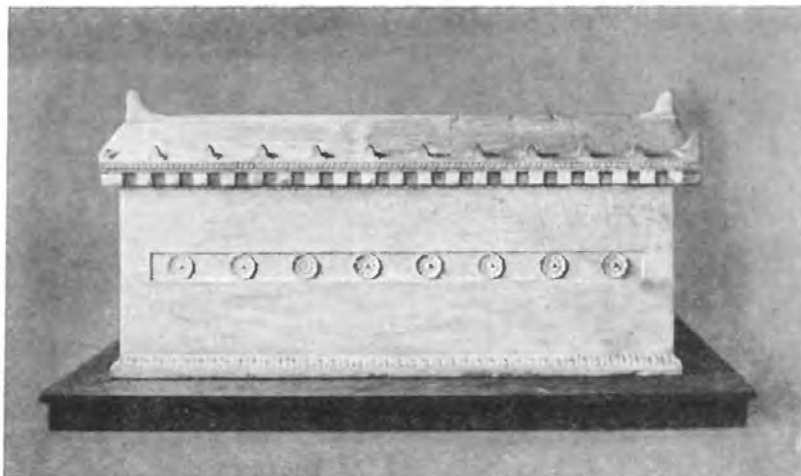


Царский курган около Керчи. IV век до н. э.

бойцов отличаются совершенством исполнения и классической гармонией и чувством меры.

Появление художественных произведений эллинского искусства в Причерноморье имело исключительно большое значение. Древнейшее искусство этих стран развивало преимущественно орнаментальные мотивы или разрабатывало образы животных, иногда сильно стилизованные, иногда более близкие натуре.

Человеческие изображения, мало привлекавшие древнейших художников, обитавших на территории нашей страны, по большей части были весьма при-



Мраморный саркофаг из Тамани.

III век до н. э.

Гос. Исторический музей.

митивны. Античные художественные произведения открыли в этом отношении новую эру в искусстве нашей страны и обогатили его живым образом человека. Наличие произведений эллинского искусства в богатых скифских курганах свидетельствует о знакомстве скифской знати с античным художественным творчеством.

С эллинской культурой скифы вплотную соприкоснулись благодаря эллинским городам северного Причерноморья. Природные богатства побережий Черного и Азовского морей издавна привлекали внимание отважных эгейских мореплавателей, смело пускавших в далекие страны. Об этих неведомых краях поэтическая фантазия греческого народа создала красочные мифы. В них говорилось о походе аргонавтов в Колхиду за золотым руном, о скитаниях Одиссея в стране киммерийцев, о легендарном народе воинственных наездниц-амазонок. Здесь, к кавказским скалам, был прикован благодетель человечества титан Прометей, освобожденный от тяжких мук могучим Гераклом. Сюда, к суровым Таврам, перенесла Артемида Ифигению, дочь Агамемнона, чтобы она служила жрицей жестокого культа богини. Здесь, на острове Левке (около устья Дуная), в безмятежном блаженстве пребывали славный герой Троянской войны Ахилл, ставший владыкой Понта (Понтарх), и его супруга Елена. Много сказочного было в рассказах об обитателях этих краев — гипербореях, живших на далеком северном острове, куда через каждые девятнадцать лет являлся бог



*Роспись склепа в Керчи, открытого в 1872 году.
II век н. э.*

С акварели М. В. Фармаковского.

Аполлон, или об одноглазых аримаспах, боровшихся с чудовищными грифами — стражами золота. Так, обширные страны нашей родины вошли в эллинскую мифологию и заняли почетное место в эллинских представлениях о всемирной истории и географии.

Греческие города появились на северном побережье Черного моря в VI—V веках до н. э. Главнейшими из них были: Ольвия на Бугском лимане (недалеко от Николаева), Херсонес (около Севастополя), Пантикапей (на месте Керчи) — столица Боспорского царства, охватывавшего территорию по обоим берегам Керченского пролива, и Фанагория (около Сенной, на Таманском полуострове). Греческие переселенцы принесли в Северное Причерноморье общественный строй метрополии. Основанные ими общины представляли собой рабовладельческие города-государства (полисы), население которых состояло из свободных граждан и бесправных рабов.

Искусство античного мира, достигшее очень высокого художественного уровня, ярко выражало идеологию рабовладельческого общества. Храмы и изваяния богов были посвящены божествам — покровителям государства, статуи атлетов увековечивали лучших граждан рабовладельческого полиса, различные изделия художественного ремесла были необходимой принадлежностью быта рабовладельцев. При этом значительное имущественное неравенство рабовладельцев являлось одной из основных причин далеко не равномерного распределения памятников искусства.

Причерноморские города не уступали в культурном отношении передовым центрам эллинского мира, с которыми они находились в постоянном тесном общении. В причерноморские города привозились первоклассные произведения искусства и ремесел метрополии; высоким уровнем отличалась также художественная продукция как самих городов, так и местного населения.

Нам известны обширные курганные могильники античных городов Северного Причерноморья (особенно Боспора), с монументальными каменными склепами. Эти склепы обычно состояли из длинного узкого хода (дромоса) и имевшей прямоугольную форму погребальной камеры, перекрытой уступчатым или полуциркульным сводом. Особенно величествен Царский курган под Керчью (*стр.* 23), относящийся к IV веку до н. э.; это грандиозное сооружение видно за несколько километров¹.

Боспорские склепы, нередко украшенные богатой росписью, нанесенной по штукатурке, представляют исключительный интерес: они заполняют существенные пробелы в истории античной стенописи, так как аналогичных памятников в метрополии почти не сохранилось.

В склепах периода от III века до н. э. по II век н. э. имитировалась монументальная кладка стен из больших квадров или облицовка их разноцветными породами камня (например, Васюринский склеп на Таманском полуострове). Встречаются также фигурные изображения. Мы видим мифологические сюжеты, или сцены из жизни покойного среди его домочадцев, или сцены боя (Пантикапейский склеп, открытый в 1872 году; *стр.* 25).

До нас дошли также первоклассные образцы жилищного строительства. Особенно интересны дома II века до н. э., раскопанные Б. В. Фармаковским

¹ И. Толстой и Н. Кондаков. Указ. соч., вып. 1. СПб., 1889, стр. 25, рис. 24; В. Блаватский. Архитектура античного мира. М., 1939, стр. 63 сл., рис. 61, 62; В. Блаватский. Античная архитектура на территории Северного Причерноморья. В кн.: «Всеобщая история архитектуры», т. II, кн. 2, М., 1948, стр. 380 сл.



*Полихромный глиняный сосуд в виде сфинкса из Фанагории.
Конец V — начало IV века до н. э.
Гос. Эрмитаж.*

в Ольвии¹. Это довольно обширные постройки, с обрамленными колоннадами (перистильными) дворами и мозаичными полами, выложенными из разноцветной гальки. Стены богатых домов покрывались штукатуркой и украшались фресковой росписью. Прекрасные образцы подобных росписей обнаружены раскопками в Пантикапее (в последних годах прошлого столетия) и недавними раскопками в Фанагории. Как показывают эти находки, стену покрывали желтые, красные и пестрораморные квадраты, между рядами которых проходили горизонтальные пояса различных расписных орнаментов (плетенка, киматий, растительные мотивы). Стену увенчивал лепной меандровый фриз.

¹ В. Блаватский. Античная архитектура в Северном Причерноморье. В кн.: «Академия архитектуры СССР. Сборник работ». I. М., 1940, стр. 131 сл.

В древних могилах сохранились замечательные саркофаги, которые иногда были высечены из мрамора, как, например, знаменитый Таманский саркофаг — очень простой и монументальный по форме (стр. 24)¹. Чаще саркофаги исполнялись из дерева и украшались тонкой резьбой, различными орнаментами, инкрустацией, скульптурными изображениями в виде деревянных рельефов или приставных фигурок из терракоты или гипса.

Предметы художественного ремесла, находимые на юге нашей страны, весьма разнообразны и выполнены с большим мастерством. Таковы изделия из слоновой кости (Куль-Оба)², из стекла (Пантикапей, Ольвия) и особенно из обожженной глины; многие из этих изделий были привезены из метрополии. Отметим уникальные фигурные вазы, представляющие Афродиту, выходящую из раковины, сфинкса и сирену, найденные в одном из курганов Фанагории³. Ваза в виде сфинкса — один из лучших образцов классического искусства Афин рубежа V—IV веков до н. э. (стр. 27). Прекрасно сохранившаяся раскраска вызывает особенный интерес: она воспроизводит расцветку не дошедших до нас античных хрисо-элефантинных статуй (т. е. таких скульптур, где волосы и одежда исполнены из золота, а обнаженные части тела облицованы пластинами из слоновой кости и немного поддвечены). В силу этого небольшие фанагорийские терракоты обогащают наши представления о прославленных изваяниях Фидия, подобных Зевсу Олимпийскому и Афине-Парфенос.

Наряду с ввозом из метрополии следует отметить весьма значительное художественное производство в городах Северного Причерноморья. В IV веке до н. э., вероятно на Боспоре, работал переселившийся из Афин Ксенофант, который изготовлял глиняные вазы с рельефами и расписными украшениями⁴. На его арибаллическом лекифе (сосуд для оливкового масла) представлен парадиз (охотничий парк), в котором персы охотятся на кабанов и грифов (стр. 29). Привозные расписанные вазы встречаются в большом числе на юге нашей страны. Особенно типичны для Боспора краснофигурные пелики IV века до н. э. На них нередко изображения, тесно связанные с эллинскими мифами, приуроченными

¹ «Известия Археологической комиссии», вып. 65 1918, стр. 166 сл., рис. 6; Н. Пятыева. Таманский саркофаг. М., 1949.

² А. Передольская. Слоновая кость из кургана Куль-Оба. — «Труды Отдела истории искусства и культуры античного мира. Гос. Эрмитаж», I, Л., 1945, стр. 69 сл.

³ Б. Фармаковский. Три полихромные вазы в форме статуэток, найденные в Фанагории. — «Записки Росс. Академии истории материальной культуры», I, 1921, стр. 1 сл.

⁴ «Древности Боспора Киммерийского». СПб., 1854, табл. XLV—XLVI; А. Передольская. Вазы Ксенофанта. — «Труды Отдела истории искусства и культуры античного мира. Гос. Эрмитаж», I, Л. 1945, стр. 47 сл.



*Арибаллический лекиф работы Ксенофанта. IV век до н. э.
Гос. Эрмитаж.*

к Северному Причерноморью: аримаспы борются с грифами, эллины сражаются с амазонками. Иногда изображались головы амазонки, ее коня и верхняя часть фигуры грифа — чудовища, столь излюбленного в искусстве скифов.

Выше мы упоминали о драгоценностях, изготовлявшихся для скифов эллинскими художниками. Есть основания предполагать, что они происходят преимущественно из античных городов Причерноморья, особенно с Боспора. Подтверждают это предположение близкие по стилю золотые монеты Пантикапея IV века до н. э. На лицевой стороне их обычно изображена бородатая голова местного божества, отличающаяся силой и выразительностью трактовки, на оборотной — фигура грифа. Не менее характерную голову бородатого божества встречаем мы и на клейменной керамике IV века до н. э. из Фанагории¹.

В искусстве городов Северного Причерноморья заметно выступают две струи (особенно четко это можно проследить в скульптуре). Одна струя — чисто античная; она дает о себе знать преимущественно в ранних памятниках, привезенных из метрополии. Такова монументальная статуя IV века до н. э. одного из Спартакидов (правителей Боспора). Не менее интересна найденная в Анапе портретная статуя второй половины II века н. э. (стр. 31). Лицо исполнено в духе портретного искусства эпохи Антонинов, в передаче тела заметно чувствуется отход от классического понимания канонов гармонически развитой, атлетической человеческой фигуры. В облике боспорца, одетого в эллинскую одежду (хитон и гиматий), выступают черты, характерные для вкусов местных обитателей Причерноморья: на шее надета гривна — украшение в виде массивного металлического кольца.

Иной характер имеют боспорские рельефные надгробия периода со II века до н. э. по II век н. э., исполненные по большей части из известняка². Эти рельефы нередко изображают покойного в семейном кругу или вооруженным, верхом на коне, в сопровождении оруженосца. Одежда кочевника свидетельствует о значительном проникновении местного населения в гражданство Боспора в позднее время. Такое изменение состава населения не могло не отразиться на вкусах и на всей художественной культуре. Стиль рассматриваемых изваяний отходит от классического искусства³. В них нет пластической, объемной трактовки, свойственной классическому рельефу. Рельеф становится плоским, фигуры принимают

¹ В. Блаватский. Искусство Северного Причерноморья античной эпохи. М., 1947, стр. 96 сл.

² G. von Kieseritzky und E. Watzinger. Griechische Grabreliefs aus Südrussland. Berlin, 1909.

³ М. Кобылина. К изучению искусства древнегреческого города Фанагории.— «Вестник древней истории», 1938, № 2-3, стр. 342 сл.

более обобщенный характер. Большое значение приобретает силуэт; внутренняя разделка фигур достигается главным образом графическими приемами. По всей видимости, эти особенности связаны с воздействием художественной культуры местных племен. Нужно думать, что переработанные согласно местным вкусам произведения античного искусства были особенно близки коренным обитателям Причерноморья. Наряду с чисто античными, такие произведения должны были дать толчок развитию художественного творчества живших здесь племен.

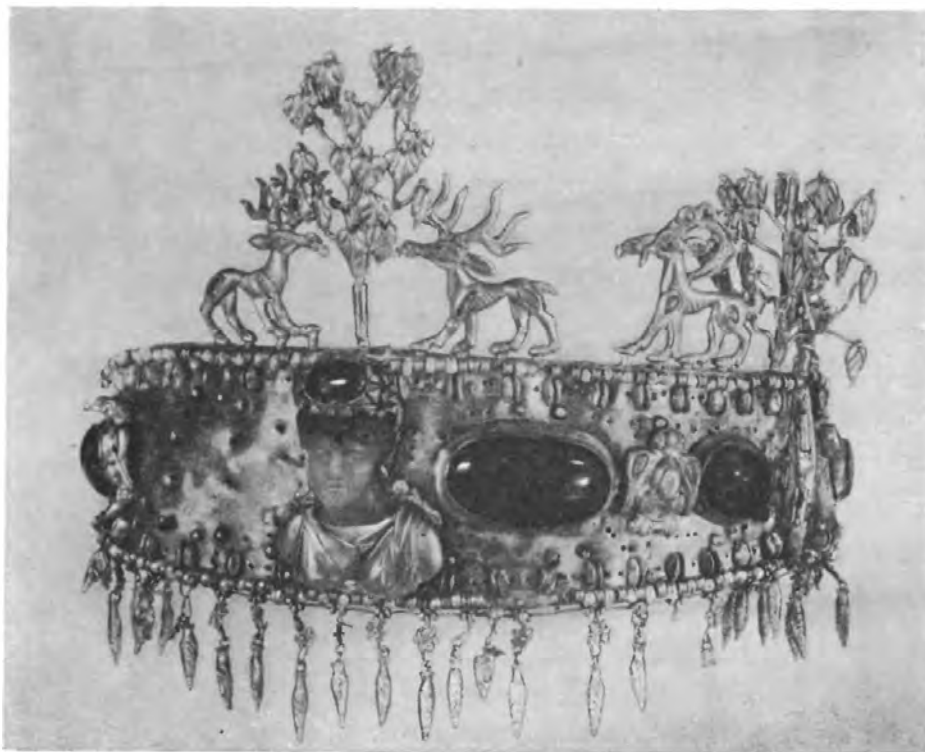
Интересное сочетание элементов боспорского искусства с местными при явном преобладании последних наблюдается в росписи склепа, обнаруженного в 1946 г. в скифском городе Неаполе (около нынешнего Симферополя)¹.

Несколько нарисованных на стене склепа фигур изображают быт покойного: умерший верхом на лошади; его охотничьи собаки яростно нападают на кабана (*стр.* 33); стоящий поодаль скиф играет на струнном инструменте. Эти сцены, вероятно, навеяны росписями пантикапейских склепов. Однако описанная композиция — лишь небольшая часть росписи неапольского склепа. В целом отделка его воспроизводит внутренний вид какого-то явно не-античного сооружения, скорее всего погребальной постройки, а может быть, обычного жилища. На продольных стенах склепа были вырублены тяги, украшенные узорами из квадратов и фигурой птицы. Вероятно, они изображают столбы, поддерживающие полог шатра или



*Статуя из Анапы.
Вторая половина II века н. э.
Гос. Музей изобразительных искусств
им. Пушкина.*

¹ Г. Ш у л ь ц. Работы Тавро-Скифской экспедиции (1945—1946 гг.) Памятники искусства.— «Бюллетень Гос. Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина», 1947, 2, стр. 26 сл.; Г. Ш у л ь ц. Раскопки Неаполя Скифского.— «Краткие сообщения ИИМК АН СССР», XXI, 1947, стр. 21.

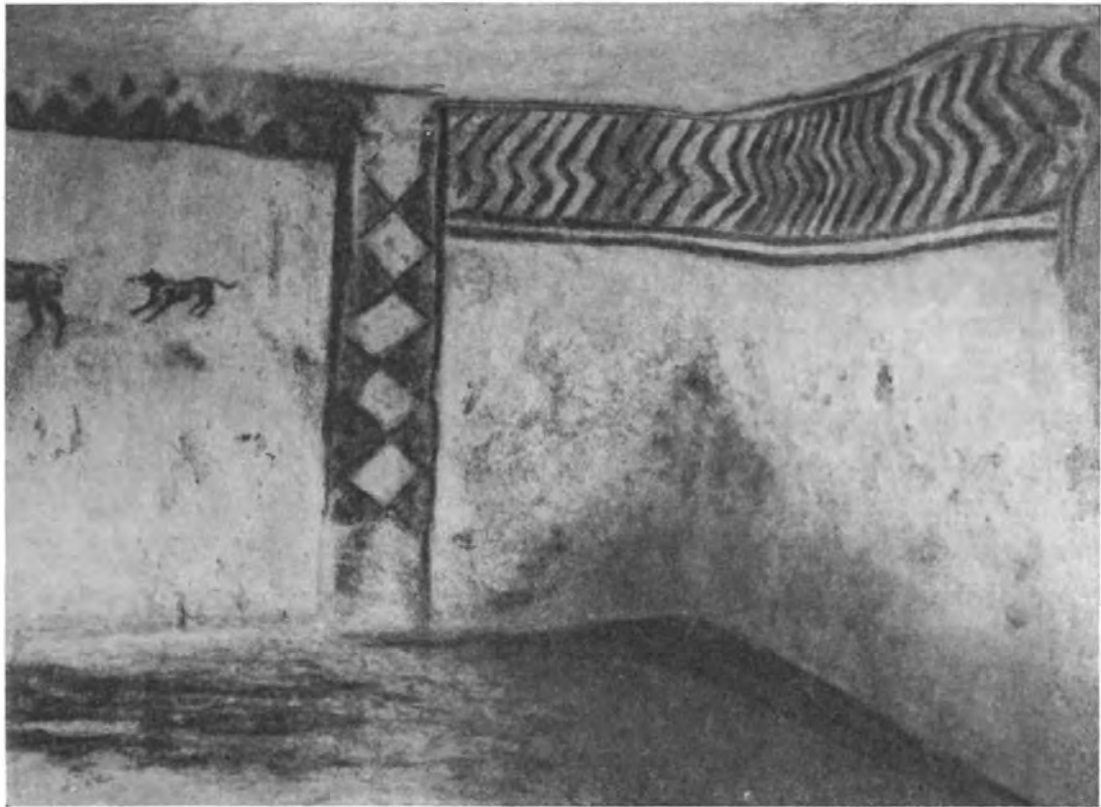


*Золотая диадема из кургана близ Новочеркасска.
I век до н. э. — I век н. э.*

Гос. Эрмитаж.

потолок дома. По верхним частям стен тянутся изображения занавесов, украшенных узорами или зубцами по краям. Рядом со сценой из жизни покойного представлен висящий на стене ковер, разделенный на квадратные поля черного, темнокрасного, красного и белого цветов и со всех сторон обрамленный наконечниками стрел.

В последних веках до нашей эры и особенно в первые века нашей эры в степях Причерноморья приобрела большое значение новая группа могучих воинственных племен — сарматов. Подобно скифам, сарматы проявили свое художественное дарование главным образом в области ремесла (богатая декоративная отделка, различная драгоценная утварь, уборы, оружие и т. д.). С сарматами связано новое оживление ювелирного мастерства, характерную особенность которого составляла богатая полихромия. Украшение золотых изделий разноцветными инкрустациями встречалось и в прежние времена. Вспомним инкрустированные произведения скифских мастеров. Но это только отдаленные истоки



*Роспись склепа близ скифского города Неаполя.
Деталь. III—I век до н. э.*



*Охота на кабана. Роспись склепа близ скифского города Неаполя.
Деталь. III—I век до н. э.*

того «полихромного стиля», который пышно расцвел лишь в сарматское время, когда особенно стали ценить богатую расцветку, сочетающую драгоценные металлы с цветными камнями. Снова ожил и «звериный стиль», причем фигуры животных, в соответствии с новыми вкусами, также украшены цветными вставками.

Образцом нового стиля может служить золотая диадема¹, найденная в 1864 году в кургане около Новочеркасска (стр. 32). Широкая золотая полоса украшена большими овальными гранатами, аметистами и большим резным халцедоном, представляющим женский бюст. Этот бюст, в свою очередь украшенный гранатом, совершенно теряется среди других украшений и воспринимается как чисто орнаментальная вставка. Под полосой — ряд подвесок, над нею — силуэтные фигуры, представляющие три священных дерева, около которых — козлы и олени. Тела животных инкрустированы бирюзой.

Вкус к ярким, красочным украшениям наглядно сказался в отделке античных сосудов из прозрачного стекла, найденных на Кубани: они получили золотую оправу с цветной инкрустацией и длинными подвесками.

В позднеантичное время (III век н. э.) «полихромный стиль» в своем развитии пришел к еще более широкому применению инкрустации золотых вещей не только камнями, но и разноцветным стеклом. Такие художественные изделия получили значительное распространение в эпоху великого переселения народов.

Все сказанное наглядно свидетельствует о том, что к первым векам нашей эры в художественной культуре уже были накоплены значительные ценности, которые в дальнейшем сделались доступными молодой славянской культуре.

Достоинно внимания, что в древней Руси процветало декоративное искусство, в частности та отрасль художественного ремесла, которая была традиционной у народов северного Причерноморья, — художественная обработка металлов и в особенности ювелирное дело. Большое распространение получил также особый вариант «звериного стиля» — тератологический орнамент, в котором изображения живых существ приобрели характер узора и получили яркую расцветку.

Однако сокровищница античной культуры была доступна нашим предкам не только в отголосках древних традиций, сохранившихся в северном Причерноморье вплоть до образования Киевского государства на Днепре. Они имели возможность видеть и подлинные произведения великого античного искусства.

¹ И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. 3, стр. 134 сл., рис. 152—153.

Летопись¹ сообщает, что в 988 году Владимир, возвращаясь в Киев после победоносного похода на Корсунь, взял с собой бронзовые скульптуры: «Взя же и да медяне две капищи, и 4 кони медяны, иже и ныне стоят за святою Богородицею, якоже неведуще мнать ѿ мрамаряны суща». В этих бронзовых конях, которые стояли за Десятинной церковью в Киеве, скорее всего следует видеть античные скульптурные группы, представлявшие либо две колесницы в парных упряжках, либо квадригу. Возможно, что упоминаемый в «Слове о полку Игореве» «Тьмутораканьский блъван»² представлял собой колоссальную статую, сохранившуюся с античных времен в Тмутаракани — древней «прекрасно устроенной» Гермонассе. Существует предположение³, что другое загадочное свидетельство «Слова о полку Игореве»: «Рища в тропу Траяна, чрес поля на горы»⁴ может быть связано с «трофеем» Траяна, сооруженным этим императором около нынешнего Адамклесси в ознаменование победы над даками.

Многочисленные античные мотивы удержались в русском искусстве и художественной культуре. Таков образ радостной птицы сирин, восходящий к эллинским сиренам, или образ дикого получеловека-полуконя китовраса, восходящий к кентавру.

Античные мотивы проникали на Русь различными путями: из Причерноморья, из некогда подвергшегося эллинизации Востока (Иран, Средняя Азия) и из Византии. Русские паломники, уже с XI века посещавшие Царьград, знакомились не только с христианскими святынями столицы Византийской империи, но и с находившимися там многочисленными памятниками античной древности⁵. Византия унаследовала эллинскую, а не римскую традицию (хотя ею были восприняты и достижения римской культуры). Поэтому Русь соприкасалась с античными традициями главным образом в их эллинской основе, а не в римской переработке, как это имело место на латинском Западе.

Антика была одним из элементов, который был творчески переработан и в таком виде вошел в русскую художественную культуру. Соприкосновение с сокровищами античной древности было плодотворно для нашего искусства, ибо оно не привело к поверхностному, чисто внешнему повторению ее образов.

¹ Лаврентьевская летопись под 6496 (988) годом.

² «Слово о полку Игореве». М., 1920, стр. 9: «див кличет врѣху древа, велит послушати земли незнаеме, вѣгзе и по морию, по Сулию, и Сурожу, и Корсуню, и тебе Тьмутораканьский блъван».

³ Н. Державин. «Траян» в «Слове о полку Игореве». — «Вестник древней истории», 1939, № 1, стр. 174.

⁴ «Слово о полку Игореве», стр. 6.

⁵ М. Сперанский. Из старинной новгородской литературы XIV века. Л., 1934, стр. 108.

Усвоению античных форм способствовало то обстоятельство, что присущему грекам мифологическому образному мировоззрению с его антропоморфизмом, гуманностью, гармонической целостностью было в известной мере созвучно мифологическое, образное миропонимание древних славян, свойственное язычеству и продолжавшее жить и первое время после принятия христианства. Это мировоззрение пронизывает русскую былинку, сказку и древнее зодчество — деревянные хоромы с их затейливой сказочностью форм и жизнерадостной расцветкой. Гераклу и другим эллинским героям, очищавшим землю от страшных чудовищ, отвечают светлые, жизнерадостные образы русской былинки и сказки — могучие богатыри земли Русской, бесстрашно борющиеся с темными силами зла и смерти и побеждающие их.



ГЛАВА ВТОРАЯ



ИСКУССТВО
ДРЕВНИХ
СЛАВЯН



ИСКУССТВО ДРЕВНИХ СЛАВЯН

Б. А. Рыбаков



Древнеславянский быт был богато украшен разнообразными произведениями искусства. Льняные одежды мужчин были расшиты цветными узорами; наборные пояса покрывались изображениями цветов, зверей и плясуний. Женская одежда, помимо тканых и вышитых рисунков, щедро украшалась серебряным и самоцветным «узорочьем»: у висков, на фоне волос, отливали золотом изящные очертания бронзовых височных колец, в ожерельях радовали глаз тонкие сочетания прозрачного хрусталя, красного сердолика, цветного стекла и пасты с мельчайшим узором. У поясов вписали костяные гребни с вырезанными фигурами коней, медведей или награвированным изображением ладьи с парусом.

Чтобы оберечь себя от различных зол внешнего мира, древние славяне носили на груди наборы бронзовых амулетов — изображения миниатюрных зверей, коней, птиц, рыб, ключи, топоры, ножи, ковши, серебряные когти и зубы лесного хозяина — медведя.

Посуда и утварь, оружие и сбруя любовно покрывались орнаментом. Крыши домов отделялись резными «князьками». Боевые ладьи украшались головами драконов. Священные рощи увешивались вышитыми полотенцами. На площадях городов выселились каменные и деревянные изображения языческих богов. Творчество древних художников находило себе широкое применение как в частном, так и в общественном быту. Искусство, связанное с неисчерпаемыми родниками народной фантазии, было глубоко народным.

Древняя земледельческая культура и родовая организация славянского общества породили ту идеологическую систему, которую обычно называют языче-

ством. Аграрные магические культы и культ предков составляли основное ядро языческого мировоззрения. Это мировоззрение оказалось настолько прочным, что христианская религия, сама пропитанная магическими представлениями, на протяжении всей феодальной эпохи не смогла преодолеть древнего язычества и приспособилась к нему.

В эпоху сложения феодализма, когда дружины и их князья, разрушая старые родовые отношения, устанавливали новый порядок, изменилась и идеология: появилось дружинное язычество, и главным божеством воинственных русских витязей стал грозный Перун.

Нашим предкам каждый лес, ручей, колодец, даже отдельное дерево представлялись имевшими свою душу, своего духа. Каждый дом в деревне, казалось им, находился под покровительством духа, приглядывавшего за скотиной, оберегавшего огонь в очаге и по ночам выходившего из-под печки полакомиться приношением, оставленным ему заботливой хозяйкой. В каждом овине, в таинственном свете подземного огнища, обитали души умерших предков. Каждое живое существо, соприкасавшееся с человеком, было наделено особыми чертами. Петух, с изумительной точностью отмечающий часы и встречающий зарю своим пением, признавался вещей птицей; ни одно жертвоприношение не обходилось без заклятия петуха; редкая сказка о животных не упоминала о «петушке — золотом гребешке». Утки и гуси символизировали воду, и в орнаменте очень часто встречаются длинные ряды этих птиц, плывущих друг за другом, гуськом; это — изображение реки. Бык, взрхляющий пашню ралом, был олицетворением плодородия. В честь бога Тура (дикого быка) устраивались весенние праздники молодежи, «туры горы» были местом эротических игр, а огромные туры рога служили сосудами на пирах и при торжественных обрядах. Конь, это гордое, стремительное животное, зачастую сливавшееся в представлении древнего славянина то с богом солнца, то с образом конного воина, был излюбленным мотивом древнего искусства.

Лесные звери представлялись какими-то оборотнями, в большинстве своем враждебными человеку. Волками оборачивались колдуны. Заяц, перебежавший дорогу, знаменовал неудачу. Крупнейший хищник наших лесов — медведь особенно почитался. Глиняные изображения медвежьих лап клали в могилы, медвежьи клыки носили в ожерельях, изображение медведя князья ставили на своих гербах. Имя этого страшного хозяина леса никогда не произносилось суеверным славянином; мы знаем только иносказательное описание: «мед-ведь», т. е. «знающий мед». Помимо зверей, лесная чаща представлялась наполненной бесчисленными

враждебными духами. В каждом болотце жил багник (от «багно» — болото), в каждой реке — водяной, в лесах — лешие, а в глубине непроходимой пуши — огромный «пущевик», с руками, как сучья, и с зелеными волосами. Десятками заговоров, теперь уже наполовину непонятных нам, пытался пахарь-славянин отгородиться от враждебной лесной стихии. Искусство приходило ему на помощь, создавая амулеты, предназначенные оберегать человека от духов леса.

Всей жизни человека сопутствовали различные заклинания и магические обряды, посредством которых он пытался охранить себя от злых сил, воздействовать на природу, заранее обеспечить удачную охоту или обильный урожай. Тяжелый труд пахаря по расчистке лядины, корчеванию пней и вспашке нивы казался бесполезным, если он не сопровождался обязательными обрядами, принесением жертв, которые должны были умиловить силы природы.

Когда рождался ребенок, на него вешали амулеты — «обереги». Каждый этап его жизни сопровождался магическим обрядом. Мальчику в колыбель клали меч, чтобы он был хорошим воином. В три года его сажали на коня. Свадьба, как начало новой жизни, новой семьи, была особенно заботливо обставлена магическими обрядами, в которых одинаково проявлялись две стороны магии — предохранение от зла и пожелание добра. Столь же сложен был и ритуал погребения. Жизненный путь человека кончался среди многочисленных магических обрядов. В могилу клали орудия труда, оружие, пищу, необходимые умершему в «будущей жизни» в потустороннем мире; ему строили деревянную домовину, воспроизводившую жилище; жен богатых людей убивали и в пышном подвенечном наряде хоронили вместе с ними. Труп сжигали на огромном костре, а затем насыпали курган и водружали на нем остатки оружия умершего. Вокруг этих воинских символов устраивали обрядовые игры — поединки воинов — и погребальный пир, на котором поедали жертвенных птиц и животных. Каждый год, в определенные сроки, родственники собирались на могиле и новыми жертвами поминали покойного, уже перешедшего в разряд таинственных и требовательных духов.

Языческая религия славян знала строгое расписание годовых магических праздников. Основой славянского хозяйства было развитое пашенное земледелие, наложившее сильный отпечаток на все мышление славянина. Поэтому главными божествами древнерусской религии были Земля, изображаемая в виде женщины, и Солнце, называвшееся у одних племен Дажьбогом (т. е. «богом, подающим благо»), у других — Сварогом (от слова «свар» — жар), у третьих — Хорсом.

Смена времен года и смена сельскохозяйственных сезонов сопровождалась торжественными празднествами.

В декабре славяне встречали сурового бога зимы Коляду. Пляски в зверином обличье — в масках животных и в шкурах — носили отголоски древних представлений охотничьей орды о родстве человека с животными¹.

Новый год (1 января) был древним славянским праздником заклинаний благополучия на весь год.

Весной начинался радостный цикл праздников солнца. На масленицу пекли блины — символ солнца, провожали соломенное чучело божества зимы, сжигали его за пределами села, а иногда одновременно зажигали просмоленное колесо на высоком шесте — еще один символ солнца. Огненное колесо на повозке, запряженной двумя конями — спутниками солнца, было таким запоминающимся эпизодом, что оно прочно вошло и в изобразительное искусство. Солнечная колесница известна в искусстве многих древних народов и, как увидим далее, у славян.

На масленицу, помимо обрядовых плясок, проводились военные игры молодежи — кулачные бои. Прилет птиц ознаменовывался обрядовым печеньем — хозяйки пекли из теста изображения жаворонков. Встреча божества весны Радуницы сопровождалась обрядовым началом пахоты, зажиганием костров, поминками по умершим предкам и любовными играми, которые древние христианские проповедники сравнивали с античными праздниками в честь жизнерадостного греческого бога Диониса.

Встреча лета происходила в русальную неделю. В эту неделю заключались браки, пелись песни в честь Лады и Леля — покровителей любви. Производительная, плодородная сила природы и ее магическое сопоставление с плодородием человека составляли содержание и другого летнего праздника — Купалы (от слова «вкупе» — вместе).

На летних праздниках, совпадавших с жатвой, плели венки из колосьев, подпоясывались жгутами и устраивали хороводы вокруг костра или зеленого дерева.

На жатву женщины одевались особенно празднично. Первый сноп — «богач» (т. е. посвященный богам) приносили в дом, где ставили в красный угол; последние колосья оставляли на поле несжатыми и перевязывали их лентой — «Волосу на бородку». Арабский писатель X века Ибн-Русте рассказывает о том, что славяне поднимали к небу ковш, наполненный зерном, чтобы обеспечить урожай.

¹ Обрядовое переодевание в звериные шкуры именно зимой может быть объяснено тем, что в крестьянском быту зима была единственным охотничьим сезоном. Впрочем, в «колядках» очень ярко выступает земледельческий характер даже этого зимнего праздника.

К летним праздникам относится праздник в честь бога грозы и грома Перуна (позднее Ильин день). Перуну приносили в жертву быка; праздник заключался в поедании мяса жертвенного животного всей «братчиной». Этот праздник упоминается уже в VI веке н. э.¹

Особенно радостны были для древних земледельцев осенние празднества урожая. По свидетельству писателя XII века Саксона Грамматика, балтийские славяне после уборки хлебов пригоняли к храму скот, приносили его в жертву, пекли огромный, выше человеческого роста, сладкий пирог и варили хмельные напитки. Особый жрец наполнял медом турий рог, вставленный в руки идолу, и магическими обрядами и гаданиями открывал многодневный праздник — пиршество.

Помимо сельскохозяйственных календарных праздников, в религии древних славян заметное место занимало поклонение богам стихий и покровителям того или иного вида человеческой деятельности. Таковы Перун — страшный бог грозы, а впоследствии и войны; Велес, или Волос, — благодетельный бог скота и богатства; Солнце, известное под именами Дажьбог, Сварог, Хорс²; Стрибог — бог ветров; Симаргл (иранский Сэнмурв); Мокошь — загадочная богиня ткачества и водной стихии³.

У западных славян мы знаем богов: Святовита (воин с мечом и рогом изобилия), Живу — богиню жизни и плодородия, Радогоста, которого сравнивали с римским богом торговли Меркурием⁴, Яровита, Триглава и др. Письменные источники о богах у славян не полны, и памятники искусства значительно расширяют наши сведения о них.

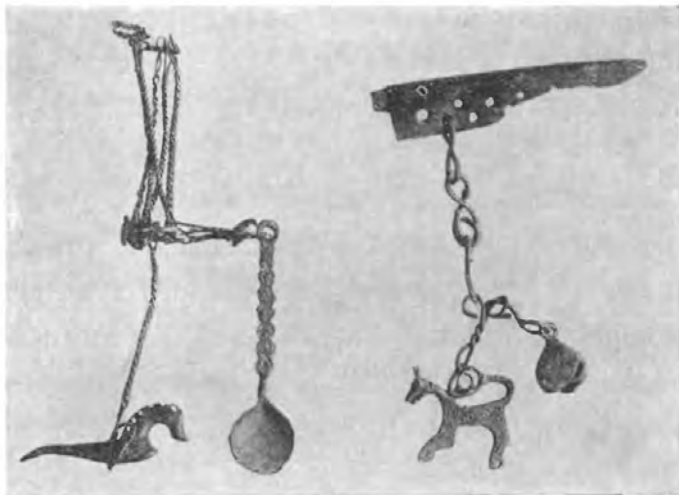
Изображения богов ставились на городских площадях. Кроме птиц и животных, им в жертву приносили иногда и людей. Богам сооружали храмы, при которых находились жрецы (кудесники, волхвы, чародеи).

¹ В образе христианского святого Ильи сливались Перун и античный солнечный бог Гелиос. В изобразительном искусстве сцены заклания быка иногда сопровождаются солнечными символами. См.: Г. Малицкий. Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства. Казань, 1923, стр. 23, табл. XIX. Колесница с огненными конями также говорит о слиянии солнечного и грозового божеств.

² Множественность имен солнечного божества соответствует многоплеменности державы Владимира, поставившего изображения всех этих богов на площади старого Киева перед дворцом.

³ Образ Мокоши отразился в русском народном искусстве в изображении женщины с поднятыми вверх руками, переходящими в гребень прялки (вышивка). Водная сущность Мокоши видна в резной пластине с ткацкого стана, где показана русалка — сирена с рыбьим хвостом и с ткацким челноком в руке (коллекция Гос. Исторического музея в Москве).

⁴ У русских есть много селений с названием Радогощ, которое может быть связано с культом этого торгового божества. Разделение с Волосом было, как будто, географическое: Волос преимущественно известен на севере (Ростов, Новгород), а культ Радогоста встречается у поморян и у юго-западной части восточных славян.



*Славянские амулеты XI — XII века.
Смоленская область.
Гос. Исторический музей.*

Возможно, что верховная религиозная власть принадлежала князю племени. Об этом свидетельствует одинаковое звучание слова «князь» и «жрец» в ряде славянских языков (польский: *ksiąz* — князь, *ksiądz* — священник; чешский: *kněz* — князь, *kněz* — жрец).

О своих богах славяне славали мифологические сказания и легенды. Так, например, Сварог научил людей ковать металл, установил правильные семейные отношения, а при сыне Сварога появились уже и цари. Этот миф

напоминает греческий миф о Прометее, похитившем с неба огонь для людей¹. Рассказывались мифы о сотворении мира; в них видную роль играл образ птицы. Существовали легенды о героях-змееборцах, побеждавших огромных драконов и впрягавших этих чудовищ в плуг. Материал, относящийся к языческим представлениям о мироздании, очень обилен, но и в настоящее время недостаточно изучен.

Когда на Руси появилось христианство, оно встретилось с такой устойчивой, веками складывавшейся земледельческой религией, с такими прочными языческими верованиями, что вынуждено было приспособиться к ним, подменить Волоса Власием, Перуна — Ильей, Мокошь — Пятницей-Параскевой, молчаливо признать масленицу и другие языческие календарные праздники. Прошла тысяча лет. Язычество, как форма идеологии родового строя земледельческих племен, давно перестало существовать, но пережитки старинных культов, умерших религиозных представлений еще сравнительно недавно, в условиях полукрепостной деревни конца XIX века, гнездились в суевериях, отражались в устном творчестве и народном изобразительном искусстве.

Этнографы и фольклористы XIX века собрали огромный материал по пережиткам языческих обрядов и языческого искусства. Правда, русское народное

¹ Летописец сопоставляет Сварога с Гефестом. Прометейский цикл мифов нередко распространяется и на Гефеста.



Скобкарь. XVII век.
Гос. Исторический музей.

искусство XVII—XIX веков значительно оторвалось от древней оберегательной символики, смысл многих сюжетов забылся и многие символические явления переосмысливались чисто эстетически. Но в глухих углах сохранилась глубокая, седая старина, многовековая языческая архаика (стр. 45, 47).

Ответ на причину такой сохранности тысячелетней старины мы находим в работах В. И. Ленина. Определяя признаки феодальной системы, В. И. Ленин писал: «Наконец, в-четвертых, условием и следствием описываемой системы хозяйства было крайне низкое и рутинное состояние техники, ибо ведение хозяйства было в руках мелких крестьян, задавленных нуждой, приниженных личной зависимостью и умственной темнотой»¹. Умственная темнота крепостных крестьян позволила сохраниться языческим мотивам на протяжении всей тысячи лет существования феодализма.

Из глубины народного искусства седая древность незаметно перешла в кустарную промышленность, обогащая ее вековыми образами, давно утратившими свой смысл, но сохранившими изобразительную силу. Многие культовые предметы

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 3, стр. 159.

превратились в детские игрушки, среди которых исследователи отыскивают черты древних богов и символов.

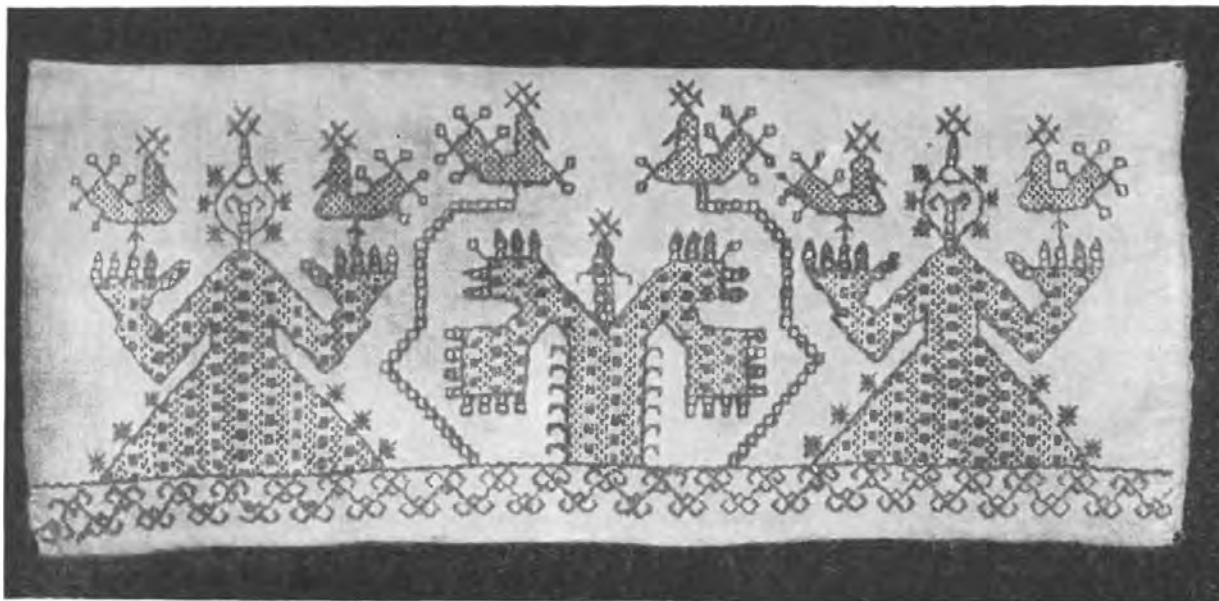
Пока язычество было в полной силе, вся обрядовость носила строгий, торжественный характер, и в священных плясках и хороводах принимали участие седые воины и старухи — хранительницы традиций. Танец в звериных масках выполнялся медленно и серьезно, как богослужение. Когда язычество начало клониться к упадку, на старые обряды стали смотреть, как на забаву, — молодежь со смехом рядилась в вывороченные тулупы, и ряженые с веселыми «колядками» ходили из дома в дом, или весной юноши и девушки прыгали через очистительные костры и водили веселые хороводы вокруг березки.

Когда же древние представления совершенно утратили свое хозяйственно-магическое значение, они стали достоянием детей. Торжественный обряд превратился в детскую игру (например, «А мы просо сеяли», «Бояре, а мы к вам пришли»), прежние идолы богов стали куклами, изображение солнечной колесницы — детской каталкой, страшный предок Щур сохранился лишь в детской игровой фразе «чур меня».

Внимательное изучение народного искусства XIX века (вышивок, резьбы, архитектуры) и детских игрушек совершенно необходимо для восполнения недостающих звеньев в истории славянского языческого искусства. Ведь очень многое в древности делалось из непрочного материала. К каждому языческому богослужению многое выполнялось каждый год заново: маски, костюмы, соломенное чучело зимы, выпеченные из теста изображения птиц, баранов (баранки), коров (коровай) и т. д. Восстановить облик этой стороны языческого искусства можно, только изучая его пережитки в позднейшем народном творчестве. Поэтому наш обзор языческого искусства начинается с древнейших времен и доходит до XIII века, когда в деревнях продолжали еще хоронить в языческих курганах. Однако наряду с этими древними материалами мы привлекаем и более поздние этнографические, так называемую «живую старину», сохраненную нам бытописателями XIX века.



К тому времени, когда древние писатели стали говорить о славянах, называя их то венетами, то антами и склавинами, славянские племена уже обладали высокой культурой и развитым, веками складывавшимся языком. Искусство славянских племен в первые века нашей эры было, по всей вероятности, очень



Изображение великой богини на вышитом полотенце из Северной России.

XIX век.

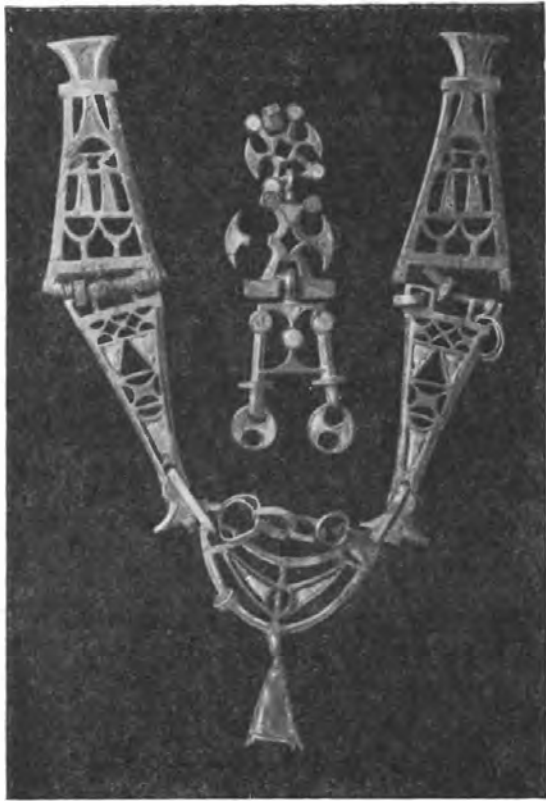
Гос. Русский музей.

многообразным и охватывало все стороны быта (вышивки на одежде, резьба в архитектуре и утвари, идолы), но непрочность материала привела к тому, что мы знаем теперь лишь незначительную долю художественного творчества наших предков.

Культура славян I—V веков н. э. известна нам по раскопкам обширных кладбищ, так называемых полей погребения. Глиняная посуда, находимая в погребениях, сделана местными мастерами и обожжена в горнах, иногда обнаруживаемых при раскопках.

Кувшины и изящные миски, имитирующие металлическую посуду, украшены лощеным орнаментом в виде решеток и волн; иногда встречается узор из розеток с крестом посередине. У всех народов круг, пересеченный крестом, служит устойчивым символом солнца. Вполне возможно, что таков же был смысл этого орнамента на керамике древних славян.

Наиболее полно проявились вкусы славянских мастеров при изготовлении различных бронзовых предметов с цветной эмалью. Яркими эмалевыми вставками украшали они шпоры дружинников, подвески к конской сбруе, пряжки поясов, массивные браслеты и особенно застежки плащей, называвшиеся у римлян



Бронзовые подвески и фибула,
украшенные эмалью. Из Мощинского
городища Калужской области. IV век.
Гос. Исторический музей.

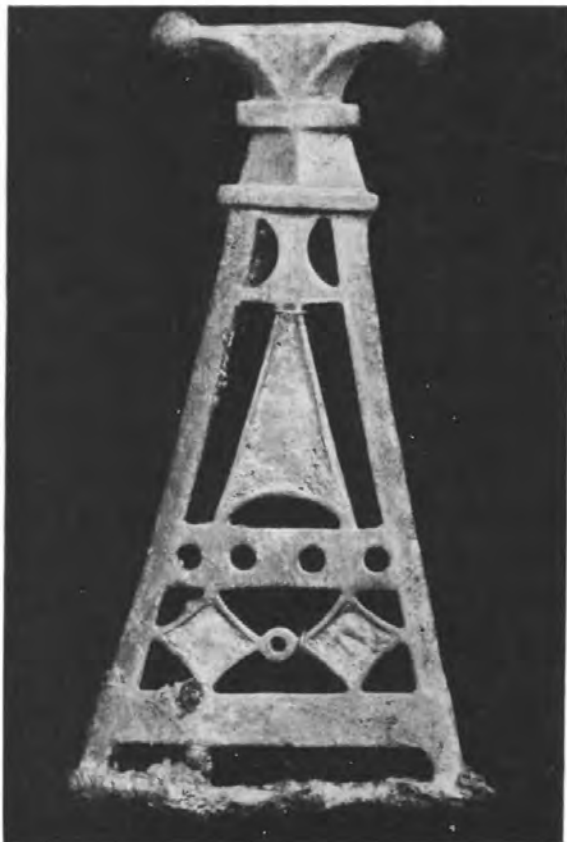
фибулами¹. Металлическая основа усложнялась красивым кружевом и прорезьями, придававшими этим изделиям легкий, воздушный вид. На золотистом фоне такого бронзового кружева очень эффектно играли блестящие, сочные краски эмали. Красный тон цвета железной руды чередовался с малахитовой зеленью или с густой синевой медистых окислов; яркожелтая эмаль перемежалась молочно-белой.

Рисунок изделий с эмалью был геометрическим; треугольники, ромбы, круги в разных комбинациях составляли его основу (стр. 48—49). Лишь на одной застежке из окрестностей Новгорода-Северского удалось обнаружить стилизованное изображение женщины с поднятыми вверх руками (стр. 50). На длинной и узкой застежке эти женские фигуры расположены на концах, как на вышитом полотенце, — головами к середине предмета. Сходство с полотенцем усиливается раскраской:

большие гладкие вставки заполнены белой эмалью и образуют как бы полотняную основу, а женские фигуры покрыты красной эмалью совершенно так же, как красными нитками бывают расшиты концы полотенца.

Следует отметить, что этот единственный изобразительный сюжет, попавший на предмет с выемчатой эмалью, близок к вышивкам и по своему содержанию: там мы часто встречаем фигуру древней языческой богини с поднятыми к небу руками (стр. 47).

¹ Приготовление эмалей требовало большого технического искусства от древнеславянских мастеров: нужно было изготовить сложную бронзовую основу с заранее намеченными выемками для эмалевой массы, затем вмазать в эти гнезда цветной эмалевый порошок, смоченный водой или иной жидкостью, и затем расплавить эмаль на жаровне. Одним из важных центров изготовления бронзовых выемчатых эмалей было Среднее Приднепровье, где в III—V веках н. э. делались изящные предметы с красной, голубой, зеленой и белой эмалью. Изделия с эмалью долгое время ошибочно считали готскими, но новейшие работы доказали их принадлежность славянам.



Часть бронзовой подвески с украшением эмалью. Из Мощинского городища Калужской области. IV век.

Гос. Исторический музей.



Часть бронзовой подвески с украшением эмалью. Из Смоленских длинных курганов. IV — V век.

Гос. Исторический музей.

Дошедшие до нас остатки раннеславянского искусства настолько ничтожны, что по ним очень трудно составить представление о народном творчестве первых веков нашей эры. Зная одни лишь эмали, нельзя утверждать, что у славян господствовал только геометрический орнамент, ибо на других изделиях, исполненных иной техникой, может быть, встречались самые разнообразные мотивы. Такое разнообразие мотивов мы наблюдаем и в современном народном искусстве.

В VI столетии восточные славяне, называвшиеся в то время антами, под предводительством своих князей перешли Дунай, овладели десятками пограничных крепостей и вторглись в пределы Византийской империи. Часть их осела на



Бронзовая пластинка с украшением эмалью изображением великой богини. Из Новгорода-Северского. IV—V век.

Музей в Новгороде-Северском (музей разгромлен фашистскими оккупантами, памятник утрачен).

Балканском полуострове, остальные же вернулись в родную землю с богатой добычей. В земле Среднего Приднепровья зарыто много кладов с драгоценной утварью, украшениями, оружием, захваченными в Византии в VI веке. Клады содержат византийские и сасанидские изделия, в том числе христианскую и иранскую храмовую утварь, которая, разумеется, не была предметом торговли и могла попасть в руки славянских князей только в качестве военной добычи. Русские воины в VI—VII веках нападали не только на Византию, но и на причерноморские города, пускались в плавание по волнам Черного моря, а иногда русские дружины заходили и далеко на юго-восток — в Закавказье.

В эту бурную эпоху, когда старая римская цивилизация, с ее вековыми культурными и экономическими связями, рушилась, когда славянские дружины столкнулись с разноплеменным и пестрым миром Востока и Византии, когда во внутренней жизни славян произошли глубокие сдвиги, — в эту эпоху их искусство не могло остаться неизменным. Оно должно было пережить такие же глубокие сдвиги, так же преобразиться, как преобразились сами пахари-славяне, посылавшие теперь свои дружины для завоевания Второго Рима.

В искусстве приднепровских племен вновь воскресли те древние черты, с орнаментикой «звериного стиля», которые бытовали в этих же местах в эпоху воинственных скифских дружин. Это отчасти объясняется тем, что новые орды восточных кочевников оттеснили древнее население степей, заставили его подвинуться несколько севернее и слиться с земледельческими племенами Приднепровья.

В селе Мартыновке на Киевщине, близ устья реки Роси, был найден клад, в котором, кроме византийских серебряных изделий, помеченных клеймами цареградских мастеров середины VI века, находилось несколько литых серебряных фигур местной работы. Четыре из них изображают коней, четыре — мужчин. Изображения коней отличаются любопытным сочетанием реалистической трактовки некоторых деталей (например, оскал морды) и сильной стилизации общего облика коня (стр. 53, 55). Позолоченные гривы представляют собой геометрически правильные дуги, орнаментированные прямыми линиями и спиралями.



*Изображение человека и оленя. Рельеф на стене пещеры на берегу Днестра.
I — III век*

Изображения людей все совершенно одинаковы. Это — усатый мужчина с волосами до плеч, одетый в рубаху с длинными рукавами и штаны, достигающие до щиколоток; рубаха подпоясана (стр. 55). Руки уперты в бока, ноги согнуты, что придает фигуре вид пляшущего человека.

Очень важной деталью костюма, позволяющей определить этническую принадлежность всей серии вещей, является широкая вышитая вставка на рубахе, идущая посредине груди от ворота до пояса. Вышивка обозначена резцом и позолочена, так же как волосы, усы и обшлага рукавов. Аналогичная вышивка имеется на одежде гуслера, изображенного на браслете XII века из Киева. Такая вышивка составляет необходимую принадлежность современной украинской и белорусской мужской одежды.

Славянское происхождение этой части Мартыновского клада вполне подтверждается такой устойчивой традиционностью национального костюма. Для Киевщины традиция устанавливается с VI века н. э. Византийские описания славянского костюма VI века указывают еще одну параллель с мартыновскими фигурками — штаны стянуты у щиколоток.

Лицо очень схематически обработано посредством чеканки; длинный и тонкий нос непосредственно переходит в усы, рот непомерно велик, глаза намечены



*Бронзовая фибула с головой мужчины
из Пастерского городища
близ Чигрина. VII век.
Гос. Исторический музей.*

точками, волосы даны радиальной чеканкой и подчеркнуты позолотой.

Чувствуется, что отделке конской головы художник посвятил значительно больше внимания, чем изображению головы человека,— там хорошо схвачены все детали, верно переданы многие характерные черты; здесь, вместо реалистического изображения,— только общая схема.

Подыскивая аналогии мартыновским изображениям, мы прежде всего должны обратить внимание на одну подвеску, происходящую также из Киевщины. Внутри круга помещена фигура пляшущего человека с такими же полусогнутыми в коленях ногами. Он также одет в рубаху с широкой вышитой вставкой на груди. Волосы падают почти до плеч. Траптовка лица совершенно иная: глаза большие, выпуклые, нос не велик, рот также. Лицо круглое, очерчено мягкими линиями. Округлость лица подчеркнута плавными закруглениями кудрей. Фигура сделана вообще мягче и без подчеркнутой угловатости, свойственной мартыновским изображениям.

Возможно, что фигурки коней и людей составляли какую-то общую композицию, нашитую на ткань или кожу. В этой же самой земле древних русов встречаются

фибулы с изображениями птиц, зверей и человеческих фигур. Особенно интересны мужские головы на некоторых фибулах из Киевщины: в отличие от усатых и безбородых голов фигурок из Мартыновского клада, это — бородатые мужчины, стриженные под скобку (стр. 52). Мастер дал здесь не условную схему, а живое лицо. Типаж этих миниатюрных скульптур подчеркнуто славянский; именно так впоследствии, через двенадцать веков, изображали художники русских крестьян.



*Литые серебряные фигуры коней из клада села Мартыновки
на Киевщине. VI век.*

Киевский Гос. Исторический музей.



*Литая серебряная фигура коня из клада села Мартыновки
на Киевщине. VI век.*

Киевский Гос. Исторический музей.

В 1921 году, изучая в залах Государственного Исторического музея в Москве выставку русского народного искусства, маститый археолог В. А. Городцов «был изумлен, встретив в произведениях крестьянского искусства пережитки глубочайшей старины»: в вышивках на полотенцах из Северной России он открыл древние скифские религиозные сюжеты. Руками архангельских и вологодских вышпвальщиц красными и черными нитками на белом полотне была написана история величественного культа великой богини, богини земли, плодородия, матери всего живого.

Русский Север сохранил не только древние былины о киевских богатырях, но и еще более древние языческие сюжеты в изобразительном искусстве. Глаз археолога сразу подметил удивительную устойчивость древней композиции и основных символов, встречаемых на археологических предметах. Статья В. А. Городцова, написанная на основе детального исследования этнографического материала¹, открыла совершенно новый путь к изучению русских древностей.

Наличие ритуальных сцен именно на полотенцах вполне объяснимо из древней языческой практики: славяне-язычники, молившиеся в священных рощах и у источников, увешивали почитаемые деревья «убрусцами»; в красном углу избы, куда ставили первый сноп — «богач» и где впоследствии помещали христианскую божницу с иконами, обязательно развешивали вышитое полотенце — «набожник»; на полотенце подносили свадебный коровай и хлеб-соль. Этой связью с языческим ритуалом объясняется сохранность в полотенежных вышивках древних культовых сюжетов.

Искусство вышивания передавалось по наследству; девушка-невеста должна была выдержать испытание и вышить жениху какой-либо подарок, и этот подарок, как и все в свадебном ритуале, должен был быть строго традиционным, каноническим.

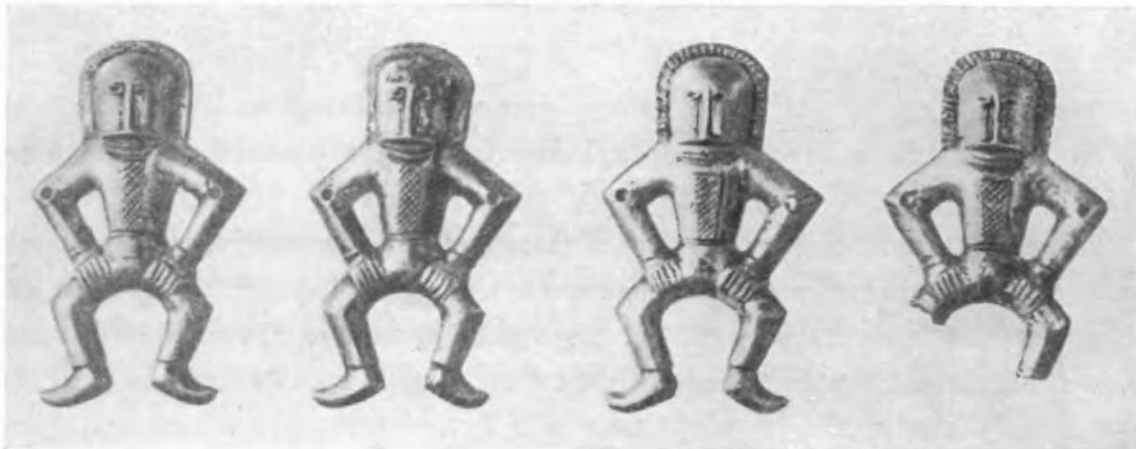
Непонятные ныне геометрические узоры вышивок в древности имели какой-то определенный смысл и являлись строчками идеографической письменности, символика которой сохранилась в названиях узоров на белорусских полотенцах: «коза», «куры», «пчелы», «воловьи очи», «копыта», «лапы», «кривули сохатые» (рога лося), «гусиные лапки». Не будь этих пояснительных названий, нам неп-

¹ В. Городцов. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. — «Труды Гос. Исторического музея», т. I. М., 1926. По следам Городцова пошел Л. А. Динцес, воспринявший все основные его выводы; см.: Л. Динцес. Русская глиняная игрушка. М.—Л., 1946. Языческую сущность русского орнамента угадывал еще В. В. Стасов.



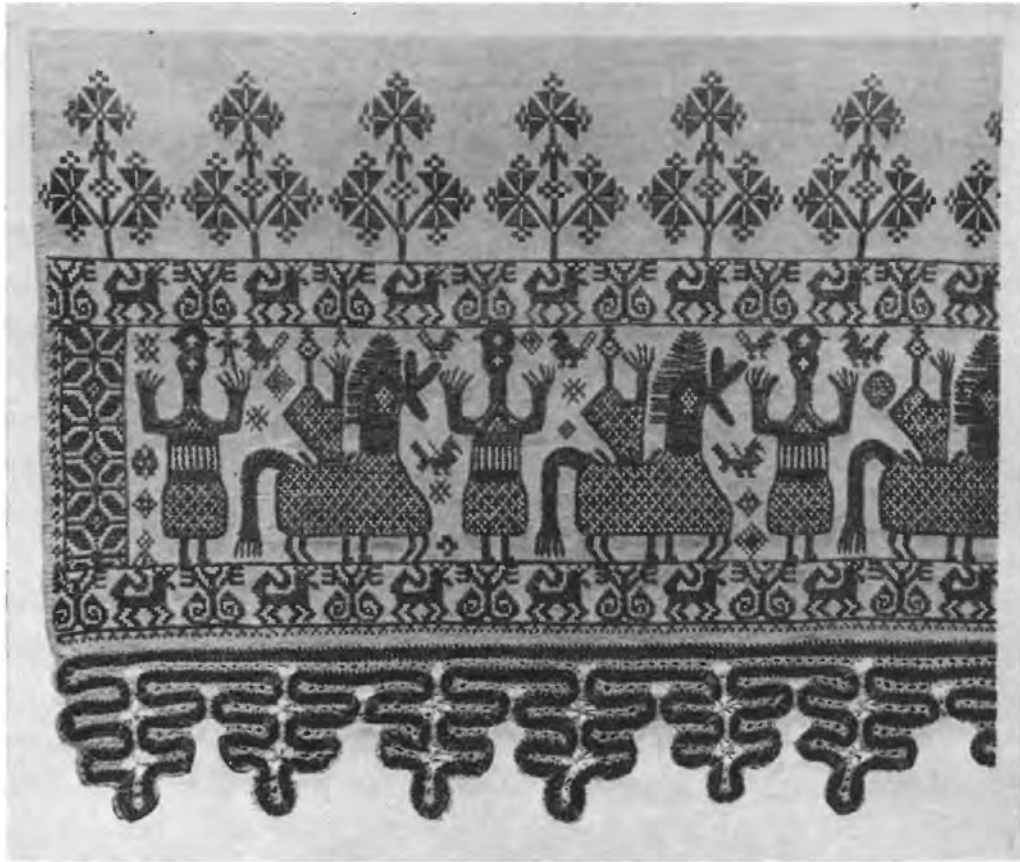
Литая серебряная фигура коня из клада села Мартыновки на Киевщине. VI век.

Киевский Гос. Исторический музей.



Литые серебряные фигуры мужчин из клада села Мартыновки на Киевщине. VI век.

Киевский Гос. Исторический музей.



*Изображение великой богини на вышитом полотенце из района
Северной Двины. XIX век.*

Гос. Исторический музей.

когда не удалось бы в строчных стилизованных узорах уловить их архаический смысл¹.

Главной фигурой вышитых узоров является изображение женщины, поставленное всегда посредине этого символического «текста» строчных узоров из птиц, пчел и сохатых кривуль (стр. 56, 57)². Женщина в широкой юбке изображалась обычно с поднятыми к небу руками (стр. 47). Этот общий многим народам жест обращения к небу или к солнцу удержался и в христианском искусстве Киевской Руси («Богородица Оранта» в алтаре). В представлении древних художников,

¹ Н. Нікольскіі. Жывелы у звычайх беларускага селянства. Менск, 1932; Е. Клетнова. Символика народных украс. Смоленск, 1924, стр. 117.

² К сожалению, на схемах В. А. Городдова не видно размещения на полотенце ритуальных сцен.



*Изображение великой богини на вышитом полотне
из Северной России. XIX век.*

Гос. Исторический музей.

установивших канон изображения великой богини, образ ее неизменно сливался с символами жизни и плодородия, например с деревом, цветами, солнцем и различными живыми существами. То из тела женщины бегут вверх молодые побеги, то голова ее украшена венком из цветов или сияющими лучами, то в руках она держит по солнечному диску, то руки ее постепенно переходят в молодое зеленеющее дерево или в туловище птицы. Птицы и знаки солнца (диски, ромбы, кресты) обильно уснащают главную героиню вышивок. Иногда фигура женщины заменяется деревом, и это напоминает русские языческие обряды, в которых березку одевают в женское платье и поклоняются ей, как богине весны, или девушку убирают березовыми ветвями и пляшут вокруг нее, притоптывая, «как кони».

Обязательные спутники богини, ее свита, ее жрецы, подносящие ей дары, — два всадника, располагаемые на вышивках по обеим сторонам женской фигуры. Женщина властвует над всадниками, она держит в своих руках «бразды» — поводья их коней¹. Но всадники и сами не простые смертные. Их головы и руки также часто прорастают ветвями деревьев, вокруг них также нагромождены символы солнца и живые существа. В руках эти всадники держат оружие или священные сосуды, а под ногами их коней иногда вышиты поверженные человеческие фигурки. Всадники — это князья, властители людей, жрецы богини; связь этих понятий подтверждается упомянутой выше близостью слов «князь» и «жрец» в ряде славянских языков.

Иной раз богиню помещали внутри здания, иногда всадников изображали въезжающими под двускатную кровлю храма, как жрецов Святовита или Триглава, гадавших в храмах по шагам священных коней, на которых только они имели право садиться верхом.

В. А. Городцов первый указал на скифские прототипы этих интереснейших сюжетов. На тиаре скифской жрицы, на священных сосудах-рогах мы видим всадников перед богиней, богиню с двумя конями, дары богине, священное дерево и другие детали, сближающие русское искусство со скифским.

Ритуальные изображения, в которых центральное место отведено великой богине и двум всадникам, попадаются в большом количестве, помимо скифо-сарматских областей, и на берегах Дуная, куда славяне проникали уже в первые века нашей эры. Из бронзы, свинца и глины здесь делали во II—III веках н. э. «образки» (иногда в форме двускатного дома) с символическими изображениями. Главное место занимали богиня и два всадника, окруженные знаками солнца, жертвенниками, животными, птицами и людьми. Изображения иногда расположены в два или три яруса. В этом случае в верхнем ярусе помещена богиня с предстоящими всадниками, а в нижнем — люди и звери. Замечательную трехъярусную композицию с богиней, всадниками, деревьями и людьми содержит русская набойная доска, напоминающая трехъярусную скифскую тиару². Набойка должна была имитировать ткань с вышивкой, поэтому на ней изображены те же сюжеты, что и на вышивках.

Кто же эта богиня, культ которой играл такую важную роль в славянском искусстве?

¹ В. Городцов. Указ. соч., рис. 26.

² Белорусская Коляда и всадники. См.: Л. Динцес. Указ. соч., стр. 25. О набойных досках см.: А. Бобринский. Народные русские деревянные изделия, вып. 7. М., 1911, табл. 100, рис. 9—12.

Русские христианские проповедники XII века писали, что славянские языческие культы прошли несколько этапов развития. Древнейшим этапом было поклонение *березням*. Слово «берегиня» обозначало землю; к нему близки такие слова, как «береза» — священное дерево славян, «оберег» — амулет, «бережчик» — колдун. Богиня земли, часто заменяемая в вышивках изображением дерева (березы), называлась в древности Берегиней, т. е. землей¹. У западных славян она олицетворяла жизнь и называлась Жива. В средневековых чешских рукописях Жива изображалась в виде женщины с цветами в руках². Образ ее украшал боевые знамена, может быть, вышитые, как и полотенца. Культ великой богини, зародившись в далекую эпоху матриархата, стал впоследствии основным культом земледельческих племен и перешел в христианство в форме культа богородицы. Христианская «царица небесная» заслонила от нас свою языческую предшественницу, но женское рукоделие донесло до наших дней торжественный ритуал служения Берегине, Житной Бабе, Рожанице, Земле. Богиня изображается с поднятыми к небу руками, с солнечными дисками у головы.

В. А. Городцов, установив скифские корни русского искусства, писал, что решение поставленных здесь вопросов только начато, но далеко не доведено до конца. Нашей задачей является установление всех посредствующих звеньев русско-скифских связей, которые позволяют заполнить промежуток в две тысячи лет, отделяющий современные вышивки от их древних прототипов.

В Херсонесе (русской Корсуни) найден глиняный «образок» первых веков нашей эры, изображающий храм и в нем богиню между двух бородатых мужчин. Внизу — богиня с поднятыми руками и два всадника по сторонам³. В другом крымском городе, русской Корчеве, обнаружена христианская икона IX—XII веков, разделенная на три яруса. Здесь мы видим и дерево, занимающее центральное место в сцене благовещения, и бородатых старцев по сторонам. Внизу, так же как и на херсонесском рельефе, знакомая нам композиция: в центре фигура с поднятыми руками, а по бокам всадники; только центральная фигура превращена в столпника, а всадники — в христианских святых. Для нас важна здесь сохранность привычного зрительного образа, прочное, устойчивое бытование культа великой богини в областях, близких к жизненным центрам славянства⁴.

¹ Б. Рыбаков. Древние элементы в русском народном творчестве. — «Советская этнография», 1948, № 1, стр. 105.

² L. Niederle. Slovanské starožitnosti, т. II, ч. 1. Praha, 1924, стр. 154.

³ К. К. Косцюшко-Валюжинич. Отчет о раскопках в Херсонесе Таврическом. — «Известия Археологической комиссии», вып. 16. СПб., 1905, стр. 20. Указанием на «образок» я обязан Н. В. Пятшевой.

⁴ Н. Кондаков. Русские клады, т. I. СПб., 1896, рис. 8.



*Пальчатая бронзовая фибула из села
Колоскова Воронежской области.
VI век.*

Гос. Исторический музей.

В Приднепровье самым ранним славянским памятником, говорящим о культе великой богини, является застежка IV—V века из земли северян. Она похожа на вышитое полотенце, и ее единственный изобразительный сюжет — это расцвеченная красным фигура женщины, с поднятыми руками и с головой в форме ромба, совсем как на вышивках.

В VI столетии изображение великой богини переходит с ткани на металлические застежки плащей. Боспорский «пальчатый» тип фибул был воспринят славянскими мастерами, и они перенесли на бронзу привычные образы (стр. 60).

Наряду с соколиными головами появились уже в VI веке изображения человеческой головы и двух конских (или змеиных?) голов по сторонам¹. На фибулах VII века этот же сюжет становится господствующим в земле воинственных полян, отличая эту область от соседних и свидетельствуя о ее более глубоких связях со скифами-пахарями, жившими в этих же местах и создавшими искусство, близкое по духу.

Некоторые фибулы дают схематический силуэт человеческой фигуры в длинной, расходящейся книзу одежде; руки непосредственно переходят в лошадиные или птичьи головы. Пристрастие обитателей Причерноморья к изображению голов хищных птиц (соколов, орлов) сменяется здесь любовью к образам коней и петухов. В этом, быть может, сказалось влияние солярных культов, так как

¹ Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья. Вып. IV. Киев, 1901, табл. V, рис. 161.

петух — певец зари — был связан в представлении славян с солнцем не менее, чем конь¹.

Основная масса среднеднепровских фибул украшена еще более сложным набором разнообразных звериных и человеческих фигур. Каждая из двух пластинок фибулы, разделенных дужкой, составляет особую ось композиции. Центром композиции служит также человеческая фигура, руки которой переходят в головы коней или птиц.

Рассмотрим подробнее фибулу из окрестностей города Зенькова на Полтавщине, найденную вместе с браслетом VII века (стр. 61). По обе стороны центральной дужки имеется по несколько изображений. Наверху голова человека с распущенными волосами, одетого в широкую, колоколовидную одежду. Руки его переходят в головы уток, а края одежды очень умело использованы мастером для обозначения утиной спины. Человеческое совершенно слито с птичьим, слито настолько, что одни и те же контуры служат двойную службу — рука человека (или божества в человеческом виде) одновременно является шеей птицы, туловище его сливается с туловищем уток, линии плеч образуют очертания птиц. Все

переходы от одного образа к другому очень плавны и гармоничны. В головы уток впиваются две змеи. Вторая половина фибулы состоит из четырех



*Бронзовая фибула из окрестностей
г. Зенькова на Полтавщине.
VII век.*

Гос. Исторический музей.

¹ См.: А. Калитинский. К вопросу о некоторых формах двупластинчатых фибул из России.— «Seminarium Kondakovianum». Прага, 1928, табл. 39, рис. 91, 92; Д. Эдлинг. Антропо- и зооморфные фибулы Восточной Европы.— «Ученые записки Института этнических и национальных культур Востока», т. II. М., 1930, стр. 124—150.

Интересующие нас фибулы встречаются почти исключительно в Среднем Приднепровье, часть их попадала в Крым и на Оку. В Западной Европе их нет совершенно: их находят только восточнее Днестра.



Бронзовая фибула из Пастерского городища близ Чигирина. VII век.

Гос. Исторический музей.

зверей; бляшки из Куль-Обы изображают богиню, со всех сторон обросшую головами чудовищ. В сарматском искусстве известны парные изображения коней по сторонам геометризованной фигуры¹.

¹ Д. Элинг. Резная скульптура Урала, стр. 148; там же, рис. 24; Л. Диндес. Указ. соч., стр. 131, рис. 10.

птичьих голов, соединенных двуглавыми змеями. Завершает все голова в остроконечном уборе; обозначены глаза, рот. Руки также заканчиваются утиными головами, внизу утиные спины образуют контуры широкой юбки. В этой фибуле перед нами целый языческий иконостас — и богиня, и представители различных стихий природы: утки, змеи (а на других подобных фибулах — кони, петухи, козлы, лоси). Наряду с женской фигурой с подчеркнутыми признаками пола встречаются и мужские бородатые лица. Трактовка лица в большинстве случаев условна; реалистические скульптурные изображения, вроде двух упоминавшихся выше, редки. Большинство фибул этого типа найдено в Пастерском городище (бассейн реки Роси), на правом берегу Днепра, где, вероятно, находилось святилище великой богини (стр. 62, 63). Подобное изображение великой богини, богини жизни (к ней вполне применимо по смыслу славянское имя Живы или богини земли Бергини), в сонме разнообразных живых существ идет еще от скифов. В Луговой Могиле (Александропольский курган), на навершиях знамен III века до н. э., мы уже встречаем богиню в окружении



*Бронзовая фибула
из Пастерского городища
близ Чигрина. VII век.
Гос. Исторический музей,*



*Бронзовая пластинка с изображением великой
богини и двух зверей. Из Белогорского
кургана Курской области. X—XI век.
Гос. Исторический музей.*

Богиня Оранта, но без звериного окружения, появилась в славянском искусстве еще до знаменитых походов на Византию. После же этих походов обязательными спутниками богини стали кони или их символическая замена—птицы. Возможно, что это изменение в сюжетах, эта любовь славянских мастеров к коням явились результатом роста конных дружин и впитывания в славянскую земледельческую массу потомков более южных сарматских племен, издревле известных коневодов¹.

Какова была дальнейшая судьба этого сложного образа великой богини, русской Берегини? На фибулах он постепенно упрощался, превращаясь в VII—VIII веках в схематическое изображение женщины, а к IX веку и самые фибулы этого типа совершенно исчезли из употребления. Но в одном из курских курганов встретилась бронзовая пластинка X—XI века с изображением женщины и двух зверей по сторонам (стр. 63). Аналогии эта пластинка находит в Приуралье.

Среди памятников современного русского искусства нередко встречается такая же сложная композиция, с женской фигурой в качестве организующего

¹ Некоторые исследователи считают, что племя русь, известное по письменным источникам с VI века н. э., является сарматским и связано с роксаланами (С. П. Толстов).

начала. На деревянном донце прялки из Смоленской области наверху схематично вырезана голова с несомненными признаками женщины. Руки ее переходят в туловища птиц, у ее ног две конские головы.

Сложный образ из четырех птиц, двух коней и женщины воскрешает в памяти фибулы VII века из земли русов. Внешний вид и даже приемы мастера, стремившегося теснее слить человеческий образ с птичьим и конским, еще более усиливают сходство¹.

На вышивках, где мастерица не стеснена местом, эта же композиция повторяется, но в менее компактном виде: женщина держит в руках двух птиц, другая пара птиц лежит у ее ног, третья пара находится в воздухе. За птицами стоят два зверя и растут два дерева. Здесь богиня Земля — Берегиня представлена во всем многообразии порожденных ею и подчиненных ей живых существ.

При взгляде на эти изображения невольно вспоминается определение великой богини, сделанное во II веке н. э. римским писателем Люцием Апулеем, обвиненным впоследствии в волшебстве: «Я — Природа, мать всего сущего, владычица стихий, начало всех начал, высшее божество, царица теней. Будучи сама по себе единою, я чтима под столь же разнообразными видами, сколько существ земных».

Величественный образ великой богини не был единственным сюжетом славянского изобразительного искусства. Как видно из приведенного материала, в искусстве южных племен, преимущественно приднепровских русов, видное место занимал образ коня, постоянного спутника богини. Жрецы-всадники подъезжают к богине или к храму верхом на конях. Известно, что славяне-язычники держали при храмах священных коней, а князья хоронили своих боевых коней, погибших в битве, на специальных помостах и приказывали насыпать над ними курганы, как над воинами. Обладающая чудесной силой конская голова нередко фигурирует в русских сказках.

В русском народном искусстве самым излюбленным мотивом является конь. Донца прялок, ковши, гребни, пряники, детские игрушки, кровли изб украшаются изображениями коня. Очень часто эти изображения сопровождаются символами солнца — диском, ромбом, лучами, крестом. Но, кроме того, конь связан и с водой, и его изображения охраняют посуду (ковши), коня приносят в жертву водяному божеству (стр. 65). Двойственная природа коня объясняется древними представ-

¹ Другой пример: скамья украшена четырьмя резными головами коней, наверху схема человеческой головы. На плоскости доски гравировкой добавлены птицы, деревья и солнечный диск (коллекция Гос. Исторического музея).



Деревянный ковш с конскими головами. XIX век.

Гос. Исторический музей.

лениями о пути солнца. Утром, на заре, солнце выезжает в колеснице, влекомой чудесными златогривыми конями; вечером солнце продолжает свой путь под землей, по воде. Здесь коня сменяют «гуси-лебеди», везущие солнечную колесницу (или ладью) к востоку. Водяная стихия хорошо прослеживается на северных вещах. Подвески в виде коней с бубенцами часто встречаются в северо-восточных славянских курганах. В подвесках всегда есть символ воды — волнистая линия. На прекрасном костяном гребне IX века из Пскова изображены два коня и ладья с парусом и кормилом. Сочетание коней и ладьи очень характерно для города Пскова, самое имя которого происходит от слова «озеро» (Плесков, от «плесо» — озеро).

Солнечная колесница известна с глубокой древности, еще с эпохи бронзового века. В Западной Европе тогда отливали из золотистой бронзы коней,

колесницу и на ней — огромный солнечный диск. Среди русских игрушек имеются резные из дерева детские каталки, представляющие двух коней, везущих на колесах солнечный диск, нарисованный на доске красной краской. На каталках другого типа кони смотрят головами в разные стороны и на самом тулове игрушки нарисованы золотистые круги.

Через три тысячи лет священное изображение солнечной колесницы стало детской забавой. Реальным прообразом такой колесницы в языческом быту могли быть проводы чучела зимы на масленицу. Его везли на конях; важным дополнением обряда было горевшее на шесте колесо — символ солнца, встреча которого праздновалась одновременно с проводами зимы ¹.

Парные изображения коней, обращенных головами врозь или друг к другу, часто встречаются в славянском искусстве X—XIV веков; они восходят к известным нам изображениям богини с всадниками по сторонам, — изображениям, очень рано появившимся на нашем Юге, в соседстве со степью. Этот сюжет впоследствии проник и на Север, стал общерусским и превосходно сохранился в северной народной вышивке XIX—XX веков.

Когда, какими путями попали кони Юга в искусство лесистого Севера? Когда появились они в искусстве северных племен, где господствовали образы уток, гусей, медведей? Археологический материал позволяет проследить шаг за шагом проникновение южных сюжетов в северное искусство.

На Смоленщине около VI века н. э. уже появились и предметы с киевской эмалью, и пластинки с парно расположенными головами коней, обращенными к стоящему в центре массивному столбу с ромбом наверху. Столб, увенчанный ромбом, известен нам по рельефу на стене пещеры на берегу Днестра (*стр.* 51). Это предмет поклонения, загадочный символ, перед которым падают на колени. Если ромб знаменует солнце (у белорусов в вышивке ромб называется «кругом»), то становится вполне понятным все изображение: символ солнца заменил великую богиню. Совершенно такой же рисунок имеют кресала X века из Приладожья. На бронзовом гребне из Псковской земли, найденном с монетами X века, изображены отдельно стоящий столбик с ромбом и два стилизованных коня по сторонам; за конями два зверя как бы карабкаются на ту плоскость, на которой стоят кони (*стр.* 67). Ромбический знак и два конька перед ним встречаются и на изящном серебряном кружеве височных колец XIII—XIV веков из земли вятичей. Здесь кони заменяются иногда птицами, и тогда ромби-

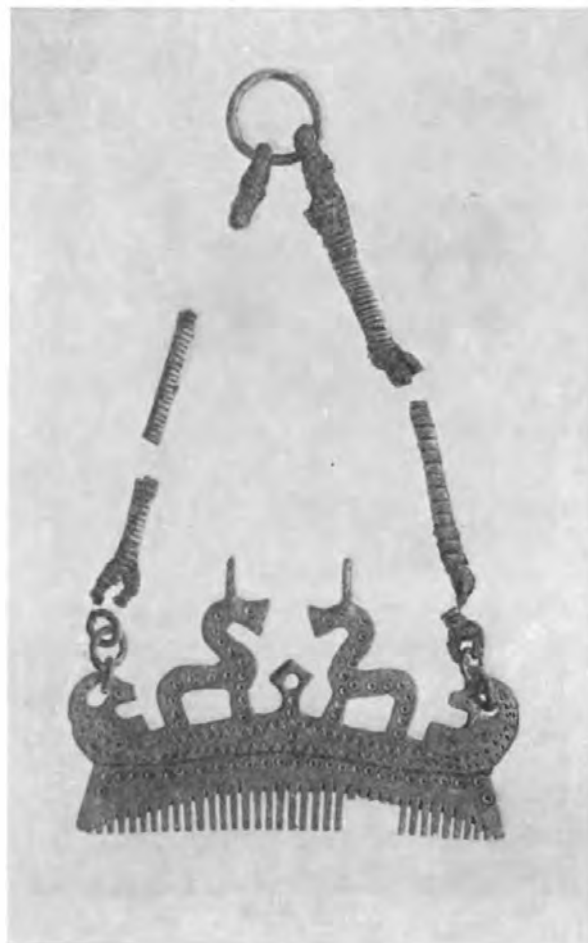
¹ Круг (коло) и круг с крестом очень часты в гончарных клеймах X—XIII веков.

ческий знак исчезает. Особенно часто парными конскими головами украшали гребни.

Эту традицию можно проследить вплоть до современности. Нам известны русские промежуточные звенья VI—VII, X—XIII и XVII—XVIII веков. В княжение Игоря и Святослава, когда в Киев со всей Восточной Европы стекались дружинники для далеких походов и богатых пиров, старые местные сюжеты распространились далеко на север и северо-восток. Вместе с былинами о Добрыне и Владимире Красном Солнышке на русский Север проникло и южное изобразительное искусство. Именно тогда восприняли женщины северных племен замечательный образ великой богини и коней, которых они сохранили нам в вышивке. В селе Заозерье, близ Ладоги, в кургане X века найдена бронзовая подвеска, изображающая женщину в широкой юбке и двух коней по сторонам, т. е. великую богиню¹. Но прошлое неизбежно слилось с местным:

у этой самой подвески на конце цепочек висят гусиные лапки, традиционный символ Севера. Позднее происходит строгая дифференциация: лапки придаются только птицам, а коням — бубенцы. Подвески и гребни с головами коней очень часты в Новгородской, Ярославской и Суздальской землях. Иногда кони похожи на птиц.

¹ W. Rawdonikas. Die Normannen der Wikingerzeit. Stockholm, 1930, стр. 60, рис. 50. Переход сюжетов с вышивки на металл или наоборот был облегчен тем, что на Севере в древности литье бронзовых украшений (часто по плетеной восковой основе) было женским делом. Женщины сами украшали себя своим рукоделием, и вышитым на полотне, и отлитым из бронзы. Некоторые бронзовые подвески с головами коней по виду очень похожи на плетенье из шнуров. Существование вышивок на одежде еще в VI веке подтверждается Мартыновским кладом.



*Бронзовый гребень с изображением коней.
X век.*

Гос. Русский музей.



*Бронзовые подвески-амулеты
с головой быка. Из села Власовичи
близ Чернигова.
XI — XII век.*

Гос. Исторический музей.

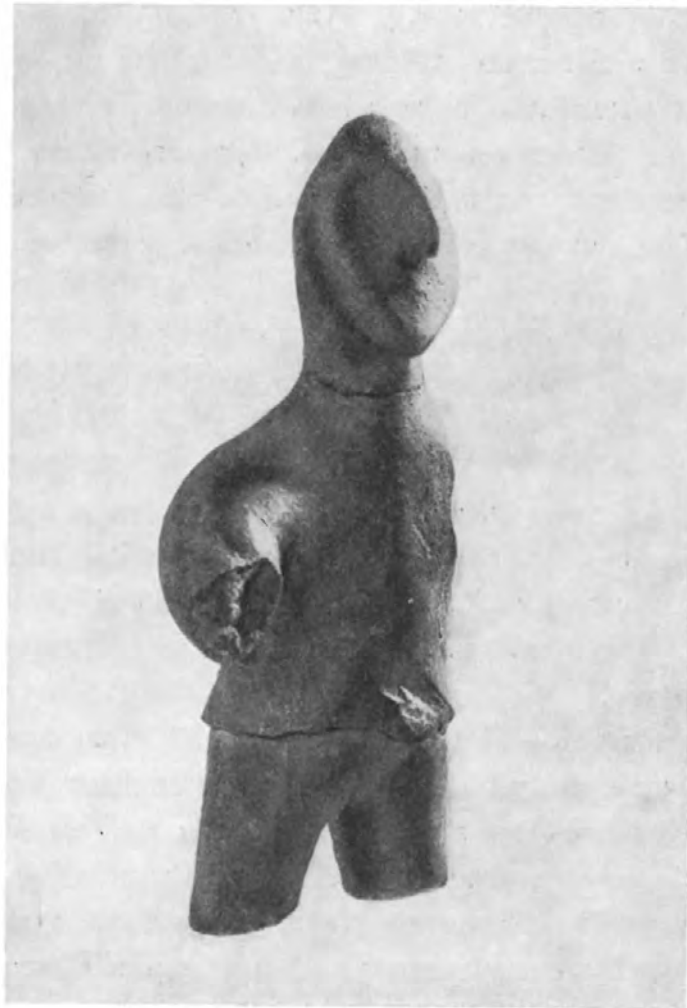
В современной вышивке кони иной раз превращаются в птиц. В раскопанных в Водской пятине Новгородской земли курганах найдены типичные подвески XI—XII веков с птичье-конскими головами. Спустя почти тысячу лет в этих же самых местах население продолжало носить вышитые одежды, украшенные такими же изображениями парных полуптиц-полуконей со всадниками на них.

Другие культы занимают значительно меньшее место в славянском языческом искусстве. Культ быка или тура, хорошо известный по письменным источникам и связанный с Волосом (от слова «вол»), слабо представлен древними памятниками и также мало отражен в современной вышивке и резьбе.

Известны подвески с бычьей головой из земли радимичей (*стр. 68*); в разных местах славянского мира найдены туры рога. Но изображения на них не имеют ничего общего с культом тура. У южных славян ритуальный масленичный маскарад назывался «турица»; участники его надевали маску с рогами и изображали тура. У белорусов рядятся козой и медведем. Любопытно, что именно эти изображения — быка, козла и медведя — почти совершенно отсутствуют на дошедших до нас древних памятниках. Может быть, существовало запрещение изображать их. Культ священного дерева также известен нам только по этнографическим данным.

Вероятно, к той же эпохе, что и общерусское распространение культа богини с конями, относится возникновение в искусстве образа Жар-птицы, столь хорошо знакомой нам по сказкам. Известны подвески X—XI веков с петухами. Птица (чаще всего петух) изображалась сидящей на дереве. Любопытно, что на старых деревянных подсвечниках изображался диск с лучами и в центре его петух, этот прообраз жар-птицы.

Особым разделом древнерусской мелкой пластики, примыкающим к тем фибулам и подвескам, о которых до сих пор шла речь, были амулеты. Женщины носили обереги от злых духов на груди или у пояса. Среди амулетов встречаются и утки, и кони, и оправленные в серебро каменные орудия, и миниатюрные предметы: топоры, литые из металла челюсти хищников, ножи, гребни, ключи,



*Глиняный идол из деревни Вески близ Суздаля.
IX — XI век.*

Гос. Исторический музей.

ложки, ковши. Роль оберега выполняли, вероятно, яйца-писанки, находимые в курганах. Названия всех этих предметов фигурируют в русских сказках и колдовских заговорах.

Вопреки мнению некоторых ученых (А. С. Гущин), искусство славянских земледельческих племен отнюдь не было только геометрическим. Геометрическими были лишь условные идеограммы глубокой древности: знак солнца, знак жилища, знак огня, а остальные сюжеты древнего искусства, даже если они и были связаны с языческим культом, носили вполне изобразительный характер.

Богиня Берегиня и ее жрецы, кони, петухи, утки, быки, змеи, соколы, зайцы, пляшущие мужчины в вышитых рубахах, ладьи с людьми — все это изображения, связанные в большинстве с земледельческими культами и очень далекие от мира отвлеченных геометрических форм. Продвигаясь на Север с VI века, это искусство наслаивалось на более раннюю основу, которая также не была геометрической. К X веку самобытное славянское искусство достигло полной зрелости.



Познакомившись с цветистыми узорами славянских эмалей, многообразным тратологическим орнаментом бронзовых фибул, подвесок, амулетов, установив путем сопоставления скифского искусства с русским существование у славян вышитых тканей, перейдем к обзору важнейшего раздела славянского искусства — к языческой скульптуре.

Во многих курганах IX—XI веков встречаются глиняные или металлические фигурки, изображавшие, по всей вероятности, различных богов. К сожалению, многие из них сильно попорчены огнем погребального костра и временем, как, например, глиняный идол из деревни Вески близ Суздаля (стр. 69). Эта фигурка представляет мужчину без головного убора, в короткой куртке. Руки и ноги обломаны. Голова выполнена примитивно, но выразительно; лицо рельефно отделяется от шеи, нос также рельефен. У мастера налицо чувство объема. Таковы же фигурки из Смоленска и с Украины¹.

В знаменитой Черной Могиле в Чернигове (X век) в погребении князя найден маленький бронзовый идол (стр. 71). Божок представлен сидящим и держащим что-то в руках (может быть, рог). Плохая сохранность не позволяет разглядеть детали.

Фигурка вполне объемна и по-настоящему скульптурна. Пропорции тела довольно верны.

Бронзовый идольчик найден в Серогожских курганах, близ Весьегонска². Он представляет собой фигуру мужчины, с разведенными в стороны руками и как бы приплясывающими ногами, напоминая этим серебряных златоусых мужчин из

¹ А. С п и ц ы н. Владимирские курганы.— «Известия Археологической комиссии», вып. 15, СПб., 1915, рис. 63.

² Каталог собрания древностей гр. А. С. Уварова, вып. IV. М., 1909, рис. 49.

Мартыновского клада. Одет он в короткую рубаху, подпоясанную поясом; посредине груди идет орнаментальная полоса (вышивка); на голове его шапка, близкая по форме к шапкам на каменных идолах и к традиционным княжеским головным уборам. Голова моделирована рельефно: подбородок явно выдается вперед, нос выступает, и даже глаза представлены не углубленными точками, как это часто бывает в примитивном искусстве, а выпуклыми круглыми налепами (идол отлит по модели, изготовленной из воска).

Объемность и трехмерность перечисленных фигур заставляют вспомнить бронзовые изображения животных, встречаемые в древностях IX—X веков: они также дают вполне объемные, хотя и сильно стилизованные, изображения. Лепка из глины или воска объединяет их по технике исполнения, несмотря на различие материала.

В далеком Вятском крае, где киевские дружинники бывали еще в X веке, а новгородцы в XI и XII веках собирали дань, найдена бронзовая фигурка с ушком для подвешивания, резко отличная от всех местных изделий. Она выполнена плоским рельефом, как бы вырезана из пластинки; на ней изображен мужчина в рубахе; левая рука его упирается в бедро, в правой руке он держит обычный атрибут славянских богов — рог.

Чрезвычайно близка к ней найденная в Приуралье бронзовая фигурка такого же размера и такой же плоскостной техники, представляющая усатого и бородатого мужчину в кольчуге (?) с поясом. Руки его уперты в бока, точно так же, как на мартыновской фигурке. И эта поза и одежда весьма напоминают бронзового идола из земли балтийских славян. Возможно, что вятская фигурка неизвестного мужского божества является древнейшим свидетельством пребывания здесь новгородцев.

Любопытнейшее изображение XI века было найдено в кургане Радимичской земли (близ Быхова). В плоском рельефе, в профиль, изображен бо-



*Бронзовый идол из Черной Мошлы
в Чернигове. X век.
Гос. Исторический музей.*



Бронзовая фигурка воина с витым обручем в руке из кургана близ Быхова. XI век.
Музей в г. Могилеве.

родатый мужчина, идущий вправо (стр. 72). Его одежда подпоясана и расходится складками ниже пояса так же, как на всех перечисленных выше скульптурах. У пояса висит меч русского типа XI века. Левая рука протянута вперед, видна орнаментальная кайма на конце рукава; в правой руке воин держит витой обруч, напоминающий витые проволочные гривны — украшения. Кто этот воин? В чем смысл этого изображения? У древних славян существовал следующий обычай при объявлении войны: для оповещения всех воинов о начале войны, о сборе войск, посылался по стране воин, «державший в руке обруч, свитый из луба и напоминающий гривну». Лубяную гривну зажигали, и этот горящий обруч служил знаком войны¹. Что побудило древних ради-

мичей отливать из бронзы изображение вестника войны, — сказать трудно.

Большой интерес представляют находимые в Киеве и городах Киевского княжества глиняные изображения женщин (стр. 73), вполне объемные. Женщины, в круглых колоколовидных юбках, держат в руках младенцев. Иногда на глине видны следы раскраски².

В этих изображениях матери с ребенком огромный интерес представляют головы. Все внимание скульпторов сосредоточено на голове и головном уборе. Лица они штамповали специальным глиняным штампом, как древнегреческие мастера-коропласты (этот штамп назывался «типосом», отсюда современное слово «тип»).

Художественные достоинства киевских типосов весьма различны, и наряду с выразительными лицами встречаются очень схематические. Мастер как бы чувствовал себя обязанным пользоваться древним, традиционным техническим приемом и штамповал лица даже и тогда, когда штамп был очень примитивен и несколько не ускорял процесса производства. Применение типоса вызвано здесь не

¹ Гривна из луба называлась «вить», а гонец «витьским». Тожественная фигурка найдена на одном городище на Западной Двине, в земле летгалов. Это городище считают местом битвы, происшедшей в 1113 году.

² Этим фигуркам посвящена цитированная выше работа Л. А. Диндеса. Он считает их игрушками. Против этого свидетельствует их хрупкость (юбки полые внутри). Эти фигурки датируются приблизительно X—XIII веками.

требованием массовости изготовления, а стремлением сохранить в неприкосновенности старинный, освященный обычаями способ изготовления фигур. Если киевские штампы напоминают типы ольвийских и боспорских скульпторов, лепивших терракотовые фигурки местных богов, то головные уборы воскрешают тиары скифских жриц и образ богини домашнего очага Табити. Так как торжественный облик великой богини никогда не сопровождается изображением ребенка, то упомянутые скульптуры следует связывать не с нею, а с богиней семьи, дома, очага. Может быть, именно она и называлась Рожаницей у древних славян. Позднее ее заменила христианская богородица с младенцем. Глиняные статуэтки найдены в различных жилых кварталах древнего Киева; они есть и в Старом городе, но основная их масса происходит с Подола, Флоровской Горы и Кирилловской. За пределами Киева они найдены на Княжьей Горе, близ устья Роси¹. Русские христианские писатели XII века, считавшие древнейшим культом почитание Берегини, говорят о замене его культом Рожаницы. Наряду с домашними и личными божками, которые охраняли дом славянина или сопровождали его в походах и провожали в последний путь — на погребальный костер, у славян существовали общественные идолы, предмет поклонения целого племени или



Глиняная фигура женщины из Киева.

X — XIII век.

Гос. Исторический музей.

¹ Между прочим, этот район с древнейших времен знал глиняные изображения женской фигуры — богини домашнего очага. Возможно, что при дальнейших раскопках удастся установить точнее связь киевских терракот с жилищами. Ни в одном погребальном сооружении они не попадались.

города. На красивом возвышенном месте, обычно над рекой, ставили язычники своих богов. Деревянных идолов видел арабский путешественник Ибн-Фадлан на Волге в 922 году и ярко описал, как русский купец приносит жертвы своим идолам, как он угощает своих товарищей жертвенным мясом овец и быков и вешает черепа жертвенных животных на столбы ограды вокруг человекоподобных идолов¹.

Летопись красочно описывает кумиры языческих божеств, поставленные Владимиром в Киеве: «Постави [Владимир] кумиры на холму вне двора теремнаго: Перуна древяна, а главу его сребрену, а ус злат, и Хърса, Дажьбога, и Стрибога, и Симарыгла, и Мокошь. И жряху им, наричюще я богы»².

Деревянные древнерусские идолы нам не известны, но каменные были найдены в разных местах. Иногда попадаются просто чтимые камни. Огромный камень, связанный с редким культом Бабы-яги, стоял над древним Берендеевым озером. Этому камню приносились в жертву ягоды и грибы. В земле радимичей до XX века почитались камни фаллической формы (например, в Сукроме на Смоленщине)³.

В глухом Пошехонье, где в XI веке князья боролись с языческими волхвами, был найден каменный идол, похожий по общему виду на радимичский, но отличающийся антропоморфными чертами. Прimitивным рельефом в камне высечены глаза, нос и рот; подбородок едва намечен⁴.

В земле вятичей, упорно оборонявших независимость своего племени и еще в XI веке убивавших христианских миссионеров (например, печерского монаха Кукушу), обнаружен небольшой идол из известняка. Акулининское изваяние представляет собой погрудное изображение, без всяких признаков усов или бороды (стр. 75). У скульптора боролись два стремления: с одной стороны, он хотел дать объемное произведение и ради этого выделил лицо, выдвинул вперед подбородок, закруглил углы, а с другой — он не мог порвать с более привычной плоскостной манерой. Нос и рот намечены лишь врезанными чертами и совершенно не заметны в профиль. Художник дал только схему человеческого лица. Судя по отсутствию бороды, усов и мужской шапки, это — изображение женского божества.

¹ «И как только приезжают их корабли к этой пристани, каждый из них выходит и несет с собою хлеб, мясо, лук, молоко, пока не подойдет к высокой воткнутой деревяшке, у которой имеется лицо, похожее на лицо человека, а вокруг нее маленькие изображения, а позади этих изображений стоят высокие деревяшки, воткнутые в землю...» («Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу». Перевод и комментарий академика П. Ю. Крачковского. М.—Л., 1939, стр. 79).

Существование деревянных идолов отразилось на терминологии: по-чешски идол — *Socha* (сук). Есть славянское слово «кап», обозначающее обтесанный пень (отсюда — капище, место языческого богослужения).

² Лаврентьевская летопись под 6488 (980) годом.

³ «Працы Сэкції археологіі». Менск, 1932, III, стр. 16.

⁴ Хранится в Новгородском музее.

Известны очень близкие по стилю изображения женских божеств из Западной Пруссии (Розенберг). Богини в гривнах, с турьим рогом в правой руке, выполнены таким же способом плоскостной обработки деталей. Наряду с изображениями богинь встречаются камни с высеченными на них всадниками.

У западных славян попадаются и мужские изображения; из них особенно важен рельеф из Альтенкирхена, на котором изваян усатый мужчина в шапке, с большим турьим рогом в правой руке; левая рука его, согнутая в локте, положена на бедро. Этот идол с самой западной окраины славянского мира весьма близок к новгородскому бронзовому идолчику, найденному в восточных приуральских пределах славянской дружинной колонизации.

Наиболее примечательным памятником славянского языческого искусства является четырехликий идол, найденный сто лет назад в реке Збруч, близ Гусятина, в земле древних волянян (стр. 76, 77). Десятки научных исследований на различных языках посвящены этому великолепному изваянию. Его называли Хорсом, Дажьбогом, Святовитом, его изучали со всех сторон, но до сих пор остались еще не решенными некоторые важные вопросы.

Изваяние было найдено в 1848 году в воде, у подножия холма. Пограничная стража заметила торчащую из обмелевшей реки голову. Почти целое тысячелетие пролежал на дне этот идол, свергнутый со своего холма, очевидно, при введении христианства¹. Изваяние представляет собою высокий четырехгранный столб,



Каменный идол (так называемое Акулинское изваяние). Из раскопок близ деревень Долматово и Акулино, Подольского района, Московской области.

Гос. Исторический музей.

¹ Неподалеку от Гусятина, где найден этот идол, были обнаружены остатки грандиозной каменной статуи, славянского Колосса; по ее ногам колоссальной длины (464 см) можно судить о громадных размерах всей статуи. Збручский идол хранится в Краковском музее.



*Збручский идол. Общий вид. X век.
Краковский музей.*

каждая грань которого несет на себе особую серию изображений (стр. 77). Наверху, на каждой из сторон столба, изображено человеческое лицо, и эта четырехликая голова увенчана одной общей шапкой, чрезвычайно напоминающей русские княжеские шапки, хорошо известные по миниатюрам и иконам. Помимо деления по граням, имеется еще и горизонтальное членение: все грани разделены горизонтальными чертами на три пояса. В верхнем поясе — наиболее крупные фигуры, в нижнем они несколько меньше, а в среднем самые маленькие. Верхний ярус состоит из четырех фигур в рост. Первая из них изображает женщину с турьим рогом в правой руке (как на женских статуях из Розенберга). Направо от нее — мужская фигура с мечом в ножнах и конем у ног, направо — вторая женская фигура с кольцом в правой руке. Замыкает весь верхний ярус мужская фигура без всяких атрибутов. В среднем ярусе четыре чередующиеся фигуры мужчин и женщин, держащихся за руки и как бы образующих хоровод. Отметим, что каждой женской фигуре верхнего яруса здесь непременно соответствует женская, мужской — мужская. У женщины среднего яруса, находящейся под фигурой с турьим рогом, высечен в камне над левым плечом ребенок. Нижний ярус образован только тремя фигурами усатых

мужчин, стоящих на коленях и поддерживающих все находящиеся над ними фигуры. Один изображен спереди, а два его соседа с обеих сторон — в профиль. У среднего ступни не видны, а у боковых видно по одной ноге, согнутой в колене. Без изображения оставлена нижняя часть той грани, которая противоположна женщине с рогом и женщине с ребенком. Манера изображения плоскостная, схематичная. Скульптор стремился передать только самые основные контуры;



Збручский идол. Вид четырех сторон. X век.

Краковский музей.

все детали дополнялись раскраской, следы которой недавно обнаружены во впадинах известняка.

Перед нами — замечательный документ языческой старины, раскрывающий космогонические представления наших предков.

Что представляет собой збручское изваяние?

В настоящее время уже оставлена мысль о том, что это идол Святовита арконского, сходство с которым ограничено только четырехглавостью (у западных славян известен ряд многоголовых богов: Ругевит — семь голов, Поревит —

пять, Святovit — четыре, Триглав — три). Здесь только одна грань с вооруженным конником соответствует Святovиту.

Против попытки объявить збручское изваяние неславянским¹ свидетельствуют самые изображения. Сопоставление атрибутов божеств с реальными археологическими предметами показывает, что они теснейшим образом связаны с русским бытом X века².

И русские атрибуты богов, и место находки — все убеждает в бесспорности славянского происхождения идола. Смысл трехъярусной композиции заключается в обычном делении вселенной на небо — мир богов, на землю, населенную людьми, и на таинственный подземный мир, обитатели которого держат на себе всю тяжесть земной толщи. Три царства во вселенной отмечены в космогонии славян писателями средневековья (небо, земля, преисподняя — *coelum, terra et infernum*).

Боги даны здесь во весь рост, люди по сравнению с ними — маленькие существа; они, держась за руки, водят хоровод у ног своих богов. Подземные духи (может быть, Чернобог?) значительно крупнее людей; они почти равны богам, и только согнутые ноги уменьшают их размеры.

Четыре бога иногда толковались как четыре времени года: богиня с кольцом — Весна, богиня с рогом изобилия — Лето, бог с оружием — Осень, бог без атрибутов — Зима.

При расшифровке изображений не обращалось внимания на то, как должен был стоять этот идол, которому из четырех богов отдавал предпочтение древний славянин, повергавший к этому изваянию свои жертвы. Между тем данные для ответа на этот вопрос имеются: пустая грань нижнего яруса должна быть позади и прислонена к чему-либо, фигура Чернобога (?) обращена к ней спиной; расположение ног нижних фигур совершенно ясно показывает, что лицевой гранью, основным изображением, было изображение богини с рогом. Слева от нее — традиционный, знакомый по вышивке, всадник, а направо — богиня или жрица с кольцом. Центральная фигура збручской статуи — великая богиня, Земля, Беретиня или Рожаница. Поэтому у ног этой древней богини плодородия находится не только женщина, но и ребенок около нее.

¹ A. Zakharov. The statue of Zbrucz. Eurasia, Septentrionalis antiqua, 1934 (IX), стр. 336—348.

² Рог в руке богини имеет оковку устья и ромбическую накладку на тулове, совершенно совпадающие с имеющимися на двух турьих рогах X века из Черной Могилы. Острие рога заканчивается каким-то расширением; в 1852 году в Чернигове был найден турьий рог с головкой орла на узком конце. Меч с коленчатой рукоятью был найден близ княжеского дворца в Киеве (датируется меч X веком). Близость шапки збручского идола к русским княжеским шапкам с меховым околышем уже отмечалась.

Сложное миропонимание изложено галицким скульптором X века с большим мастерством и выразительностью. Збручское изваяние — это философский трактат, написанный резцом и кистью на серых гранях известнякового столба.



Строительное искусство языческой Руси, искусство воздвигать здания, создавать объемные сооружения и ограничивать ими какую-то часть земного пространства, иначе говоря — искусство зодчих, известно нам, к сожалению, столь же отрывочно, как и искусство изобразительное.

Из дерева и глины, из земли и камня древнерусские зодчие создавали жилища, общественные здания, крепости, погребальные сооружения и храмы.

Меньше всего известно о художественной стороне архитектуры жилых славянских домов. При раскопках археологи находят в земле венцы деревянных срубов, гнезда землянок, торцы вертикальных устоев; по ним можно представить себе план жилища, расположение его бытовых элементов (печи, подполья, сеней), но восстановить весь облик дома, с его резными коньками (кнесами), наличниками, рублеными крылечками и горницами (верхними этажами) может помочь только изучение современного народного зодчества.

Очень важно отметить глубокую традиционность форм крестьянского жилища. Две тысячи лет назад славянские дома, как и в XIX веке, делились на две основные группы: северные просторные рубленые избы лесных жителей, избы, основой которых была клеть, сруб из стройных бревен, и южные, построенные из кривого степного леса или из прутьев, где глина восполняла недостаток дерева и жилище частично опускали в землю. При раскопках в Гочевском городище (на юго-востоке Русской земли) удалось установить, что северяне в VII—VIII веках белили глиняные мазанки мелом, точь-в-точь как побелены современные хаты в этом же районе.

Различие сказалось и в терминологии. В лесах Новгородской или Кривичской земли архитектора называли плотником, от слова «плот» — связка бревен. Не случайна и смысловая связь понятий «строить» и «стройное». Постройка воспринималась как «стройное», т. е. изящное, гармоническое целое. На степном юге не «строили», а «созидали». Архитектурная терминология ведет к основному строительному материалу, который господствовал здесь со времен глинобитных трипольских домов, — к глине. Глина — «зъд», «зъд», отсюда

«здание» — глиняная постройка, «зодчий», или «здатель», — мастер глинобитного дела и лишь впоследствии — строитель вообще.

Основой плана славянского дома был прямоугольник. Кровля была двускатной или четырехскатной. На одном бронзовом футляре для иголок (из костромского кургана XI—XII века) имеется интереснейшее изображение дома с двускатной кровлей, с дверью посередине и двумя конями по сторонам избы. Костромской игольник — древнейшее изображение славянского дома. Позднее такая же схема двускатного покрытия встречается в рисунках вышивок.

Ансамбль славянского поселка и его планировка были различны: иногда встречалась разбросанная планировка или намечалось деление на два порядка. На юге сёла тянулись вдоль берега реки на сотни метров. На юго-востоке (Боршево, близ Воронежа, — раскопки П. П. Ефименко) хаты, врезанные в землю, стояли тесно, вплотную одна к другой, посередине небольшой крепостцы. При возведении кровель они неизбежно сливались в одно обширное здание с несколькими выходами в разные стороны, что и было подмечено наблюдательными византийскими стратегами VI века. Родовой дом из многих клетей, с навесами на столбах перед входами, на юго-западе Руси, возможно, послужил прообразом тех деревянных построек с галереями вокруг обширного здания, которые уцелели в земле Прикарпатской Руси.

Возведение такого дома-поселка не было делом каждой отдельной семьи, а должно было в какой-то мере подчиняться общему плану¹. Во всяком случае глаз южнорусских зодчих задолго до появления византийской архитектуры на Руси привык видеть обширное, сложное по составу здание, с причудливыми изгибами его периметра и с многоглавым, как курганное поле, покрытием, составленным из многих двух- или четырехскатных крыш.

Другой тип поселка, истоки которого теряются в глубокой древности трипольской культуры, это — круговая планировка. Дома поставлены по кругу, все двери выходят на центральную площадь. Позднее у славян эта система включила в себя и укрепления. Кольцо крепостных стен непосредственно переходило во второе кольцо вплотную поставленных жилых клетей. Дома имели навесы на столбах, выходившие на центральную площадь. Такая система, прослеженная на городище XI—XIII века в Райках, близ Бердичева, представляет собой как бы вывернутую наизнанку боршевскую систему планировки.

¹ Впрочем, при разрастании рода, вероятно, происходили прирубки новых клетей, и жилой комплекс боршевского типа рос вширь так же, как, например, дворец Алексея Михайловича в Коломенском, по мере роста числа его обитателей.

Там дом-поселок стоит в центре крепости, отдельно от валов; здесь дом-поселок превращен в сплошное кольцо, примыкающее вплотную к валу¹.

Крепостные сооружения славянских городищ прививали определенные технические навыки, завершая ансамбль славянского поселка зубчатой короной тына или кольцом мощных городен из срубов. Городища возникли еще в VI—V веках до н. э., существовали целые полторы тысячи лет и отмерли лишь в эпоху развитого государства, в XII—XIII веках².

В древних крепостях было два элемента, которые составляли переход от фортификации к художественному зодчеству: это ворота (с перекидным мостом через ров, с «жеравцами» для подъема) и высокая сторожевая башня³. Наличие этих элементов необходимо учитывать при определении тех привычных архитектурных форм и силуэтов, на которых воспитывались художественные вкусы русских «древоделей», тех «огородников» (т. е. строителей оград, крепостей), которые в X веке перешли от рубки городов к строительству христианских храмов.

В V веке византийский дипломат Приск Панийский посетил на Дунае ставку Аттилы, вождя гуннов, а также и славянских дружин. Приск проезжал через деревни, жители которых занимались земледелием и бортничеством. Они гостеприимно угощали путников хмельным медом и ячменным квасом, выносили им просо и переправляли их через реки в лодках-однодревках. Все черты быта и язык местных жителей говорят об их славянстве. Дворец завоевателя был выстроен из «бревен и хорошо выстроганных досок и окружен деревянной оградой не для безопасности, а для красоты». «Внутри ограды было множество построек, из коих одни были из красиво прилаженных досок, покрытых резьбой»⁴. Так как сами гунны были кочевниками, далекими от деревянного строительства, затейливые бревенчатые постройки с резьбой, поразившие грека, знавшего великолепную архитектуру эпохи Константина, следует связывать со славянами, жившими по Дунаю.

¹ Деревни с круговой планировкой характерны и для западных славян. В современной Германии, вплоть до самой Эльбы, сохранились «славянские деревни» (Wendendorf) с планировкой этого типа, свидетельствующей о живучести славянских элементов культуры.

² На Севере план городища почти всегда подчинен треугольнику, стрелке двух рек, где обычно располагались городища. Отсюда название некоторых поселков «уго.», и, может быть, отсюда же выражения «родной уго.», «свой уго.» в смысле родного поселка. Второе название поселка «кут» также приводит к кругу древних родовых понятий: «кутний бог» — домовый; «кутья» — пища предков — покровителей родового поселка, кута, угла; «покут» — родовое кладбище.

³ Название башни в древней Руси («вежа») вскрывает очень древний сторожевой характер ее. Слово «вежа» связано с «вежды» — глаза и «ведать» — знать. Значит, башня прежде всего была глазами крепости, средством наблюдения за внешним миром вне пределов своего угла.

⁴ В. Латышев. Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе. СПб., 1900, стр. 825, 829.

Деревянная резьба русского народного зодчества имеет глубокие языческие корни, восходящие, быть может, к эпохе еще более ранней, чем путешествие Приска к дунайским славянам. Какие части здания украшаются резьбой? Каков характер этой резьбы? Изображения добрых духов в образе коня, птицы, змеи и собаки ставятся у всех входов в дом — над дверью, над окном, у дверного замка, у печи («коник»), чтобы отогнать злых духов, не пустить их в дом. Верх здания («сволоок») обязательно украшен магическим символом — изображением коня («кнѣсь» — коник), иногда на вертикальном шпиле помещено изображение птицы («поткы»). Кони и птицы особенно часто фигурируют в украшениях белорусских хат и на изображениях зданий на прялках Севера. Вспоминается вещий Золотой петушок, охранявший с вершины терема границы державы. Этот мотив очень древен и встречается еще на глиняных моделях домов бронзового века. Происхождение русской домовой резьбы коренится в магических представлениях язычества и относится к очень отдаленным временам.

Не только жилища и крепости, но и погребальные сооружения свидетельствуют о развитии строительного искусства у древних славян. Дом мертвого должен воспроизводить дом живого (поэтому и клали в могилы модели домов).

У славян существовало два обряда погребения: сожжение и захоронение трупа. Как говорит летопись, для праха сожженных на перекрестках дорог ставились «столпы». Едва ли это надо понимать в смысле столба-бревна, врытого вертикально в землю. В письменных памятниках XI—XIII веков слово «столп» часто обозначает небольшое здание из одного сруба, сторожку. Маленький сруб (вероятно, в свое время крытый двускатной крышей) был обнаружен в городище Березняки. Он служил усыпальницей членов рода, туда ссыпали кости сожженных покойников. Возможно, что такой домик мертвых оказался претворенным в сказочное жилище Бабы-яги Костяной Ноги (богиня смерти) — избушку без окон, без дверей, где происходило сожжение детей, заблудившихся в лесу. Гроб так же, как и склеп, назывался у славян «домовиной». До сих пор на Севере на могиле ставят иногда сруб-голубец с кровлей («столп») ¹.

Срубленные дома для мертвых внутри курганов известны для X — XI веков в земле древлян и полян. Они назывались «бдын», т. е. постройка. Араб Ибн-Русте (X в.) пишет о русских: «Когда умирает кто-либо из знатных, для него роют могилу в виде просторной комнаты... Жена, которую он любил, живую по-

¹ В таком срубе скрывался князь Даниил в известном сказании о начале Москвы. См.: И. Шляпкин. Древнерусские кресты. — «Записки Отделения русской и славянской археологии», т. VII, вып. 2, стр. 53.

мещается в погребальной комнате; затем затворяют двери, и она там умирает»¹. Этот обычай очень поэтично описан в былине о Михаиле Потоке. Домовина умершего изображена там гиперболически, но так же, как и у Ибн-Русте, говорится о том, что богатырь погребен с женой и конем. Археология подтверждает существование в Чернигове и Киеве таких курганов, относящихся к X веку².

Наиболее ранние славянские погребения в домиках известны из раскопок Бульчова близ Калуги и на Дону (П. П. Ефименко). Здесь у древних вятичей хоронили так: строили деревянный дом, окружали его деревянной оградой и затем насыпали курган. Урны с прахом сожженных ставились внутри домика³. В этом — дальнейшее развитие идеи дома для мертвых. Мертвым не только выстроен дом («столп», «бдын», «голбец», «домовина»), но и отделен тыном участок земли. Кольцо ограды и дом внутри ограды — это в миниатюре целый поселок, с крепостью и жилищем.

Новгородские родовые усыпальницы (сопки) всегда окружены кольцом из валунов. Земляной насыпи — кургану придавалась круглая в плане форма. В архитектурном отношении интересны грандиозные княжеские курганы X века Чернигова и Смоленска — современники збручского идола и идолов в Киеве. В этих курганах были похоронены князья-завоеватели, соратники Олега и Святослава, побывавшие и в Византии, и в далеких закаспийских землях. Они и их дружины видали много разных памятников зодчества. Когда они умирали, родичи и дружинники хоронили их торжественно и богато, как бы соревнуясь в пышности ритуала и грандиозности сооружений с появившимся уже в это время на Руси христианством. Это была демонстрация победоносного дружинного язычества той его поры, когда бог грозы превратился в бога войны, а бог скота стал богом заморской торговли. Князя с женой и огромным количеством оружия, одежд и драгоценностей сжигали на большом костре. Когда костер догорал, с него снимали скипевшееся на огне вооружение и насыпали на кострище землю. Свыше 2000 кубических метров земли свозили для создания одной только нижней половины кургана. Примерно на высоту в три человеческих роста выводили насыпь в виде усеченного конуса. Верхняя площадка имела около десяти метров в диаметре. В центре этой площадки укладывали извлеченное из костра оружие умершего, и перед

¹ Д. Хвольсон. Известия о хазарах, бургасах, булгарах, мадьярах, славянах и руссах Ибн-Даста. СПб., 1869, стр. 58.

² Умершего в пути хоронили в его временном жилище-ладье. Ср. рассказ Ибн-Фадлана о похоронах русса в Болгаре в кн.: «Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу». Перевод академика И. Ю. Крачковского. М.—Л., 1939.

³ Курганы близ Почепка и близ Боршева.

этими боевыми символами устраивали поединки, военные игры в честь умершего воина — тризны. Затем на выросшем холме совершались поминки:

*Князь Игорь и Ольга на холме сидят,
Дружина пирует у берега...*

В конце поминок пили в последний раз из священных турьих рогов, которые укладывали затем рядом с оружием. После этого вторично подсыпали курган, доводя его высоту до 12 метров — вышины двухэтажного дома. На вершине кургана ставили столб с именем князя. Оформление рассчитанного на долговечность столба, по всей вероятности, приближалось к современным северным надгробиям с двускатной кровлей, украшенной символической резьбой. Иногда вторичная подсыпка не производилась (Смоленск), и тогда вершина огромного холма оставалась на протяжении столетий увенчанной щитом, стальным шлемом и мечом, напоминая о воинственности покойника.

В славянском языческом городе рядом с крепостными стенами и «вежами», рядом с дворцами и теремами высились зеленые купола грандиозных земляных мавзолеев, увенчанных массивными столбами или шлемами, положенными на щиты. По курганам определяли топографию города летописцы XII века. Столбы на вершинах подновлялись еще в XIV веке, как об этом свидетельствуют находки каннелированного кирпича. Овеянные легендами, курганы простояли тысячу лет и до сих пор высятся, вызывая удивление и свидетельствуя о языческом созидательном творчестве.

Рассмотрим последний раздел строительного дела славян — языческие храмы. Названия культовых сооружений были различны, как различна была их форма. Христианские проповедники упоминают «обетище», «съборище идольское», «божницу», «требище», «капище», «жертвенник», «храм», «кумирню».

Некоторые из этих названий говорят о местах сбора и священного пира (требы, жертвы). Такое место было ограждено («сограждать капище» — создавать ограду), оно иногда противопоставляется самому храму. Так, например, требище можно было «раскопать и посесть»; очевидно, оно было сооружено из земли и дерева. Храм упомянут отдельно от требища¹. В других названиях дают о себе знать отголоски культового здания и изображений богов. Таковы «храмы» (т. е. «хоромы» — большие обширные постройки), «боженка», «божница», «кумирня». Чтобы разобраться в многообразии всех культовых сооружений, нужно обратиться к археологическим данным.

¹Требище связано со словами «потреблять» — «есть». Треба — обряд.

Еще на ранних, дьяковских городищах встречаются глиняные жертвенники в форме огромного блюда, лежащего на земле или на специальном помосте. Особенно интересен жертвенник, раскопанный В. А. Городцовым на Старом Каширском городище V—IV века до н. э. Глиняный жертвенник расположен на деревянном помосте; по углам помоста были врыты в землю столбы, поддерживавшие кровлю над жертвенником. Длина всего сооружения была около 3 метров. Святилище находилось среди поселка. По прошествии более тысячи лет языческие святилища славян, сохранив эту старую, устойчивую форму, были вынесены за пределы поселка. В землях смоленских кривичей среди болот и лесов археологи обнаружили несколько десятков своеобразных сооружений, внешне очень похожих на городища¹. Это круглые площадки среди болот, к которым нужно было пробираться по особым, не всем, вероятно, известным тропам. Площадки окружены одним или двумя концентрическими кольцами земляных валов. Землю для насыпки валов привозили сюда из других мест. Форма валов настолько геометрически правильна, что невольно возникает вопрос о применении специальных приборов для проведения окружности (колышки с веревкой). Размеры сооружений не велики; центральная площадка в поперечнике имеет обычно около 20 метров. Она часто бывает приподнята над кольцами валов. Диаметр внешнего кольца валов не превышает 50—60 метров. В ряде случаев совпадают и форма сооружений, и абсолютные размеры всех его частей, что говорит об известном строительном каноне. Валы обложены глиной и обожжены, чтобы предохранить насыпь от размывания (обжиг сильнее со стороны болота). По гребню вала заметны следы деревянного тына.

Что же это за сооружения, поставленные в древности среди болот? Это не крепости и не жилые поселки, так как культурного слоя, бытовых остатков здесь нет. Жилой поселок обыкновенно находился неподалеку. Разгадать значение этих кольцевых валов поможет рассмотрение одного из сооружений близ села Красные Горы, на Смоленщине.

Поблизости от древнего славянского селища, среди болота, находится круглая площадка, возвышающаяся над болотом; по краю площадки идет один кольцевой вал, а затем ее опоясывает другой, имеющий 50 метров в диаметре. В восточной части центральной площадки найдена булыжная кладка правильной прямоугольной формы (3 × 3½ метра), строго ориентированная по странам света,

¹ «Некоторые данные о городищах Смоленской губ.». Смоленск, 1926. См. описания городищ III группы на стр. 259—273 и рис. 48—51.

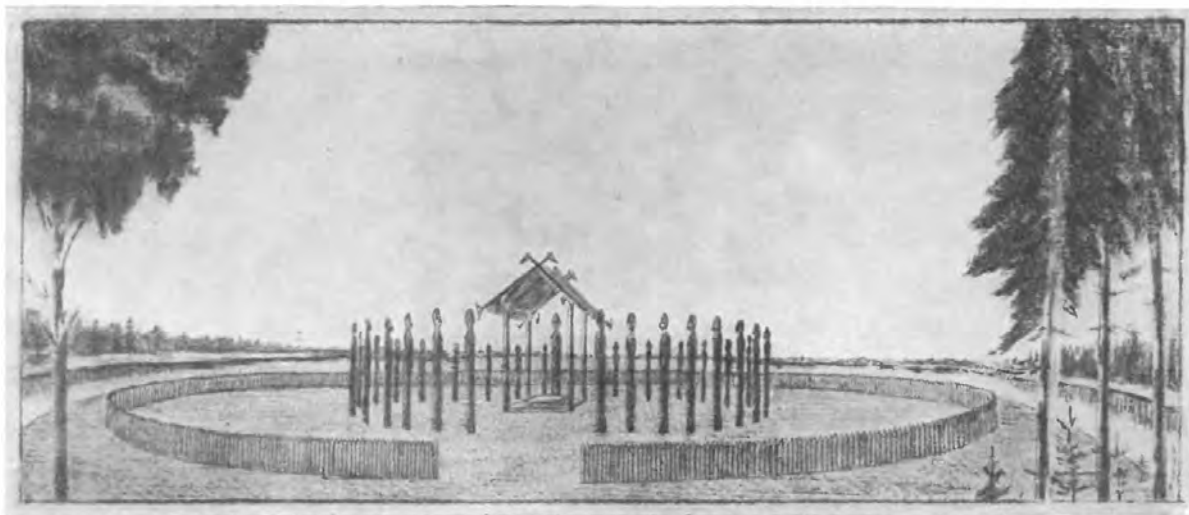
длинной осью на восток. Камни сильно обожжены. На камни рухнула деревянная кровля навеса очень больших размеров. Это — интереснейшее языческое святилище, напоминающее святилища Радогоста у балтийских славян местоположением в лесах, среди недоступных болот и озер. Внешний вид смоленских святилищ был внушительным. В тихой воде лесного озера, обрамленного по берегам деревьями, отражался искусственный остров с его двумя зубчатыми коронами земляных валов, увенчанных тыном с черепами быков и коней, а из-за тына, с верхней площадки, выглядывала кровля самого храма и поднимались к нему пламя и дым жертвенного огня. Сюда не долетали голоса деревни, не проходили мимо любопытствующие путники; здесь царила торжественная тишина уединения, нарушаемая только во время жертвоприношений и ритуальных пиршеств. Архитектурный ансамбль святилища весьма примечателен (стр. 87).

Ограду с домиком внутри, но скрытую земляной насыпью, мы видели в курганах. Интересна идея нескольких (двух-трех) концентрических оград, расположенных очень близко одна к другой и поставленных так, что каждое внутреннее кольцо возвышалось над внешним. Небольшие интервалы между оградами и нарастание их в высоту сливали весь комплекс в одно зрительное целое; подходя к святилищу, можно было увидеть все ограды сразу. Впечатление усиливалось яркооранжевой окраской фундаментов оград из обожженной глины. Над двумя или тремя уступами зубчатых корон ограды господствовала кровля храма. Кровля эта была двускатной и украшалась резьбой. Так по крайней мере позволяют утверждать языческие «летописи» — севернорусские вышивки. Здесь очень часты изображения богини внутри здания с двускатной кровлей. По сторонам, а иногда и внутри храма — традиционные всадники-жрецы. На некоторых вышивках, по вполне понятной смысловой связи, архаический языческий храм заменяется христианской церковью. Напомним двускатно крытую «храмину» и двух коней по бокам на бронзовом изображении, почти современном смоленским святилищам.

Украшение ограды черепами жертвенных животных также можно документировать ссылкой на Ибн-Фадлана. Русские купцы, по его словам, желая отблагодарить богов, убивают быков и овец, мясо съедают совместно с друзьями, а черепа вешают на человекоподобные столбы, окружающие главного идола¹.

Слова Ибн-Фадлана о столбах в виде человеческих фигур, стоящих вокруг центрального идола, наводят на мысль, не были ли столбы внутренней ограды

¹ «Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу», стр. 80.



Реконструкция языческого славянского святилища.

обработаны в виде антропоморфных изображений. С этим вполне согласуются свидетельства западных писателей об оградах, украшенных изображениями богов и богинь. Если это так, то верхний ярус ограды следует представлять не в виде сплошного тына, а как поставленные по кругу столбы с человеческими чертами, как недвижимый хоровод идолов вокруг главного божества¹.

Таковы были языческие святилища в глухих лесных областях кривичей, полочан и северян. Их было много. Каждая маленькая округа «сограждала» себе такой священный остров для моления, куда собирались на «соборища» смерды окрестных деревень.

В земле радимичей близ Брянска раскопано полностью городище Благовещенская Гора, оказавшееся древним языческим святилищем. Его планировка и

¹ Наилучшие живописные попытки восстановить облик тех святилищ, которые описаны Ибн-Фадланом, принадлежат Н. К. Рериху.

Изучение древней языческой архитектурной терминологии и археологические исследования позволяют приурочить некоторые термины к определенным частям святилища.

«Похвала Иакова Мниха» говорит, что Владимир «храмы идольские и требища всюду раскопа и посече и идолы вся сокруши... Киевский митрополит Иларион писал, что «уже не капищ сограждаем, но христовы церкви зиждем».

Капище — это алтарь, жертвенник, требующий ограждения. Круглая ограда (вал и тын) — это ограда требища (соборища), т. е. того внутреннего двора, на котором производились обряды — «требы», «потреблялось» мясо жертвенных животных, обрядовое печенье и питье. Требище можно раскопать (вал) и посечь (тын). Внутри требища стояли постройка и изображения идолов. Постройка называлась храмом, т. е. хороминой, зданием.

Храм в ряде случаев мог быть просто навесом над капищем, на четырех столбах, без стен. Именно такой навес прослежен на Каширском городище и на Красногорском. Такова же была центральная часть храма Святовита в Арконе.

расположение отличались от болотных городищ Смоленщины. На высоком мысу над рекой находилась обширная площадка городища, огражденная со стороны поля высоким валом и глубоким рвом. Вдоль внутренней стороны вала шло обширное бревенчатое строение длиной около 60 метров, со входом посередине со стороны земляного моста через ров. Далее на площадке городища обнаружен полукруг вертикальных отдельно стоящих столбов, у подножья которых были находимы глиняные сосудики. По всей вероятности, эти столбы являлись теми второстепенными божествами, окружавшими главного идола, о которых говорит Ибн-Фадлан. Кроме того, на территории святилища обнаружено огромное кострище с подставками для вертелов вокруг него. Найдено много посуды, ножей и горло одного сосуда с головой медведя. Святилище состояло из двух частей: огромного сараеподобного дома («хоромины»), служившего, очевидно, для пиршеств и бесед, и площадки с костром и идолами вокруг. Главный идол, по всей вероятности, находился на самом мысу, давно уже осыпавшемся. Дата святилища — первые века нашей эры. Судя по тому, что городище уже в XI—XII веках служило кладбищем и сохранило вплоть до наших дней название Благовещенской Горы, можно думать, что христианское название заменило собой какое-то древнее языческое понятие, близкое по смыслу. Очевидно, святилище было посвящено богине плодородия — Деве, как называли ее греческие авторы, сопоставлявшие ее с Артемидой, Берегине, как называли ее сами славяне, также сопоставлявшие ее с Артемидой.

Говоря о славянских языческих святилищах, следует вспомнить широко распространенный в XI—XIII веках (т. е. уже в эпоху борьбы церкви с язычеством) обычай тайно молиться богу огня Сварожичу под овином. Севернорусский овин — огромное, высокое деревянное строение с приподнятой средней частью крыш, внешне очень похожее на христианскую базилику. На месте алтаря расположена печь, средоточие Огня-Сварожича. Овин, как христианский храм, имеет три входа, ведущие в обширное (8×17 метров) крытое помещение, где могли разместиться полторы — две сотни поклонников Сварожича и скрытно от церковников пировать в его честь.

При той значительной разнице между деревенской и городской культурами, которая существовала в X веке, возможно, что в городах, современных збручскому идолу и Черной Могиле, существовали еще более внушительные «храмины подольские», чем рассмотренные выше смоленские святилища.

В древнейшей части Киева, близ княжеского дворца, при раскопках В. В. Хвойко были обнаружены остатки языческого капища. Жертвенник гран-



Остатки языческого капища из старого Киева.

Вторая половина X века.

Раскопки В. В. Хвойко.

диозных размеров (3,5×4,2 метра) был сложен из песчаника на глиняном растворе; он сохранял древнюю эллиптическую форму (стр. 89). На север, юг, запад и восток отходили небольшие выступы. Рядом с ним находился круглый массивный столб, где прослойки золы и угля чередовались со слоями глины; вокруг него найдено много костей домашних животных. Пол храма вокруг этих сооружений состоит из толстого слоя белой утрамбованной глины. Судя по масштабам алтаря, это — остатки огромного языческого храма. Эллипсис из камней со сквозными отверстиями (для стока крови) служил, вероятно, для заклания, а круглый жертвенник — для сожжения жертв. Размеры алтаря значительно больше, чем в прославленных храмах Арконы и Ретры¹.

Чтобы воссоздать облик русского городского, княжеского языческого храма X века, воспользуемся сохранившимися описаниями подобных храмов у полабских и балтийских славян. Найденный на Украине збручский идол чрезвычайно близок к Святовиту, стоявшему на острове в Балтийском море — «in corde maris». Смоленские болотные святилища имеют очень много общих черт с полабско-балтийскими, только они много беднее, чем племенные святилища руян, ратарей и бодричей. Но киевское капище Перуна и Хорса можно сравнить с балтийскими храмами, не рискуя ошибиться. Арконский храм Святовита, по словам

¹ C. Schuchhardt. Arkona, Rethra, Vineta. Berlin, 1926.

Саксона Грамматика, был построен из дерева весьма искусно и изящно («opus elegantissimus», называл его автор)¹. Храм был окружен забором с тщательно отделанными резными раскрашенными изображениями. Крыша была окрашена в красный цвет. Внутри здания было четыре столба, соединенных завесами из ковров. В храме хранились атрибуты божества (седло, уздечка, меч); кроме того, он был украшен рогами животных, необыкновенными по своей отделке. Археологические раскопки подтвердили правильность сообщаемого.

Святилище Радогоста в Ретре находилось в неприступном месте, огражденном лесами и озерами. Лишь одна дорога вела к озеру и один мост соединял его с миром. По этому мосту мог пройти только шедший в храм для принесения жертв или для гадания. Храм был большой, деревянный, выстроен искусно и декорирован у основания рогами животных. Стены снаружи были украшены «чудесными вырезанными изображениями богов и богинь» (Титмар Мерзебургский)².

Храм Святовита Триглава в торговом Шетине назывался континой (contina.) Континна Триглава, пишет автор жития Оттона Бамбергского, «построена была с удивительным тщанием и искусством: внутри и снаружи на стенах находились выпуклые изображения людей, птиц и зверей, представленных так верно и так естественно, что, казалось, дышали и жили, и, что особенная редкость, — краски наружных изображений ни от каких дождей и снегов не могли потускнеть, ни стереться, — таково было искусство живописцев. В этом храме, по старинному обычаю, который велся от предков, слагали захваченные на войне богатства и оружие врагов... а также в нем берегли золотые и серебряные кубки и сосуды, которые в праздники выносились из святилища, и тогда из них делались гадательные возлияния, ели и пили знатные и могущественные люди страны. Равным образом большие рога диких быков, позолоченные и выложенные дорогими камнями, служившие для питья, и рога, устроенные для музыкальных звуков, мечи, ножи и многочисленная утварь, драгоценная, редкая и на вид прекрасная, — все это хранилось там в честь богов»³.

Такой храм, подобно средневековому собору, был зеркалом всей культуры данного народа, был «Голубиной книгой» народной мудрости и творческой

¹ Monumenta Germaniae historica, XXIX. Saxo Grammaticus. Historia Danica, стр. 122.

² Monumenta Germaniae historica, III, стр. 812. Еще одна параллель к настенным рельефам русского белокаменного зодчества XII века. Ср.: А. Гильфердинг. История балтийских славян. СПб., 1874, стр. 218.

³ А. Гильфердинг. Указ. соч., стр. 220.

фантазии, он синтезировал все виды искусства — от чеканки турьего рога до полихромной росписи и организации архитектурных масс.

Первые деревянные христианские храмы в Киеве и Новгороде строились в честь новых богов старыми «древодоелями», привыкшими «сограждать» божицы и храмы старых богов. И тринадцать верхов деревянной Софии, и роспись по дереву ярославова храма, все это — наследие тех грандиозных языческих святилищ, которые были щедро украшены резьбой, росписью (может быть, по побеленной глине), золотом и костью, в которых варягов-чужеземцев приносили в жертву Перуну, в которых клялись оружием соблюдать договоры с императорами Византии и буйно пировали на обрядовых братчинах, слушая гусельный звон сладкозвучного Бояна.



Мы рассмотрели славянское изобразительное искусство на протяжении почти целого тысячелетия, с той поры, когда впервые упоминаются славяне-венеды, и до той эпохи, когда языческое народное искусство частично противостояло городской христианизированной культуре Киевской Руси, уступая ей, сливаясь с ней или уходя в область домашнего женского рукоделия.

Это искусство было в основе магическим. Всем изображениям придавался определенный внутренний смысл, все они были призваны служить средствами воздействия древнего славянина-земледельца на солнце, воду, землю и зверей, на все то, что он обожествлял.

Образ человека был в славянском искусстве почти всегда условен, обобщен, схематизирован. Фигуры плоски, рельеф невысок и часто графичен, а не скульптурен; это не столько человек, сколько идол, схема человеческого образа. Только иногда проскальзывают отдельные реалистические черты, но затем они снова уступают место канонизированной схеме. Изображая животных, славянский художник чувствует себя свободнее и дает иногда изящные и живые образы коней и птиц, но, как только он переходит к человеку (или, в его представлении, к человекоподобному божеству), он снова скован, он как бы боится наделить бога слишком земными чертами. Это происходит не по недостатку умения, не от художественной беспомощности, а в силу уже неясных для нас причин, может быть, связанных с религиозным языческим мировоззрением. Умел же скульптор вполне реалистически и тонко изобразить различные детали, но при передаче богов он как бы умышленно упрощает их облик.

На протяжении всего языческого периода мы наблюдаем наличие двух различных струй в искусстве: реалистической и условной, схематизирующей. Последняя особенно сказывается в орнаментике.

Традиционные сюжеты русского языческого искусства во многом помогли усвоению новых христианских образов. Образ великой богини или образ богини домашнего очага с младенцем претворился в богородицу — Оранту и Одигитрию, образ многоликого збручского идола в княжеской шапке, воспринимаемый зрителем всегда с двух сторон, как бы перешел в иконы Бориса и Глеба, на которых изображены такие же княжеские шапки и такое же оружие. Кони и всадники, окружавшие великую богиню, невольно вспоминались новокрещеным славянином, когда он смотрел на иконы святых всадников — Георгия Победоносца и Дмитрия Солунского. Шитые убрusy с магическим орнаментом перешли из священных рощ в храмы новой богини — христианской богоматери.

Блестящее искусство Киевской Руси XI века не было отделено пропастью от языческого творчества предшествующего столетия. Русские мастера успешно восприняли христианскую художественную культуру не потому, что были способными учениками греков, а потому, что еще в языческий период они прошли огромный путь творческого развития, расцвет которого падает на X век, на эпоху Святослава, сурового покорителя южных земель, и Владимира Красное Солнышко, эпикурейца-язычника и мудрого правителя державы, принесшего на Русь новых богов.

С принятием христианства Русь не подчинилась Византии, но сумела сохранить свою самобытность, свои национальные черты и в новых формах византийского искусства, так как задолго до их усвоения она обладала своей культурой, уходящей корнями в глубокую древность и запечатленной для X века в космогонической скульптуре збручского идола, в величественных курганах Чернигова, в крепостях и гробницах Владимира, в языческих святилищах Киева.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ




**ИСКУССТВО
КИЕВСКОЙ
РУСИ**



КИЕВСКАЯ РУСЬ

В. Н. Лазарев



На протяжении IX—X веков развивалась и крепла Киевская Русь, крупный очаг русской культуры. При Олеге, Игоре, Святославе, Владимире и Ярославе она превратилась в грозную политическую силу, не только объединившую восточное славянство, но и подчинившую себе многие неславянские племена. Преодолев племенные распри и совершив ряд блестящих походов на волжских болгар, на хазар, на Кавказ, в Дунайскую Болгарию, в Византию, ведя постоянную и упорную борьбу со степью, утвердив свою власть в Новгороде, Смоленске, Любече и других русских городах, киевские князья способствовали созданию мощной державы, которая была широко известна на Западе и на Востоке и которую все рассматривали как богатую и культурную страну. Эта «империя Рюриковичей», как ее называл Маркс, сыграла важную роль в развитии Западной Европы, став тем барьером, о который разбились бесчисленные волны кочевников, устремлявшихся из Азии на Запад.

Центром по собиранию национальных сил суждено было сделаться Киеву, «матери городов русских». Киев был средоточием русского ремесла и торговли; к нему стягивались торговые ладьи отовсюду — с Волхова, с Западной Двины, с верховьев Днепра и его притоков. В Киев завозились восточные ткани, византийские изделия, предметы романского мастерства. Кто владел Киевом, тот держал в своих руках ключ от главных ворот русской торговли. Вот почему к нему так влекло всех русских князей. Из-за него они яростно боролись друг с другом и безжалостно истребляли один другого. Этот богатейший город всегда был предметом их страстных вожелений. Недаром Адам Бременский называл

его соперником Константинополя, «блестящим украшением Греции» (т. е. православного Востока)¹, а киевскому митрополиту Илариону он представлялся «блистающим величием»². Писатель самого начала XI века Титмар Мерзебургский считал Киев чрезвычайно большим и крепким городом, в котором имелось до 400 церквей и восемь рынков³. В Лаврентьевской летописи под 1124 годом говорится, что в Киеве был грандиозный пожар, причем «церквий единех изгоре близь 6 сот». Раскопки 1907—1908, 1938—1940, 1945—1948 годов частично подтвердили эти древние свидетельства, обнаружив остатки богато разукрашенных дворцов и церквей, а также руины многочисленных ремесленных мастерских, в которых обрабатывались камень, кость и рог, изготовлялись изразцы и бусы, производились различные ювелирные изделия и эмали. С Киевом не мог соперничать никакой другой город, в том числе и доставшийся второму Ярославичу Чернигов, который также славился своим богатством. В представлении русского населения Киев был тем центром, где сидел наследственный князь Русской земли, откуда начинались все княжеские походы в степь против «поганых», где жил глава русской церкви, митрополит всея Руси, где, наконец, были сосредоточены наиболее чтимые святыни.

«История Киевского государства, — как справедливо отмечает Б. Д. Греков, — это не история Украины, не история Белоруссии, не история Великороссии. Это история государства, которое дало возможность созреть и вырасти и Украине, и Белоруссии, и Великороссии. В этом положении весь огромный смысл данного периода в жизни нашей страны»⁴.

Киевское государство, подобно всякому молодому «варварскому» государству, совмещало в себе острые противоречия. Пережитки отмиравших первобытно-общинных родовых отношений и патриархального рабства еще уживались с новыми феодальными отношениями. Но последним суждено было сделаться ведущими, и именно они определили общий характер киевской культуры, достигшей своего наивысшего расцвета при князе Владимире (980—1015) и великом князе Ярославе (1019—1054).

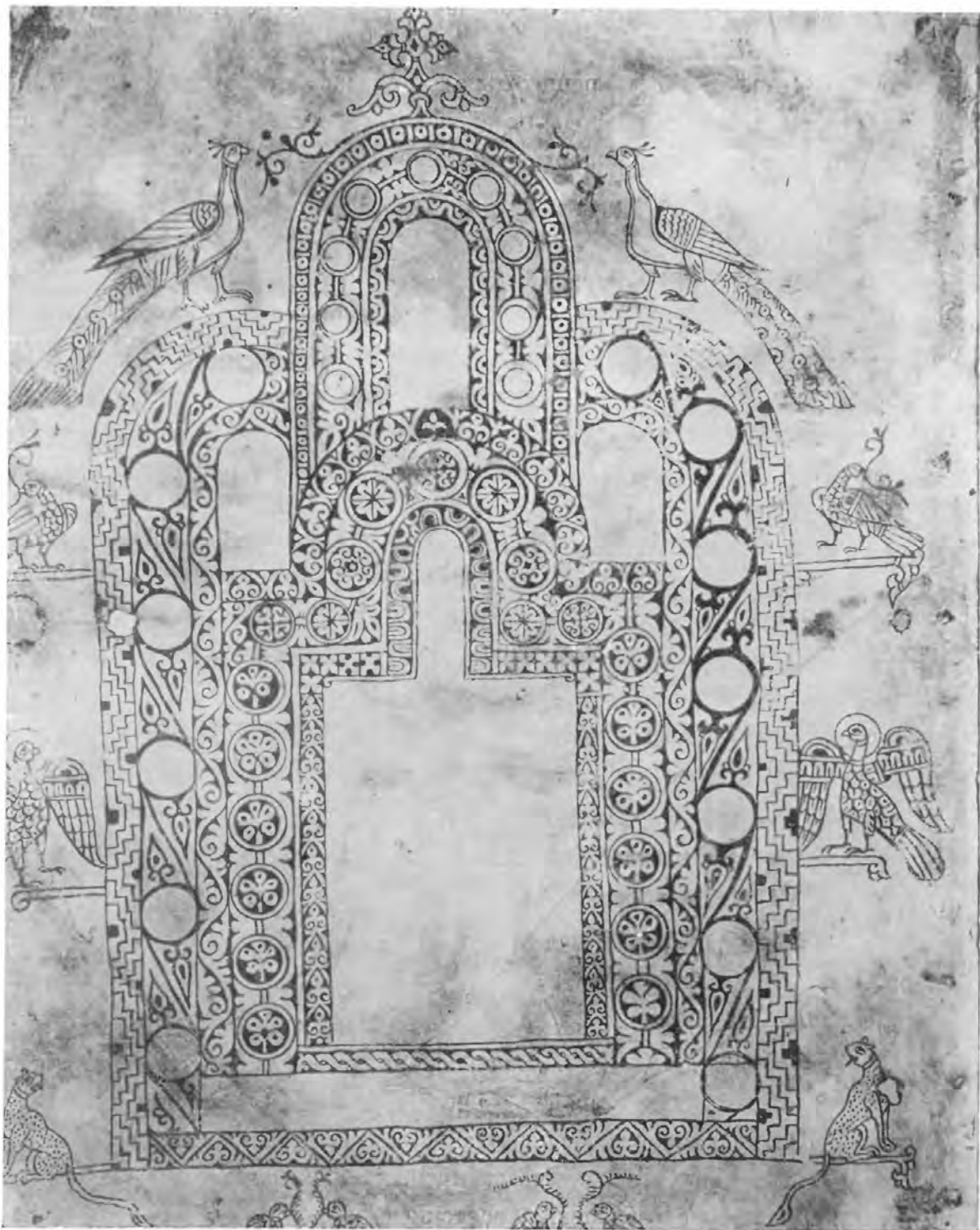
Переход от первобытно-общинного строя к феодализму произошел не сразу. Это был длительный процесс, в котором наступающей и в конечном счете победившей силой оказался землевладелец (князь, дружинник, церковь), богатевший

¹ Monumenta Germaniae historica, VII, стр. 312—313.

² Н. Гудзий. Хрестоматия по древней русской литературе XI—XVII веков. М., 1938, стр. 59.

³ Monumenta Germaniae historica, III, стр. 871.

⁴ Б. Греков. Киевская Русь. М., 1949, стр. 9.



*Заставка из «Юрьевского Евангелия». XII век.
Гос. Исторический музей.*

за счет крестьянской общины, откуда он черпал людские ресурсы для устройства своего хозяйства.

Уже в IX—X веках власть решительно отделилась от народа, а выбранные народом вожди превратились в бояр и князей, передававших захваченную ими власть по наследству, причем старое народное собрание совсем утратило свое значение. Во времена Владимира и Ярослава процесс разложения родового строя получил свое логическое завершение. Быстро растет крупное землевладение, в связи с чем все более укрепляется положение князя, его дружины, а также боярских и церковных кругов, развиваются феодальные отношения, основные экономические тяготы ложатся на плечи крестьян-общинников (смердов), превращающихся в зависимых, полукрепостных, либо крепостных. На Руси утверждается феодальный строй с его двумя основными антагонистическими классами — землевладельцами и смердами. Государственная власть выражает интересы наиболее сильного в экономическом отношении класса — земельных собственников, против которых, по мере усиления феодального гнета, выступают народные массы (движения «простой чади» 1068, 1071 и 1113 годов). В господствующей идеологии того времени, проникнутой религиозной догматикой христианства, всячески подчеркивалась дистанция между простым народом и представителями имущих классов. Эта черта нашла свое выражение в произведениях монументального храмового зодчества, мозаических и фресковых циклах, иконах, богатой утвари, роскошных облачениях. Храм, в котором протекало литургическое действие и где великий князь и его приближенные пребывали во всем своем величии на хорах, отделенные от стоявшего в самой церкви простого народа, как бы символизировал социальную иерархию феодального общества. И стоит только представить себе тот контраст, который существовал между жилищем крестьян и простых горожан и великолепными храмами Киевской Руси, чтобы понять силу эмоционального воздействия этого феодального искусства.

При Владимире, расширившем и упрочившем Киевское государство, Русь приняла христианство (988—989). Укреплявшиеся феодальные отношения настоятельно требовали замены старой языческой религии, сложившейся на почве родового строя, новой, отвечавшей запросам быстро феодализировавшегося общества. Вначале Владимир попытался провести реформу языческой религии, слив в едином пантеоне славянских, восточных и финских богов. Но реформа эта не могла дать положительных результатов, поскольку Русь была окружена странами, уже принявшими христианство. При «выборе вер», о котором столь красочно повествует летописец, Владимир далеко не случайно отдал предпочтение



Евангелист Марк. Миниатюра «Остромирова Евангелия».
1056—1057 годы.

Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина,

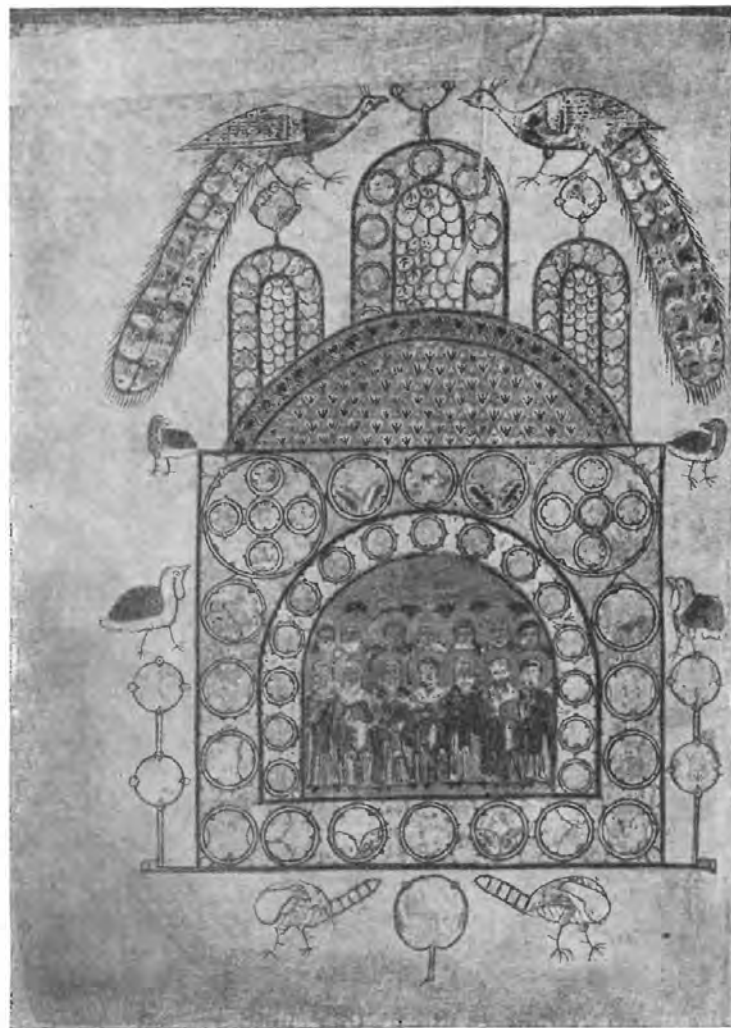
«греческой вере», т. е. православию. Остановившись на религии феодальной Византии, Владимир прекрасно учел стародавние экономические, политические и культурные связи Руси с Византийской империей.

Принятие христианства было для Киевской Руси исторической неизбежностью. «В средние века, — говорит Энгельс, — в той же самой мере, в какой развивался феодализм, христианство принимало вид соответствующей ему религии с соответствующей феодальной иерархией»¹. Христианство помогло политическому объединению страны, поскольку преодолевалось старое многобожие с его узко региональными принципами, укрепило положение господствующего класса, создав идеологическое обоснование феодальной иерархии, содействовало усвоению более передовых форм гражданского общежития, утвердило новые классовые правовые понятия. Под воздействием христианских идей радикально изменились и самые представления о светской власти. Недаром Маркс характеризует Владимира как сочетавшего в своем лице «теократический деспотизм порфирородных с военным счастьем северного завоевателя» и как «государя своих подданных на земле и их покровителя и заступника на небе». После принятия христианства Киевская Русь начала говорить с европейскими народами на одном общем языке, облегчив себе возможность более тесного экономического и культурного сближения как с Византией, так и с романским Западом.

Христианство проникало на Русь различными путями. Еще недавно ученые были склонны все элементы русской христианской культуры возводить к Константинополю. Под влиянием той грекофильской точки зрения, которая тенденциозно проводилась нашими летописцами, исследователи рассматривали Царьград как чуть ли не единственный источник всей киевской культуры. Теперь, после работ А. А. Шахматова, М. Д. Приселкова и А. Е. Преснякова, приходится во многом отказаться от того, что еще недавно представлялось неоспоримой истиной². Повидимому, до прибытия в Киев греческого митрополита Феопемпта, поставленного на Русь константинопольским патриархом около 1039 года, русская церковь, как полагает М. Д. Приселков, зависела от охридского патриархата, который сумел завоевать себе полную независимость от Царьграда. Болгария, испытывавшая огромный культурный подъем при царе Симеоне (899—927) и его сыне

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные произведения. Т. II. М., 1952, стр. 379.

² А. Шахматов. Корсунская легенда о крещении Владимира. В кн.: «Сборник статей, посвященных почтателями академику В. И. Ламанскому», ч. 2. СПб., 1908, стр. 1029—1153; А. Шахматов. Летописное сказание о Владимире и его крещении. В его кн.: «Розыскания о древнейших русских летописных сводах». СПб., 1908, стр. 133—161; М. Приселков. Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X—XII веков. СПб., 1913; А. Пресняков. Лекции по русской истории, 1. Киевская Русь. М., 1938, стр. 77 сл., 98—122



*Собор святителей.
Миниатюра из «Изборника Святослава».
XI век.
Гос. Исторический музей.*

Петре (927—969), была ближайшим соседом Киевской Руси с юго-запада. Из нее шла христианская проповедь к восточным славянам, из нее попали на Русь первые богослужебные книги. В существовавшей уже при Игоре киевской церкви Или пророка богослужение совершали болгарские священники. Вне всякого сомнения, родственная нам славянская страна выступала важным передаточным пунктом в деле пропаганды новой, христианской религии. И не только религии, но и культуры. Отчасти этим объясняется столь упорное стремление Святослава в

Болгарию, его попытка устроить тут «среду земли своей». Есть все основания думать, что болгарское духовенство сыграло немалую роль в крещении Руси, чему должна была также способствовать женитьба Владимира на болгарке. Болгарином, повидимому, был и первый киевский епископ Анастас.

В княжение Владимира христианство не только ужпвалось с язычеством (такое двоеверие типично для всей древнерусской культуры), но и тесно с ним переплеталось. Христианство этой эпохи еще было лишено аскетической суровости, оно было принуждено считаться с традиционными анимистическими представлениями, связанными с языческим обожествлением природы. Придворная жизнь Владимира была полна, по былинному эпосу, веселия и богатырского удалства. Сам Владимир не чуждался античных памятников: он поставил на торговой площади в Киеве две статуи и четырех бронзовых коней, вывезенных им из Корсуни. Среди окружавших его «мужей храбростующих» можно еще было встретить выходцев из народа, как, например, упоминаемого летописью Яна Усмошвеца. Но все сильнее становились боярские круги, все более резко обозначались классовые противоречия, все более глубокие корни пускала феодальная церковь. Эти противоречия верно отражены в былинах: тесно стало в хоромы Владимира «крестьянскому сыну» Илье Муромцу, не по душе были ему знатные бояре, свысока смотревшие на русских богатырей.

Княжение Ярослава завершает государственную работу Владимира и закрепляет основы феодального строя, надолго определившие ход русской исторической жизни. При Ярославе Киевское государство вступает на путь быстрого культурного подъема. Ярослав, которому пришлось вести долгую и жестокую борьбу за единовластие, смог лишь с 1037 года развернуть во всю ширь свои выдающиеся организаторские способности. Киев он застал в виде укрепленного города на «горе Киевской»; то место, где он соорудил соборный храм Софии премудрости божией, «бе тогда поле вне града». Ярослав «заложил город великий», Золотые врата с Благовещенской церковью на них, потом церковь Ирины и монастырь Георгия. При нем установились особенно тесные культурные связи с Византией, откуда приглашались художники для постройки и отделки возводимых им зданий. Церковная жизнь облеклась в четкие организационные формы — множились епархии, основывались монастыри, вводились строгие церковные уставы. При храме Софии была основана библиотека, где хранились и переписывались рукописи и где создавалась своя школа переводчиков. Одновременно зародилось летописное дело, которому принадлежало блестящее будущее. В литературе, особенно в житийной, начали складываться свои, местные черты. Появился



Собор святителей. Миниатюра из «Изборника Святослава».
XI век.

Гос. Исторический музей.

интерес к книге, толкнувший летописца на восторженный дифирамб в ее честь: «Велика бывает польза от книжного учения. Книги нас наставляют и учат идти путем покаяния. Мы находим мудрость и воздержание в словах книжных, ибо это реки, которые напояют вселенную, это источники мудрости, ибо у книг неизмеримая глубина, ими мы утешаемся в печали, и они являются уздой воздержания»¹. На базе этой разветвленной книжной культуры, находившей себе

¹ Цитирую в переложении А. С. Орлова («Древняя русская литература XI—XVI вв.». М.—Л., 1937, стр. 85).

опору в основанных Ярославом школах, стало возможным появление столь блестяще образованных людей, как выдающийся деятель киевской культуры — первый русский митрополит Иларион.

В XI веке «империя Рюриковичей» была настолько сильной и могущественной, что с ней искали сближения крупнейшие феодальные центры Европы. Ярослав и Ярославичи находились в близких родственных отношениях с королевскими домами Англии, Франции, Германии, Скандинавии, Венгрии, Византии и Польши.

Эти родственные отношения укрепили культурные связи между Киевской Русью, с одной стороны, и Европой и Византией — с другой. Многочисленные посольства, сопровождаемые, как правило, роскошными подарками, знакомили русских с произведениями греческого и романского мастерства, вводили в круг новых обычаев, идей и образов, влияли на придворный быт. В своих сношениях с византийскими императорами русские князья часто принимали чины архонтов, игемонов, стольников, что приводило к необходимости носить и соответствующие одежды и знаки отличия, употребительные у чинов византийского двора. Наконец, стремление поддерживать дипломатические отношения с Византией и западными государствами толкало на изучение иностранных языков, особенно же греческого языка, которым владели многие из представителей высшей знати (например, известно, что Всеволод Ярославич, отец Владимира Мономаха, говорил на пяти языках). Вполне естественно, что столь широкие международные связи, делавшие Киев одним из крупнейших центров международной политики, должны были содействовать укреплению веры в собственные силы. И недаром Иларион, полный гордости от того, что он является современником Ярослава, произнес в своей проповеди «О законе и благодати» следующие знаменательные слова: «Не в худе бо и не в неведоме земли владычествоваша, но в Русской, яже ведома и слышима есть всеми концы земля...»¹.

Как уже было отмечено, связи Киевской Руси с Византией сделались особенно тесными во времена Ярослава. Византия, выступившая прямой преемницей Римской империи, была самым крупным и наиболее культурным средневековым государством. Поэтому широкое использование ее достижений помогло «империи Рюриковичей» решить ряд важных задач как в области социально-политических отношений, так и в области развития науки, техники, права, искусства, литературы. Освоение византийского наследия было на этом

¹ Н. Гудзий. Указ. соч., стр. 59.

этапе исторического развития глубоко прогрессивным фактом, поскольку оно содействовало поднятию культурного уровня Киевского государства. Но ставя так вопрос, никогда не следует забывать, что Русь претворяла на свой лад все взятое со стороны. В этом сказалась творческая сила русского народа, никогда не ограничивавшегося слепым копированием чужих обычаев и образцов. Русский народ шел своим путем, решал свои задачи, опирался на свои традиции. И если ему что-либо казалось чуждым или ненужным, он это спокойно отбрасывал, либо решительно против этого выступал. Так он действовал и в отношении византийского наследия. С одной стороны, деятельность греков находила широкий отклик на Руси, но, с другой стороны, она порождала и сильнейшую оппозицию, нередко выливавшуюся в форму открытого и резкого конфликта. Подобные конфликты особенно часто наблюдались в политической и церковной сферах, в которых Русь неизменно боролась с претензиями Византии на руководящую роль.

Приняв христианство в его православной редакции и став единоверцами греков и южных славян, русские открыли себе доступ к пониманию всей сложной византийской символики и всех тонкостей греческого богослужения. В известной легенде об испытании различных вер Владимиром очень хорошо показано, как его послы прельстились красотой византийской церковной службы. В уста послон вложены следующие слова: «Придохом в Немци, и видехом в храмах многи службы творяща, а красоты не видехом никоеяже». Не то — продолжают послы — у греков: «Мы не знали, на земле ли мы или на небе»¹. Конечно, византийский двор и церковь прекрасно умели использовать искусство в целях укрепления своего авторитета, в целях вовлечения молодых народов в орбиту своего политического влияния. Но еще существеннее то обстоятельство, что византийцам удалось создать самую совершенную для эпохи феодализма художественную систему. О разукрашенных мозаиками и росписями византийских храмах, о драгоценной византийской утвари, о блеске ромейского двора, о роскоши и комфорте цареградских дворцов, об ослепительном великолепии византийской церковной службы, о знаменитых игрищах на константинопольском гипподроме феодальные властители мечтали всюду — и на берегах окутанных туманом скандинавских рек, и в крепких бургах Германии, и в донжонах Франции, и в банках жадной Венеции. Мечтали обо всем этом и в gridsницах киевской знати. Феодальным властителям хотелось быть похожими на ромейского императора, обладать его властью, владеть его несметными богатствами. В сознании средневековых людей

¹ Лаврентьевская летопись под 6495 (987) годом. Ср. Е. Голубинский. История русской церкви, т. I. М., 1901, стр. 110 сл.

личность византийского василевса была окружена ореолом сказочности, она знаменовала для них тот предел мечтаний, дальше которого не шла их фантазия. И поэтому все, что было связано с византийской придворной культурой, казалось неотразимо привлекательным. Усвоить принципы византийского искусства стремились буквально во всех странах, но далеко не всем это было под силу. Киевская Русь сумела блестяще решить эту задачу. Она не только сделала византийское наследие своим достоянием; она дала ему глубокое творческое претворение, целиком подчинив тем новым задачам, которые стояли перед ее художниками.

Такова одна сторона «византийской проблемы». Но есть и другая сторона. Это борьба Руси против Византии, борьба против ее попыток внедриться в русскую культуру и подавить ее национальные ростки, борьба против притязаний Византии на руководство русскими церковными делами, борьба за самостоятельные идеи и средства художественного выражения, шедшие вразрез с общепринятыми византийскими канонами. Именно эти процессы должны привлечь к себе особенно пристальное внимание современного историка, поскольку в них наиболее рельефно выступают национальные основы русской культуры.

Русь не только заключала мирные договоры с Византией, но и успешно воевала с нею. Походы русских на Византию в 860, 907, 941, 944, 1043 годах ясно говорят о столкновении экономических и политических интересов. Еще нагляднее об этом свидетельствует киевская церковная жизнь. Когда Болгария, подпавшая по Струмицкому договору 1018 года под власть Византии, перестала быть грозной политической силой, то вскоре утратила самостоятельность и охридская кафедра, на которую был поставлен Константинополем в 1037 году грек Лев. Как раз за год до этого события печенеги, теснимые с востока половцами и турками, сделали отчаянную попытку ворваться в пределы Киевского государства. Так как печенеги угрожали и Византии, спешно был заключен русско-византийский военный союз. Царьград умело использовал эту ситуацию и добился того, что на Руси была организована самостоятельная митрополия для грека Феонемпта, бывшего не кем иным, как политическим агентом империи. С этого момента началось гонение на традиции «болгарского» владимирова периода в истории русской церкви, в ход пошло тенденциозное искажение ранней истории русского христианства, наиболее ярким проявлением которого суждено было стать «корсунской легенде». Старому центру христианского культа — построенной Владимиром Десятинной церкви — пришел на смену новый собор — «митрополия» Софии премудрости божией. Уже самое название этого собора призвано было подтвер-

доть византийскую ориентацию Ярослава. Но очень скоро надежды греков упрочить свое влияние на Руси оказались обманутыми. В 1043 году Ярослав предпринял поход на Византию, а в 1050—1051 годах собор русских епископов, вопреки церковным законам, без предварительного сношения с константинопольским патриархом избрал первого русского по происхождению митрополита — выдающегося писателя своего времени Илариона. Византийская церковь принуждена была признать это избрание, как она была принуждена мириться с таким положением вещей, когда собор Софии превратился из филиала константинопольской патриархии в политический центр Киевской Руси и в хранителя ее славных национальных традиций. Незадолго до этого Ярослав поставил в Новгороде первого русского епископа Луку Жидяту. Насколько напряженной была борьба Ярослава за русскую церковную иерархию, показывает хотя бы тот факт, что одним из первых шагов митрополита-грека, сменившего Илариона, было привлечение к суду Луки.

В дальнейшем борьбу с греками возглавил Киево-Печерский монастырь, который стал крупнейшим рассадником патриотических идей и боролся против засилья греческого духовенства. Последнее не желало считаться с требованиями русской жизни, постоянно ориентировалось на Константинополь, откуда получало все директивы, и избегало компромиссов даже там, где это настоятельно диктовалось как политической, так и чисто житейской ситуацией. Отсюда возникла цепь конфликтов: в 1147 году Изяслав Мстиславич, внук Владимира Мономаха, еще раз поставил во главе русской церкви природного русского Клина Смолятича; в середине XII века попытка митрополита-грека ввести на Руси византийскую практику постов натолкнулась на сильное сопротивление в русских княжествах и привела к новому разрыву византийско-русских отношений и т. д. Одновременно шла борьба за канонизацию русских святых (Бориса и Глеба, Феодосия Печерского) и за установление новых русских праздников (перенесения мощей Николая Чудотворца, Покрова богородицы). Все это свидетельствует об упорном стремлении Руси к церковной независимости и к культурной самостоятельности. Б. Д. Греков замечает, что «это обрусение христианского вероучения и церкви началось очень рано и шло в двух направлениях. Борьба за свою национальную церковную организацию велась в верхах русского общества; в ней принимали участие князья, окружающая их знать, высшее духовенство и отдельные церковные учреждения. Борьба за свою народную веру шла в народных массах, принимая здесь и форму активных выступлений под главенством волхвов за старую веру, и форму сохранения в своем быту старых верований, вопреки

всяким проповедям и воздействиям власти. Обе струи в конечном счете приводили к одному результату»¹.

Нечто аналогичное наблюдалось и в киевском искусстве. Среди западноевропейских и славянских стран Киевская Русь сравнительно поздно приняла христианство, а следовательно довольно поздно приобщилась к христианской средневековой культуре. Она получила христианскую иконографию в уже готовом, сложившемся виде — обстоятельство, весьма существенное для развития древнерусского искусства. На русской почве образы христианской мифологии не были плодом местного творчества, как, например, в странах христианского Востока, а были ввезены к нам из Византии и с Балкан, где имели широкое хождение и уже достигли классической зрелости. Русским художникам оставалось только использовать то, что их византийские и славянские собратья так тщательно разработали. Казалось бы, что в этих условиях русские художники не должны были пойти дальше прямого подражания. В действительности же они стали на путь активной творческой переработки нового для них христианского наследия, так как имели за своей спиной многовековую традицию славянского языческого искусства, восходившую к временам седой древности. Это высокоразвитое языческое искусство издавна бытовало в народе на территории всего славянского мира и на данном историческом этапе послужило той основой, которая достаточно созрела, чтобы органически воспринять более поздние формы христианского искусства. Деревянное зодчество, вышивка, орнамент, резьба — вот те виды художественного творчества, в области которых славянское население подвизалось веками, вырабатало свои оригинальные навыки, создало свои самобытные идеалы, обнаружив свои индивидуальные вкусы и склонности. И поэтому, придя в соприкосновение с богатым миром христианского искусства, оно внесло в него свой творческий вклад и приспособило к своим запросам. Так начался интереснейший процесс обрусения занесенных вместе с христианским учением византийских художественных традиций. Борьба с этими традициями была трудной, порою даже мучительной, так как византийское искусство обладало в глазах средневековых людей настолько большой притягательной силой, оно было пропитано еще настолько свежими воспоминаниями об античности, что было почти невозможно противостоять его очарованию. И все-таки процесс обрусения византийских форм четко наметился уже на ранних этапах развития. В этом плане искусство Киевской Руси являет особенно интересную картину: будучи еще тесно связанным

¹ Б. Греков. Указ. соч., стр. 386.

с византийскими традициями, оно тем не менее уже обладает своим лицом, в котором есть какой-то неповторимо свой оттенок, позволяющий провидеть контуры грядущего развития.

Греческим мастерам в Киевской Руси приходилось решать совсем новые задачи и считаться с местными требованиями и запросами. К тому же они, как правило, пользовались помощью русских художников, опиравшихся на свои собственные традиции. Поэтому всегда получалось так, что даже те произведения, в создании которых греческие мастера принимали деятельное участие, оказывались мало похожими на то, что они выполняли у себя на родине. Вот почему киевская София имеет так мало общего с византийскими церквями. Ее тринадцатиглавие было, несомненно, навеяно образцами деревянного зодчества, которые в еще большей мере определили внешний облик Десятинной церкви, увенчанной двадцатью пятью куполами. Народная струя все время проникала в искусство господствующего класса и оплодотворяла его новым жизненным содержанием, оно было враждебно византийскому догматизму и византийской отвлеченности мысли, которые импонировали по преимуществу высшим кругам феодального общества, умело использовавшим византийское художественное наследие для окружения своей власти ореолом «ромейского» величия и блеска. Так было в Киевской Руси при Владимире и Ярославе, так было позднее во Владимиро-Суздальском княжестве при Андрее Боголюбском и Всеволоде, так было в Москве при Иване Калите, Дмитрии Донском, Василии Дмитриевиче и Иване Грозном. Но никогда не следует забывать, что рядом с этим византизирующим искусством двора и церкви существовало народное искусство, бытовавшее в крестьянской среде и непрерывно оказывавшее сильнейшее воздействие на художественную культуру господствующего класса. Именно по этой линии шел особенно активно процесс обрусения, приводивший всякий раз к тому, что византийские формы неизменно приобретали на русской почве ярко выраженный русский отпечаток. И в области искусства Киевская Русь сумела противопоставить Византии свои художественные идеалы, в которых очень быстро растворилось все занесенное извне.

Несмотря на постоянную борьбу со степью и на бесконечные внутренние войны, особенно усилившиеся со второй половины XI века в связи с феодальным дроблением Киевского государства, последнее все же сумело дорасти до идеи этнического единства древнерусской народности.

Сознание единства русской земли четко выступает не только в знаменитой проповеди Илариона, но и в «Повести временных лет», и в «Слове о полку

Игорева», автор которого скорбит о судьбе своей родины, раздираемой княжескими распрями:

<i>И восстал,</i>	<i>И тоска разлилась</i>
<i>Братия,</i>	<i>По Русской земле,</i>
<i>Киев кручиною,</i>	<i>И густая печаль течет</i>
<i>А Чернигов напастями,</i>	<i>По земле Русской.</i>

С трогательной непосредственностью просил игумен Даниил, ведший дневник своего путешествия в Иерусалим (1106—1107), чтобы король Балдуин разрешил ему «поставить кандило над гробом господним за всех князей наших и за всю Русскую землю, за всех христиан Русской земли»¹. На княжеском съезде 1170 года Мстислав Изяславич обратился к своим сородичам с такими знаменательными словами: «Братье! пожалтеси о Русской земли и о своей отщине и дедине, оже несут хрестьяны на всяко лето у веже свои... а уже у нас и Гречьский путь изьотимають, и Соляный, и Залозный»². В летописи русский книжник начала XII века сознательно связывает свое отечество со всей семьей славянских народов. «Замечательно,— говорит В. О. Ключевский,— что в обществе, где сто лет с чем-нибудь назад еще приносили идолам человеческие жертвы, мысль уже училась подниматься до сознания связи мировых явлений. Идея славянского единства в начале XII века требовала тем большего напряжения мысли, что совсем не поддерживалась современной действительностью. Когда на берегах Днепра эта мысль выражалась с такой верой или уверенностью, славянство было разобщено и в значительной части своего состава порабощено...»³.

Киевское государство, сложившееся на основах распадавшегося родового строя, знаменует новый этап в истории Руси. В связи с быстро складывавшимися феодальными отношениями и централизацией власти у господствующего класса появилась возможность возводить монументальные сооружения, создание которых было не под силу вождям распыленных родовых союзов. На всем киевском искусстве лежит печать ярко выраженной монументальности. Ею отмечены и каменное зодчество, и мозаики, и росписи, и скульптура. Вот почему у нас есть все основания рассматривать киевскую художественную культуру как одну из высших точек в истории русского монументального искусства. И не только русского, ибо в XI веке художественные достижения Киева, намного опередившие решения романских мастеров, были передовыми для всей Европы.

¹ Б. Греков. Указ. соч., стр. 393.

² Ипатьевская летопись под 6678 (1170) годом.

³ В. Ключевский. Курс русской истории, ч. I. Пг., 1918, стр. 107.



ЗОДЧЕСТВО КИЕВСКОЙ РУСИ

Н. П. Воронин



Важнейшей темой начальной истории русского зодчества является вопрос о деревянной архитектуре X—XI веков, памятники которой не дошли до нас. Мы можем судить о них лишь на основе этнографических параллелей, эпоса, косвенных указаний письменных источников и др. Эти данные позволяют утверждать, что, кроме сохранившихся древнейших памятников каменной архитектуры и археологически изученных полуземляночных жилищ и изб горожан, существовал богатый и сложный мир зданий самого разнообразного характера — храмы, дворцы, крепости, созданные искусством русских плотников. Только учитывая это, можно понять исключительно быстрое освоение русскими строителями каменного зодчества и его бурный расцвет.

Деревянное зодчество восточных славян, совершенствовавшееся на протяжении столетий, в X веке достигло высокого уровня. Оно было широко распространенным видом народного искусства, которым владел почти каждый. Ибн-Фадлан (начало X в.) видел, как приезжавшие в Булгар на Волге купцы-русы строили для себя «большие дома из дерева», в которых они и размещались вместе с их живым товаром — рабынями¹. Другой автор, Ибн-Мискавейх (X в.) рассказывает, что даже в далеких походах русы не расставались со своим плотничным инструментом: «привешивают они на себя большую часть орудий ремесленника, состоящих из топора, пилы и молота и того, что похоже на них»². Русские,

¹ «Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу». М.—Л., 1939, стр. 79.

² А. Я к у б о в с к и й. Ибн-Мискавейх о походе Русов в Бердаа в 943—944 гг.— «Византийский вестник», XXIV, 1926, стр. 65.

в совершенстве владея своим несложным древодельным инвентарем, не только сооружали жилища и крепости, но также строили языческие святилища, вырезывали из дерева изображения идолов, наконец, создавали первые христианские храмы, которые появились в Киеве еще задолго до официального крещения Руси. Ибн-Русте (X в.), описывая полуземляночные жилища славян, перекрытые «остроконечными кровлями», мог уже сравнивать их с «кровлей христианской церкви»¹.

Естественно, что особенно славились своим мастерством жители северных, лесных областей Руси, в частности новгородцы, за которыми укрепилась слава искусных плотников. Воевода киевского князя Святополка насмеялся над пришедшими с Ярославом новгородцами: «а вы плотници суще? А приставим вы хоромове рубити наших»². Отсюда можно заключить, что новгородские мастера строили не только у себя, на Севере, но и на Юге — в Киеве. Когда Владимир Святославич укреплял крепостями степные границы Киевской державы, на их стройке работали и местные жители, и «мужи» из северных областей: «И поча [Владимир] нарубати муже лучшие от словень, и от кривичь, и от чюди, и от вятичь, и от сих насели грады»³. Это взаимодействие строительного искусства Севера и Юга создавало известную общность его приемов и художественных принципов. Столь же типичным для искусства древоделей X—XI веков было отсутствие специализации по родам строительства: одни и те же плотники рубили избы и хоромы, храмы и крепостные стены с башнями. Отчасти поэтому светское и культовое, гражданское и военное зодчество имело еще много общего, не различаясь, повидимому, своими специфическими формами выражения. В связи с этим можно думать, что и общие представления о красоте постройки были более или менее одинаковы как для богатого жилища, так и для храма, обычно резко противопоставлявшихся бедным, примитивным жилищам ремесленников и крестьян.

В условиях непрерывных боевых тревог особенное значение получило крепостное зодчество, градостроительное искусство. Уже в начале XI века существовали специальные корпорации «градников», или «огородников», — строителей крепостей. На строительстве городских укреплений воспитывались мастерство композиции широкого архитектурного ансамбля, любовь к простой и величавой монументальности форм. На основании позднейших (XIII век) показаний источников⁴

¹ А. Гаркави. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских. СПб., 1870, стр. 266—267.

² Лаврентьевская летопись под 6524 (1016) годом.

³ Лаврентьевская летопись под 6496 (988) годом.

⁴ См. рассказы о постройке городов в Галицко-Волынской Руси в Ипатьевской летописи под годами 1259 и 1276.

можно предполагать, что и в более раннее время постройка города была планомерной и продуманной работой горододела и княжеской власти, которые выбирали наиболее выгодное в художественном и оборонительном отношении место; зодчий внимательно изучал его и возводил стены и башни города в гармоническом согласии с рельефом и пейзажем местности. Согласованность архитектуры с ландшафтом и требованиями военно-инженерного порядка определяла облик города, функциональную оправданность его образа.

Естественно думать, что высокое художественное качество было свойственно и другим постройкам, создававшимся русскими древоделами-горододелами. Как можно судить по данным летописей¹, наряду с простейшими формами срубного жилища, состоявшего из одной ячейки сруба — клетки или присоединявшего пристройку — сени, существовал и более сложный тип жилища, слагавшийся из трех частей: избы, или «истобки», т. е. теплой клетки, промежуточного помещения — «сеней» и чистой парадной половины — «клетки», служившей для летнего жилья. В богатых жилищах эта схема усложнялась и обогащалась, жилище становилось двухэтажным и обильно украшалось наружной и внутренней росписью и резьбой.

Источники сообщают о сложных и живописных ансамблях рубленых хором знати, с златоверхими вышками теремов, которые, несомненно, были подлинными произведениями искусства. Таков киевский двор княгини Ольги, получивший название «теремного» двора, благодаря своим живописным теремным вышкам. Миниатюра Радзивилловской летописи XV века, копирующая рисунки начала XIII столетия, рисует терем Ольги в виде высокой квадратной двухэтажной башни с шатровым верхом (стр. 115). Как в облике города важнейшую роль играли его ворота с башнями, так и в композиции богатого жилища характернейшим элементом были башни теремов и повалуш.

Вероятно, и первые рубленые храмы на Руси X—XI веков имели тот же облик. Древнейшее изображение деревянной церкви на полях пергаменного псковского «Устава» XII века передает характерный облик высокого рубленого столпообразного храма, крытого шатром (стр. 116). Возможно, что сообщение Титмара Мерзебургского, будто в Киеве находилось в начале XI века более четырехсот церквей, было вызвано обилием башенных построек не только церковного, но и гражданского характера.

Возведенная в Новгороде в конце X века дубовая соборная церковь Софии, сгоревшая в XI веке, была, по словам летописи, «о тринадцати верхах». Конечно,

¹ В. Р ж и г а. К истории древнерусского жилища.— «Труды Гос. Исторического музея», вып. V, М., 1929, стр. 23.

мы никогда не установим с полной бесспорностью, как выглядел древнейший деревянный собор Великого Новгорода, но можно предполагать, что дубовая церковь Софии была сложным и оригинальным сочетанием тринадцати башен: вокруг высокого центрального «столпа», вероятно, группировалось восемь «столпов» меньшего масштаба, составлявших основной девятидольный квадрат плана, к которому с четырех сторон примыкали пониженные боковые срубы трех притворов и алтаря¹. Таким образом, тринадцать верхов сложного по своим массам храма образовывали как бы ступенчатую, нарастающую к центру пирамиду. Косвенным подтверждением высказанных соображений служит изображение многоверхого храма в северной вышивке, сохранившей ряд пережитков глубокой, может быть еще дохристианской, древности².

Несколько позже, в 1020—1026 годах, Ярослав Мудрый, укрепляя культ первых русских святых Бориса и Глеба, для постройки храма над их могилой в Вышгороде пригласил не греческих зодчих, но вышгородского горододельца Миронегу, который и построил деревянный пятиверхий храм: «возгради церковь велику, имеющую верхов пять, и испьса всю и украси ю всею красотою»³. Повидимому, этот храм представлял комбинацию пяти столпообразных храмов. Несколько позже горододелец Ждан-Никола поставил в Вышгороде по княжескому заказу второй деревянный Борисоглебский храм «в верх в один»⁴. Не исключена возможность, что у этих деревянных храмов были и подобные «опасаниям» позднейших украинских церквей открытые паперти и галереи, опоясывавшие здание в его нижней части.

Очевидно, в подобных деревянных храмах X—XI веков, органически связанных по своему башнеобразному облику и с городской крепостью и с живописными хоромами знати, уже в самом начальном периоде русского зодчества отражались самостоятельные русские вкусы и представления о красоте храма. Можно также думать, что в его декоративной обработке были живы старые языческие традиции с их любовью к полихромии и резьбе⁵. Возможно, что именно поэтому еще в XI веке деревянное зодчество языческого прошлого и христианского настоя-

¹ Н. Брунов. К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры X—XII вв. — В кн.: «Русская архитектура». М., 1940, стр. 122; Новгородская I летопись под 6557 (1049) годом.

² Н. Воронин. К характеристике древнейшего зодчества восточных славян. — «Краткие сообщения ИИМК АН СССР», вып. XVI, стр. 99, рис. 31.

³ А. Шахматов и П. Лавров. Сборник XII в. Московского Успенского собора. — «Чтения в обществе истории и древностей российских». 1889, кн. 2, стр. 31.

⁴ А. Шахматов и П. Лавров. Указ. соч., стр. 31.

⁵ И. Срезневский. Архитектура храмов языческих славян. — «Чтения в обществе истории и древностей российских», 1846, кн. 3, стр. 46.



*Изображение терема Ольги
 на миниатюре «Радзивилловской летописи». XV век.
 Библиотека Академии Наук СССР.*

щего отличали термином «сограждать» (капище, город или храм) от нового, кирпичного зодчества, определявшегося термином «зъдати» — созидать от «зъд» — глина, из которой изготовляли кирпич (см. об этом также на стр. 79).

Все это нужно иметь в виду, оценивая действительное значение византийских зодчих, вызванных Владимиром в Киев, для истории русской архитектуры: они попали в страну, имевшую свою развитую культуру, свои художественные традиции, свои кадры строителей.

Выше была дана общая характеристика причин и исторических условий, которые определили принятие Киевской Русью христианства из Византии. Византийское православие имело многовековой опыт в умении сковывать живую человеческую мысль, воспитывать человека в слепой вере в богоустановленность и вечность власти господствующего класса, внушать народу покорность



Изображение деревянной церкви
на полях псковского «Устава».
XII век.

Библиотека Печатного двора,
№ 285.

под страхом «страшного суда» и загробных мук. В этой идейно-политической системе, насаждавшейся византийской церковью, очень видное место принадлежало монументальному искусству, достигшему высокого технического и художественного совершенства. Император и патриарх прекрасно оценивали силу воздействия на сознание народа величественных и пышных архитектурных сооружений, украшенных роскошными произведениями изобразительного искусства, ослеплявших богатством церемоний и ритуала. Все это приводило к тому, что византийское искусство было исполнено большой идейной насыщен-

ности. Нигде в Европе в это время искусство не было столь развито и усовершенствовано, как в Византии, нигде оно не было столь ясно проникнуто руководящими идеями церкви и государства. Поэтому могучее воздействие художественной культуры Византии сказывалось в искусстве многих областей феодальной Европы; так, например, искусство Германии X—XI веков было многим обязано византийской традиции и непосредственно византийским мастерам, а в Италии сложились свои местные византийские школы, среди которых особенно выделялись Венеция и Сицилия, где в XI—XII веках возводились храмы, богато украшенные мозаиками византийского стиля.

Огромная действенность византийского церковного искусства была хорошо понята и княжеско-боярской знатью Киевской державы. Обширное и открытое на всю высоту внутреннее пространство греческого каменного храма, сверкавшее утонченной декоративной отделкой, резко отличалось от первых храмов, рубившихся в Киеве в X—XI веках; театрализованный ритуал богослужения производил сильное впечатление. Таким образом, вместе с принятием православия, дававшего в руки господствующего класса Киевской державы сильнейшее оружие для упрочения феодального строя и утверждения своей власти, Русь примыкала к передовой архитектурной традиции в Европе — византийской строительной культуре. На Руси было положено основание развитию монументальной каменной архитектуры. Темп и своеобразие этого процесса с самых первых шагов его показывают, что русская культура той поры смогла не только быстро воспринять высокую и сложную традицию строительного искусства греков, но и творчески ее переработать и переосмыслить.

Византийские мастера принесли на Русь вполне сложившиеся принципы культового зодчества. Его главным типом был крестовокупольный храм. Основой такого храма является квадрат, расчлененный на девять ячеек четырьмя столбами, несущими главу; примыкающие к подкупольному пространству и крытые полуциркульными сводами прямоугольные ячейки образуют архитектурный крест; угловые же помещения крылись полуциркульными или купольными сводами; стены по основным осям членились лопатками. С востока к храму примыкали алтарные полукружия — апсиды. С запада храм иногда удлинялся тремя дополнительными делениями, и число столбов увеличивалось, таким образом, до шести. Здесь устраивали помещения второго яруса — хоры, под которыми столбы иногда заменялись стеной с арками, отделявшей нарфик-притвор от храма; иногда хоры продолжались и над боковыми нефами, получая в плане форму буквы П.

Внешний облик храма ясно выражал внутреннюю конструкцию; стенные лопатки отвечали столбам, стена завершалась полуциркульными закомарами, точно отражая форму полуциркульных сводов, по которым и крылось здание. Фасады храмов не штукатурились, и кладка из рядов тонкого кирпича и камня, положенных на розоватом растворе извести с примесью толченого кирпича, создавала своеобразную двухцветность и полосатость фасада, который несколько оживлялся, кроме того, игрой светотени в рядах декоративных двухступчатых ниш. Внутреннее убранство храма было очень богатым: к эффекту мозаичной или фресковой росписи присоединялась отделка полов, столбов и панелей полированным цветным камнем, мраморами (полилития) и т. п.

Летопись рассказывает, что по принятии христианства Владимир «помысли создати каменую церковь святыя Богородица, и послав приведе мастера от Грьк»¹. В 996 году храм был окончен и получил название Десятинной церкви, в связи с пожалованной Владимиром на ее содержание десятой частью княжеских доходов. Десятинная церковь Успения богородицы (989—996) не дошла до нас; она обрушилась в 1240 году, когда ее штурмовали монголы, и похоронила в своих руинах находившихся внутри нее и на сводах последних защитников города — киевлян. Поэтому нам известны лишь ее план и отдельные детали убранства, открытые путем археологических раскопок (стр. 119)². Стены церкви оказались почти целиком разобранными, вплоть до подошвы фундамента; остались лишь ее части, по которым мы можем судить о конфигурации плана. Раскопки устано-

¹ Ипатьевская летопись под 6499 (991) годом.

² Раскопки на территории Десятинной церкви проводились еще во времена митрополита Петра Могилы. Исчерпывающее исследование памятника произведено экспедицией Института археологии Украинской Академии наук. См. М. Каргер. Археологические исследования древнего Киева. Киев, 1950, стр. 45—140.

вили интересные подробности строительной техники, например укладку в основании стен своеобразных настилов из деревянных лежней, закрепленных рядами колышков и залитых известковым раствором, на которых велась каменная кладка.

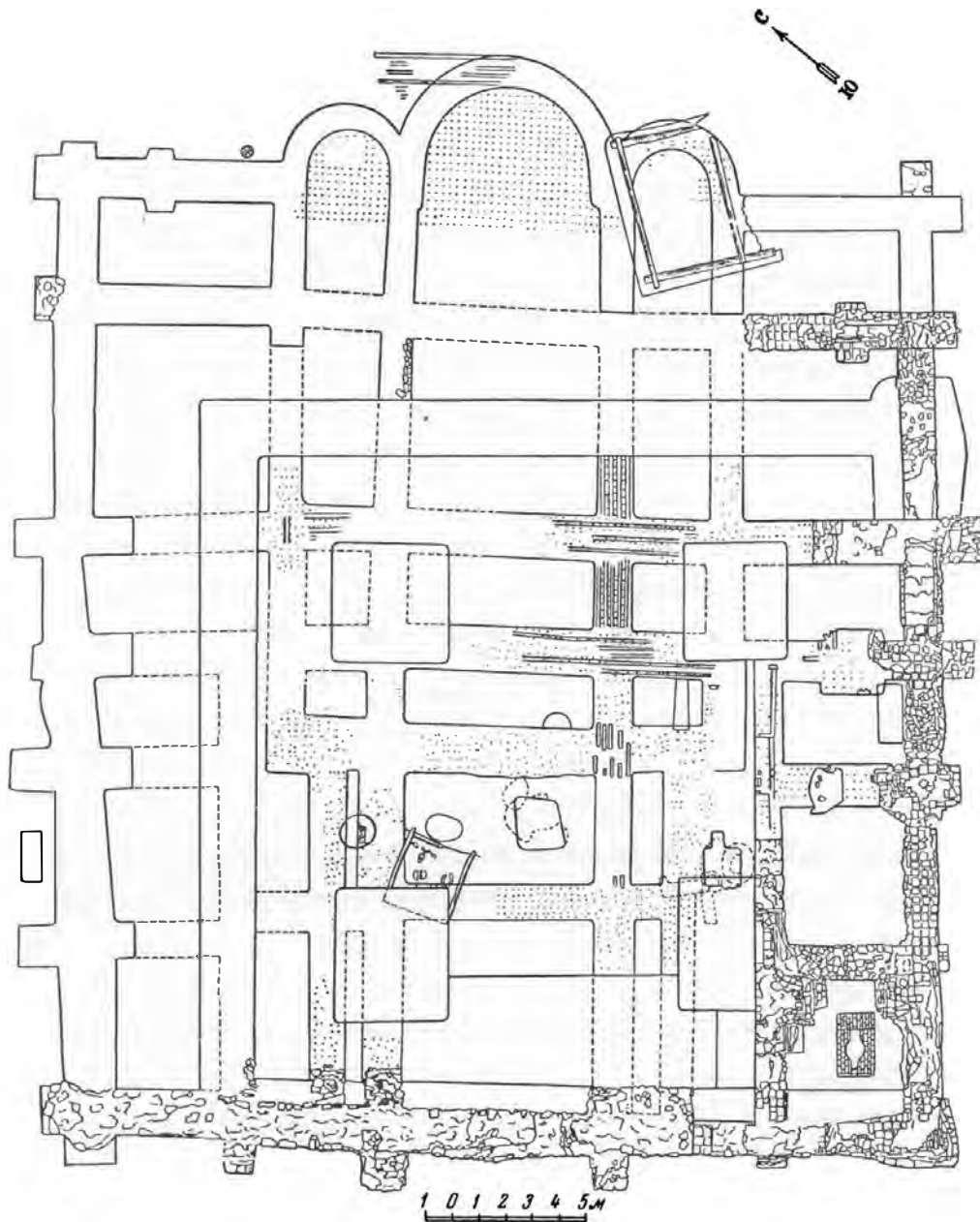
План церкви характеризуется значительной геометрической неправильностью, связанной, вероятно, с разбивкой площадки при помощи мерного шнура. Первоначально Десятинная церковь была трехнефным крестовокупольным храмом, с более узким притвором с запада; этот храм уже в начале XI века (около 1039 года) был обстроен боковыми открытыми галереями и превратился в обширный пятинефный собор. Возможно, что галереи были несколько ниже основного массива храма, что придавало его силуэту ступенчатый характер¹. Повидимому, храм был многоглавым², отдаленно напомиавшим своим сложным силуэтом деревянные храмы типа новгородской Софии. Плоскости фасадов храма членились лопатками и оживлялись рядами полуциркульных двухступчатых ниш и высоких окон.

Найденные при раскопках фрагменты цветного шифера, мраморных деталей, мозаики и фресок свидетельствуют о роскоши внутренней отделки первого русского каменного храма, который и позже, уже в руинах, слыл в народе под прозвищем «мраморной церкви пречистой Богородицы». В уборе панелей стен храма были применены инкрустации из порфира, парапеты хор состояли из плит красного шифера и проконисского мрамора, украшенных резным орнаментом. Аркады хор, выходившие в средний неф храма, опирались на столбы, имевшие в сечении форму квадрифолия. Особенно хороши были полы храма. В алтаре пол был набран из плит белого мрамора и красного шифера, расположенных в шахматном порядке; на местах, где по ходу богослужения двигались и стояли священнослужители, были выложены дорожки и прямоугольные «коврики» с узорчатым кругом — омафалием в центре. Эта мозаика была исполнена из кусков натурального камня — разноцветных мраморов, зеленого, белого, пятнистого, лилового порфира, шифера, мозаичной смальты. Повидимому, столь же богато украшен был и пол центрального нефа. В боковых отделениях алтаря и боковых нефх полы были настланы из поливных разноцветных плиток разнообразной величины и формы, образовывавших, очевидно, сложные орнаментальные композиции³. Алтарь отделялся от храма легкой каменной преградой. Драгоценная утварь церкви состояла из икон,

¹ К. Ш е р о д к и й. Киев. Киев, 1917, стр. 81.

² Об этом сообщает позднейший источник «Список градом Русским», помещенный в летописи: «а церкви святыя Богородица Десятинная каменная была о полутретьятцати [т. е. 25] врьсех...» («Полное собрание русских летописей», т. VII, стр. 240).

³ М. К а р г е р. К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода.— «Труды Всероссийской Академии художеств», I. Л.—М., 1947, стр. 17—20.



План Десятинной церкви в Киеве. Конец X века.

По раскопкам М. К. Каргера.

сосудов и крестов греческой работы, частью вывезенных Владимиром из Корсуни. Декоративное богатство и красочность убранства Десятинной церкви отвечали русским вкусам, воспитанным на украшенных «всяческой красотой» деревянных зданиях.

Главный храм владимирова Киева не был единичной каменной постройкой; раскопки открыли в непосредственном соседстве с ним фундаменты каменных дворцовых зданий, характеризующихся тем же богатством декоративной обработки. Недалеко от западного входа в Десятинную церковь были обнаружены фундаменты каменного здания, сложенного из гранита, известняка и кирпича, в котором видели остатки упоминавшегося летописью «двора domestikова»¹. К югу от церкви были найдены стены огромного каменного здания древней кладки, с остатками богатейшего убранства. К северу и востоку от храма также были обнаружены следы каменных построек из кирпича и красного кварцита и найдены фрагменты мраморных деталей, майоликовых плиток полов, мозаики и фресок, круглых оконных стекол; значительное количество обугленных бревен указывает на то, что верхний этаж этого здания был, повидимому, деревянным.

В составе княжеского двора источники называют также обширные зальные постройки — «гридницы», предназначавшиеся для пиров князя с дружиной и княжеских совещаний. Судя по косвенным указаниям источников, это были большие одноэтажные помещения, перекрытие которых поддерживалось столбами или колоннами; эпитет «светлый», всегда сопровождающий упоминания гридниц в былинах, свидетельствует об их обильном освещении. Гридницы были постоянно открыты и доступны как при князе, так и в его отсутствие².

Десятинная церковь и княжеские дворцы образовали центральный архитектурный ансамбль города, расположенный на вершине киевской горы. Он был, повидимому, открытым и свободно сливался с площадью Бабина торжка, украшенной вывезенными Владимиром из Херсонеса античной бронзовой квадригой и, может быть, статуями³. Этот городской центр был также архитектурно согласован с главными каменными воротами городской стены (открытые раскопками так называемые Батыевы ворота).

Однако нужно подчеркнуть, что все же не эти единичные каменные здания определяли облик владимирова Киева. Упомянутое выше свидетельство Титмара Мерзебургского о том, что в Киеве начала XI века было четыреста храмов, указывает, несомненно, и на наличие рубленых деревянных церквей,

¹ Доместик — начальник церковного хора.

² Ср.: В. Р ж и г а. Указ. соч., стр. 8 сл.

³ Об этом позволяет догадываться версия «Летописца Переяславля-Суздальского»: «Взя же и две капищи медяны, иже были за святою Богородицею яко жены образом мраморныи суще». «Летописец Переяславля-Суздальского». М., 1851, стр. 31. Здесь летописец, повидимому, обозначает термином «капище» понятие «статуи» — «идола».

производивших сильное впечатление на иноземного наблюдателя. Также и в составе жилых построек владиминова Киева, наряду с парадными каменными жилищами знати, следует предполагать большое количество более простых срубных построек. Это сочетание каменной и деревянной архитектуры в ансамбле города было характерным для его облика.

Пышные здания Десятинной церкви и окружавших ее каменных дворцов княжеско-дружинной знати, большие рубленые и, несомненно, столь же богато украшенные хоромы боярских дворов и по своим масштабам, и по материалу, и по великолепию внешней и внутренней отделки являли разительный контраст с рядовыми жилищами киевских низов, горожан и ремесленников. Это были тесные, закопченные и темные полуземляночные хижины, задернованные кровли которых, подобно курганам, поднимались невысоко над землей. Новая, каменная архитектура весомо и зримо выражала глубочайшую пропасть, отделявшую господ от народа, феодалов от их подданных. Обитатель утлых мрачных полуземлянок, входя в гигантский Десятинный храм, ступая по его мраморным или майоликовым полам, созерцая огромное залитое светом пространство и роскошные мозаики и фрески, испытывал чувство своего ничтожества перед могуществом князя, владыки Киевской державы, и его бояр и дружинников. Подчеркивая роль «количественного» момента для идеологии средневековья, в частности, для архитектуры, К. Маркс писал: «Своими стихийными размерами эти колоссы действуют материально на душу. Душа себя чувствует подавленной под тяжестью массы, а чувство подавленности есть начало благоговения»¹.

В первой половине XI века каменное строительство применяется уже не только в Киеве: брат Ярослава Мудрого Мстислав, князь черниговский и тмутараканский, строит в Чернигове и Тмутаракани каменные соборы; Ярослав продолжает пышную обстройку разросшегося Киева; его сын Владимир ставит в Новгороде на месте сгоревшей дубовой Софии каменный Софийский собор; несколько позже, во второй половине XI века, создается каменный храм Софии и в Полоцке. Это продвижение каменной архитектуры в удаленные области Киевской державы сопутствует развитию и упрочению феодального строя, расширению поля деятельности княжеской власти и церкви, которые отныне неизменно соединяют меч войны и «меч духовный» в борьбе с восстаниями городских низов и крестьянства против быстро растущего феодального гнета и эксплуатации. Но этот же процесс свидетельствует и о начале феодального раздробления, об ослаблении

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. I, стр. 140.

централизованной роли Киева и росте значения других феодальных городов, которые вскоре станут центрами самостоятельных феодальных полугосударств — княжеств. Именно поэтому уже в первых архитектурных памятниках этих городов появляются местные черты, осложняющие и видоизменяющие исходные киевские «образцы».

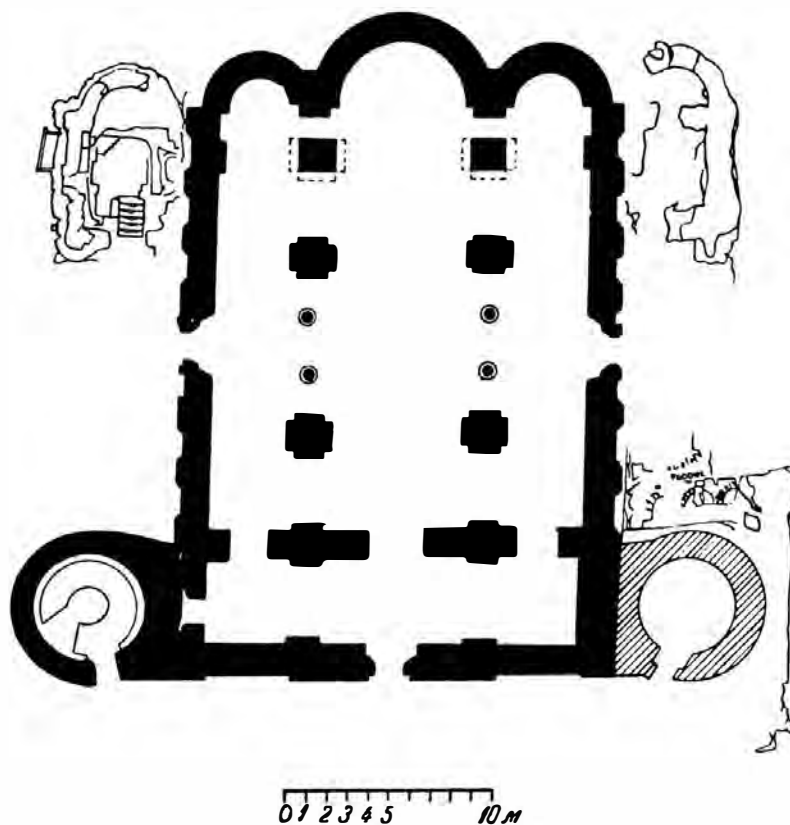
Спасо-Преображенский собор в Чернигове (стр. 123—126) был заложен Мстиславом и достроен Ярославом (около 1036). Подобно первоначальной Десятинной церкви, черниговский Спас представляет собой большой трехнефный собор с тремя алтарными апсидами и позакомарным покрытием. Его спокойный массив завершается пятью куполами — круглым средним и гранеными угловыми; первоначально открытая кладка фасадов придавала стенным плоскостям характерную двухцветность и полосатость. Примечательную особенность храма составляет примыкающая к северо-западному углу мощная цилиндрическая башня с лестницей, ведущей на хоры. На месте юго-западной башни, выстроенной в XVIII веке, была первоначально маленькая крещальня, а к восточным углам были пристроены в XI же веке маленькие храмы-усыпальницы для погребения членов княжеского дома (стр. 124). Эти части здания нарушали строгую изолированность крестовокупольного массива храма, а лестничная башня уподобляла собор пышному жилищу божества. Внутреннее пространство храма было богато освещено; боковые крылья хор, отделенные от подкупольного пространства тройными аркадами, поддерживались мраморными колоннами (стр. 125); пол был устлан резными шиферными плитами, инкрустированными цветной смальтой; стены и своды храма покрывала фресковая роспись. По своему богатству и величелию собор Спаса почти не уступал центральному храму Руси — Софийскому собору Киева.

Киевский Софийский собор строился в центре города, разросшегося далеко за черту вала старого владиминова Киева. Ярослав Мудрый раздвинул его границы, соорудил новые земляные валы с каменными проездными башнями-воротами и украсил город новыми постройками. Летописец вспоминает начало этого строительства: «Заложил Ярослав город великий [Киев], у него же града суть Златая врата; заложил же и церковь святая Софья, митрополью, и посемь церковь на Золотых воротех святая Богородица благовещенье, посемь святого Георгия монастырь и святая Ирины»¹. Старый владимиров город стал, таким образом, внутренней цитаделью Киева. Строительство Ярослава, как показывают наименования его построек, сознательно стремилось уподобить русскую столицу Царьграду. Самый

¹ Лаврентьевская летопись под 6545 (1037) годом.



Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Около 1036 года.

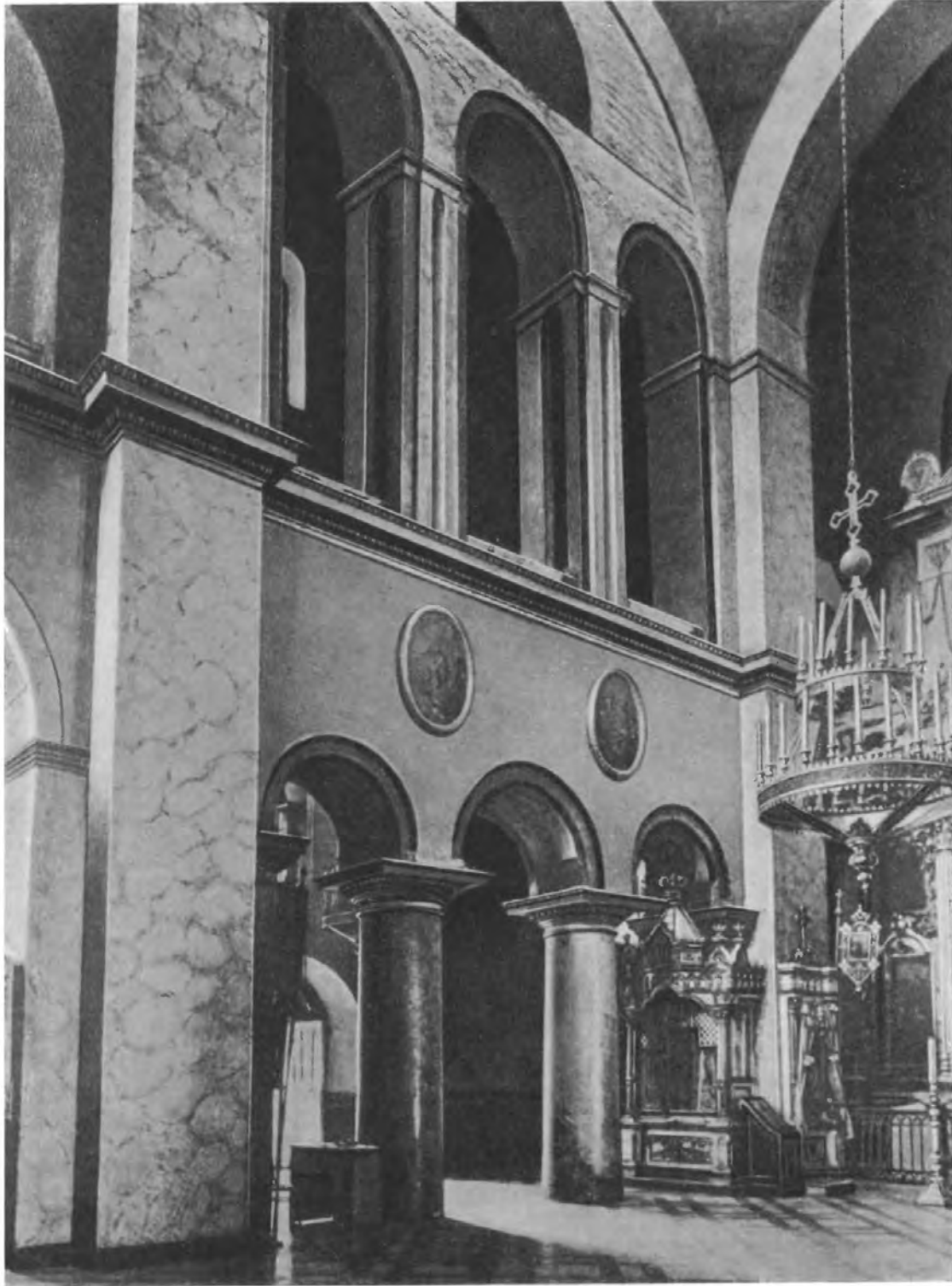


*План Спасо-Преображенского собора в Черниове.
Около 1036 года.*

замысел поражает своей смелостью и свидетельствует о ясном сознании возросшей политической и культурной силы Киевской державы, столица которой дерзала соперничать с «восточным Римом».

Главные ворота Киева (1037), названные Золотыми в подражание Золотым воротам Константинополя, сохранились в развалинах (стр. 127). Судя по старым рисункам, они представляли собой монументальную арку, сочетавшую оборонительные задачи с художественным назначением торжественной триумфальной арки столицы; ворота завершала надвратная церковь Благовещения. Перед входившим в город через Золотые ворота открывалась перспектива главной улицы. Далее по ее сторонам возвышались храмы монастырей Ирины (1037) и Георгия (1037)¹, а за ними вздымала свои золотые главы соборная церковь Софии, окруженная каменными стенами митрополичьего замка. Этот новый архитектурный

¹ Вопрос о наименовании названных памятников ныне подвергается пересмотру; здесь мы называем их согласно научной традиции.



*Часть интерьера Спасо-Преображенского собора в Черниове.
Около 1036 года.*



*Деталь древней кладки арок
Спасо-Преображенского собора в Чернигове. Около 1036 года.*

центр Киева, сменивший его первоначальный центр — Бабин торжок с его статуями, Десятинной церковью и дворцами, был намечен очень обдуманно и в полном согласии с архитектурным ансамблем города (стр. 128). Величавый комплекс трех златоверхих храмов Софии, Ирины и Георгия был поставлен так, что он приходился примерно в точке пересечения осей, направленных к нему от трех городских ворот: Лядских, Львовских и Золотых. В то же время от Софии шел путь к каменной арке ворот владиминова города, за валом которого виднелись верхи Десятинной церкви. В этом замечательном замысле нового городского ансамбля, несомненно, сказался большой градостроительный опыт, который был накоплен русскими горододеельцами.



Золотые ворота в Киеве. 1037 год.

В итоге строительства Ярослава Киев стал одним из прекраснейших городов Европы. Красота его глубоко волновала современников. В своей проповеди митрополит Иларион говорил Ярославу: «град твой Киев величествомъ яко венцемъ обложил», и, обращая слово к усопшему князю Владимиру, звал его: «Встани... Виждь же и град величествомъ сияющъ, виждь церкви цветущи,... виждь град иконами святыхъ освещаемъ, блистающеся, и тимпаномъ и объухаемъ, и хвалами и божественными пении святыми оглашаемъ»¹.

Центральный памятник ярославова Киева и величайшее создание искусства Киевской Руси Софийский собор дошел до нас в совершенно искаженном, почти неузнаваемом виде. Он пострадал от пожаров и разрушений, от переделок и ремонтов. Еще в XVII столетии Софийский собор находился в полуразрушенном состоянии: его живописные руины запечатлел в 1651 году в серии прекрасных рисунков голландский художник Абрагам Вестерфельд, находившийся в свите литовского гетмана Радзивилла².

¹ «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона. См.: Н. Гудзий. Указ. соч., стр. 59—60.

² Я. Смирнов. Рисунки Киева 1651 г.— «Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе», т. II. М., 1908.



План древнего Киева. XI век.

I — городище VIII—X веков; II — город Владимира; III — город Ярослава; IV — Михайловская гора. 1 — «Капище»; 2 — Десятинная церковь; 3 — Янчин монастырь; 4 — церковь Василия (Трехсвятительская); 5 — церковь Федора; 6 — собор Михайлова Златоверхого монастыря; 7 — церковь Дмитрия; 8 — церковь Петра; 9 — собор Софии; 10 — церковь Георгия; 11 — церковь Ирины; 12 — Золотые ворота; 13 — Лядские ворота; 14 — Батыевы ворота; 15 — Львовские ворота.

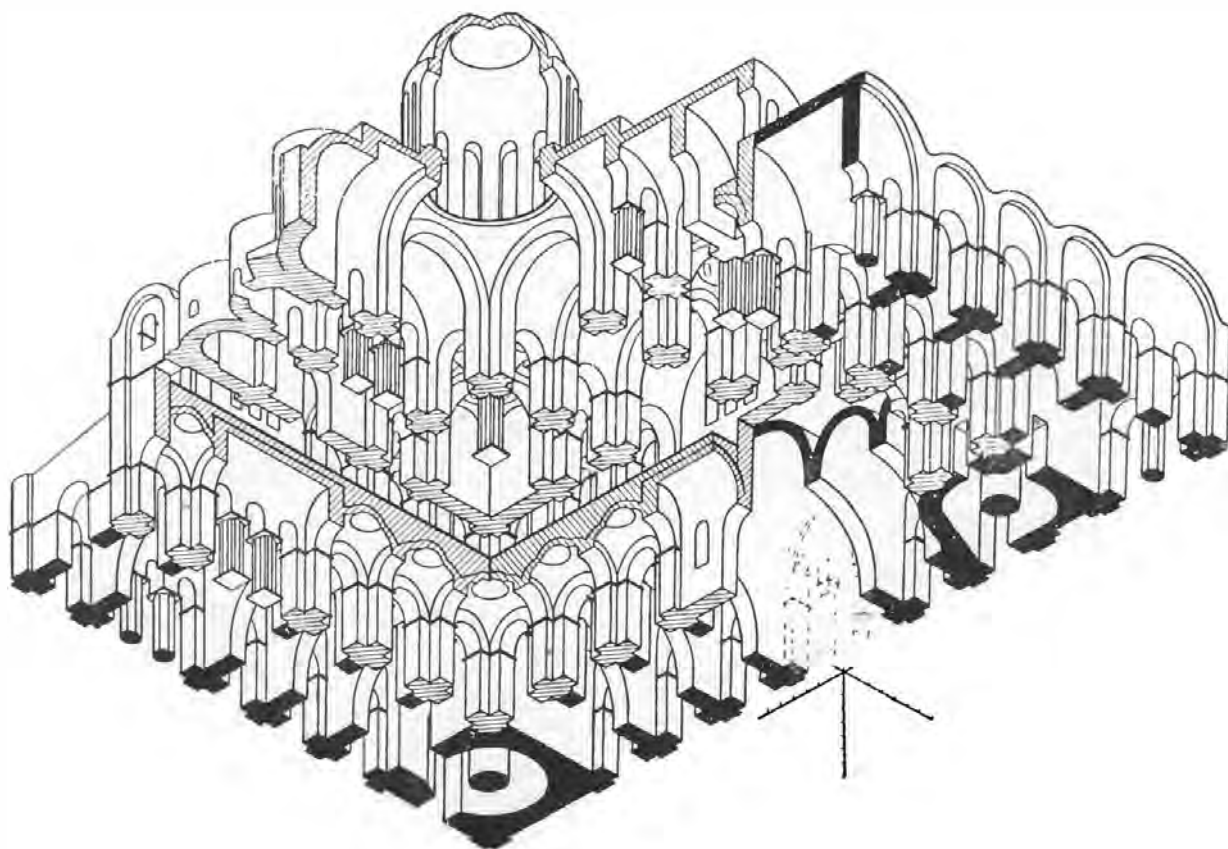
Этот основной массив храма окружала одноэтажная открытая галерея, к которой примыкала первоначально одна северо-западная круглая башня с лестни-

¹ Аркады под хорами западной части обрушились в XVII веке и не были восстановлены при ремонте 1686 года; основания опор были открыты раскопками М. К. Каргера 1939 года.

В XVII—XIX веках собор не раз капитально «обновлялся», получив ряд дополнительных обстроек и характерное барочное убранство, еще более затруднившее суждение о его первоначальном облике. Этот самый сложный вопрос до сих пор не нашел единодушного разрешения и служит предметом продолжающихся исследований.

В отличие от Десятинной церкви и черниговского Спаса, Софийский собор в своей основе — обширный (37×55 м) пятинефный крестовокупольный храм, с пятью апсидами и ясно выделенным широким крестом центральных нефов, огромным двенадцатиоконным куполом над их пересечением и группами двенадцати малых куполов, размещенных на углах массива храма, по четыре с запада и по два с востока (стр. 129).

Восточные пары куполов освещали помещение алтаря, западные — широкие хоры, занимавшие целиком западные углы храма и концы ветвей центрального креста. Сюда, в центральное пространство, хоры открывались тройными арками, которым ввиду отвечали также тройные арки, опиравшиеся на восьмигранные столбы и несшие главные своды хор (стр. 131)¹.



Аксометрия Софийского собора в Киеве. XI век.

цей на хоры¹. В дальнейшем галерею надстроили вторым этажом, расширившим площадь хор, и опоясали здание с трех сторон более широкими одноэтажными открытыми галереями, юго-западный угол которых заняла вторая лестничная башня. Примечательной конструктивной особенностью внешней галереи являются ее арки в четверть окружности (аркбутаны), игравшие роль контрфорсов. Как в своем начальном виде, так и после расширения обстройками собор характеризовался целостностью последовательно проведенного архитектурного замысла: массы храма ступенчато нарастали по направлению к центральному куполу (ср. 132). Над низкой галереей поднимался массив собора, своды его средних нефов образовывали новую ступень, подводившую к средней главе; то же движение нарастало в размещении двенадцати куполов на углах храма: малых на периферии

¹ Археологические исследования М. К. Каргера обнаружили на ступенях этой лестницы мозаику, сходную с орнаментом мозаик храма, что позволяет думать об одновременности сооружения башни и собора.

и больших между ними и центральной главой; в соответствии с этим же принципом центральная апсида была больше и выше уменьшавшихся боковых.

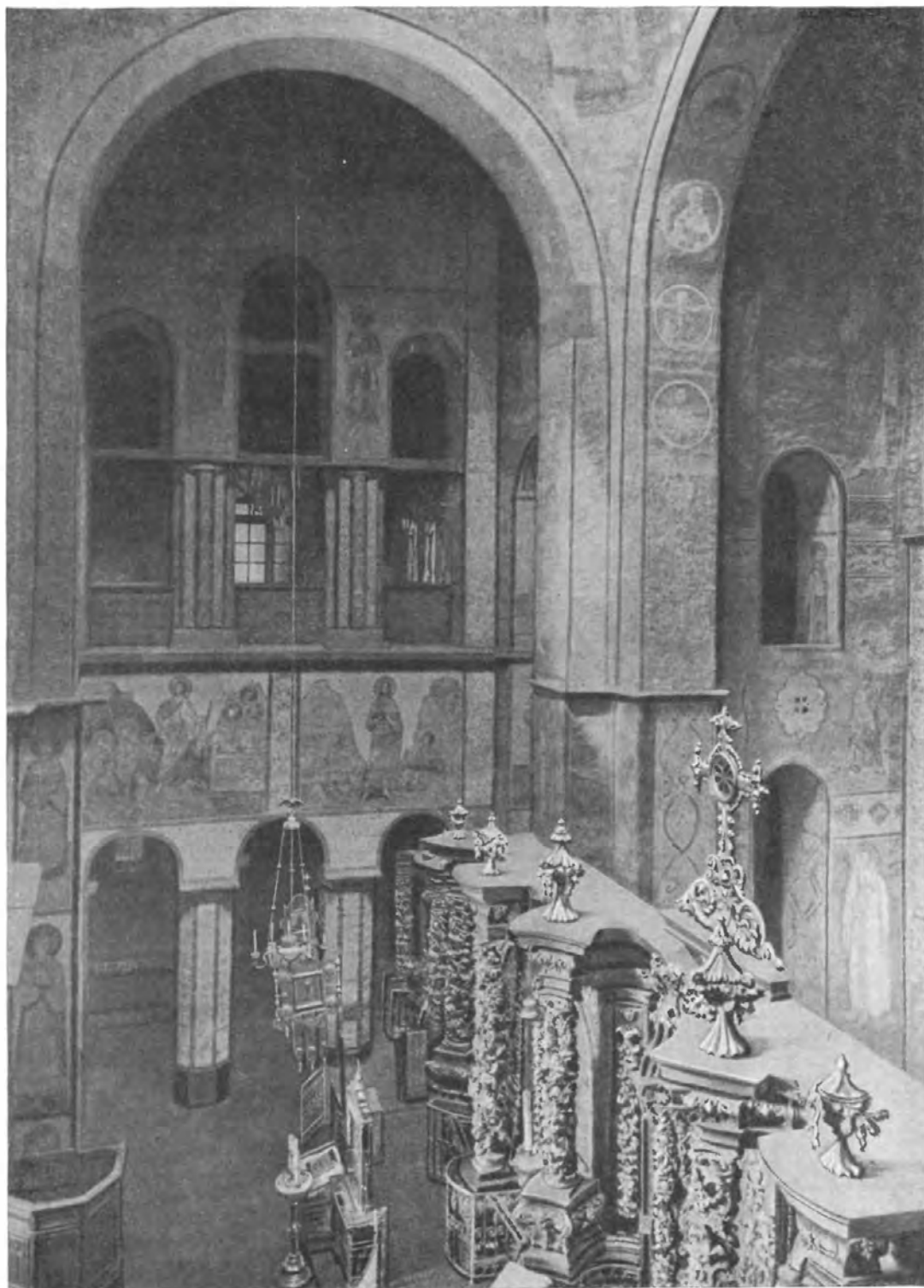
Последовательность в сложении окончательного облика собора не следует оценивать как два различных по замыслу строительных предприятия, из которых последнее в чем-либо изменяло или нарушало идею первого. Фактически храм был лишь расширен, сохранив в еще более подчеркнутом виде пирамидальность композиции своих могучих масс, которая определяла и его первоначальный облик. Можно предполагать, что расширенный вариант композиции с двумя башнями был предусмотрен уже на первом этапе, но осуществлялся лишь постепенно; поэтому сначала было закончено основное ядро храма, фасады которого и были прикрыты примкнувшими в дальнейшем частями постройки¹. С этой любопытной чертой средневекового строительства мы не раз встретимся позже, например при ознакомлении с историей постройки Боголюбовского дворца.

В своем первоначальном виде Софийский собор был исключительно целостным и глубоко своеобразным зданием, воплотившим всю силу художественной мысли его строителей. Окружавшие массив собора галереи с открытыми аркадами скрывали в своем полумраке цоколь огромного здания, которое казалось стоящим на легких опорах. Это впечатление усиливалось двухцветностью фасадов, оживленных светотенью декоративных ниш на алтарных апсидах, и многочисленных оконных проемов².

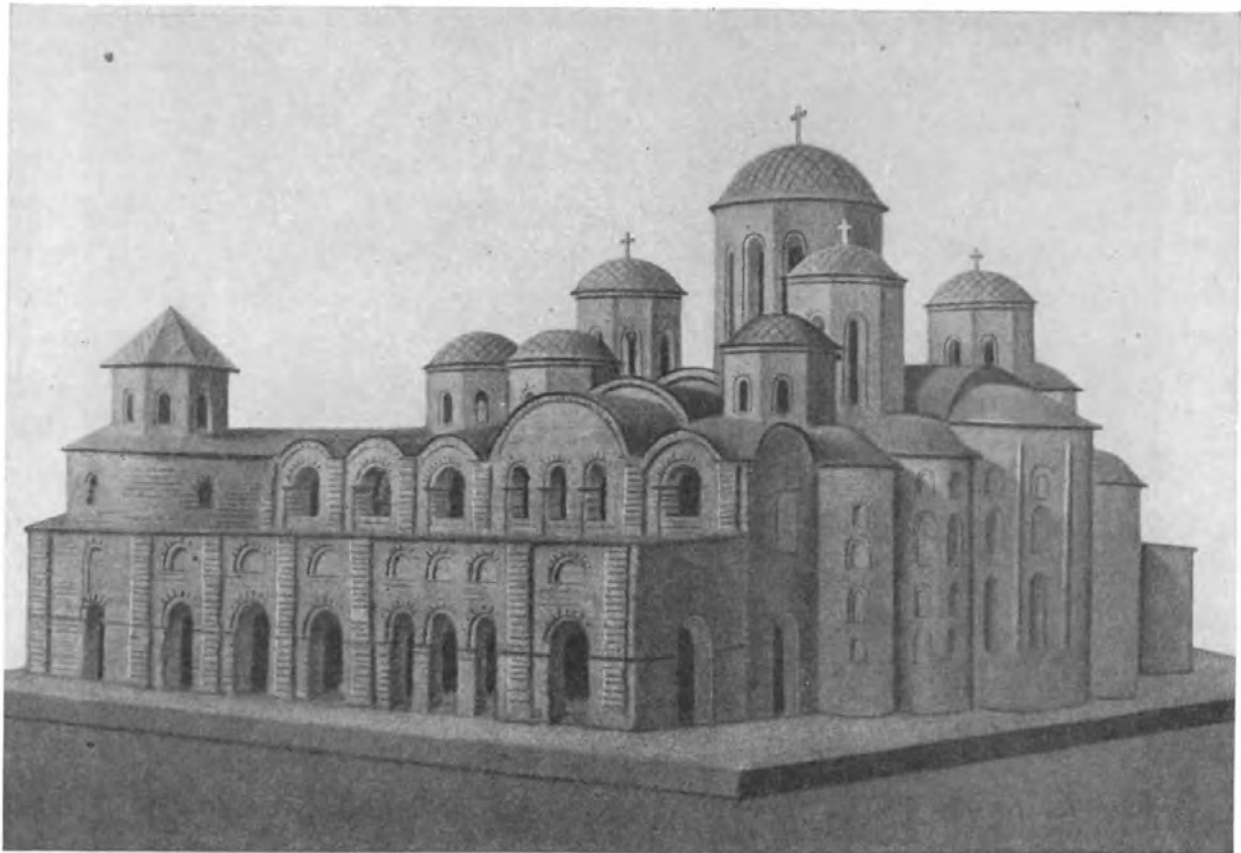
Западный фасад Софийского собора фланкировали две башни, завершенные, подобно крепостным вежам, шатровыми позолоченными верхами; они подчеркивали в архитектурном образе ярославова храма идею державности и величия. Внутри башен шли пологие винтовые лестницы, по которым княжеское семейство и придворные поднимались на хоры, чтобы присутствовать на церковной службе; отсюда, с высоких и светлых хор, было прекрасно видно пышное и торжественное богослужение (стр. 133). Высказывалось предположение, что башни были связаны переходами непосредственно с расположенным по соседству дворцом. На верху одной из них послу императора Рудольфа Эрику Ляссоте (1594) показывали помещение, в котором в древности якобы происходили совещания князя с боярами; на площадках же наружных галерей находились горожане во время

¹ Интересно, что позднейшая Густынская летопись, рассказывая о постройке Софии Ярославом, говорят одновременно и о создании им «при ней двух веж позлащенных» (Густынская летопись под 1037 годом). С. Грабовский и Ю. Асеев. Дослідження Софії Київської. В кн.: «Архітектурні пам'ятники». Київ, 1950, стр. 27—48.

² Любопытно, что часть ниш апсиды предназначалась для окон, которые были заложены по требованию мозаичистов, украшавших ее стены.



Часть интерьера Софийского собора в Киеве. XI век.



Реконструкция Софійського собору в Києві. XI век.

вечевых собраний¹. Рядом с южной башней была выделена (в XII в.) маленькая крещальня.

В величественном ритме пирамидально нарастающих масс собора и в его характерном тринадцатиглавии, отличающих его от меньших по размерам византийских «образцов», можно усматривать результат воздействия на строителей киевского храма принципов деревянного зодчества. Глубокое своеобразие композиции и форм Софийского собора с несомненностью свидетельствует, что над его постройкой, наряду с греками, работали и русские зодчие, внесшие много своего, нового в образ центрального храма Киевской державы. Они были погребены при соборе, и память об их не отмеченной надгробием могиле хранилась народом еще в XVI веке: упоминавшемуся выше Эрику Ляссоте показывали «вне церкви

¹ К. Шероцкий. Указ. соч., стр. 67, 73; «Сборник материалов для исторической топографии Киева». Киев, 1874, стр. 17.



*Вид с хор на подкупольное пространство
и алтарь Софийского собора в Киеве. XI век.*

место, где были похоронены художники, которые составляли планы и построили церковь»¹.

Интерьер Софийского собора был не менее великолепен. Миновав полутень окружающих храм аркад, молящийся проходил через облицованные полированным мрамором порталы внутрь собора. Над его головой сначала смыкались сравнительно низкие своды обширных хор, простиравшихся и над боковыми нефами и открывавшихся в центральное пространство храма изящными тройными аркадами. Крестообразные в плане мощные столбы, расчленяя интерьер на отдельные ячейки, обуславливали его сложность и богатство: при движении внутри храма глазам вошедшего открывались сменявшие одна другую разнообразные живописные перспективы, подчиненные залитому светом центральному подкупольному пространству, которое влекло к себе из полумрака, царившего под сводами хор. Эффект внутреннего пространства собора обогащался разнообразием и пышностью декоративной отделки: мозаика и фреска, полированный и резной благородный камень, рельеф, майолика и инкрустация были использованы зодчими с непревзойденным мастерством. Под ногами вошедшего расстился сверкающий холодный ковер пола, поражающий глаз разнообразием узоров и орнаментов. В отличие от Десятинной церкви, где полы представляли мозаику из кусков натурального благородного камня, полы Софийского собора были набраны из кусков мозаичной смальты, либо уложенных непосредственно в связующий раствор, либо инкрустированных в резные плиты красного шифера. Блестящий камень облицовывал нижнюю часть стен и столбов, мерцая в пересекающихся лучах света, струившихся из окон и от свечей хоросов и паникадил. Драгоценная мозаичная роспись выделяла подкупольное пространство и алтарь — главные с точки зрения ритуала части храмового интерьера.

Невысокая, вероятно мраморная, алтарная преграда почти не изолировала алтаря, в глубине которого, изгибаясь по стенам апсиды, шли седалища для клира с пышным тронном митрополита в центре. Над ними развешивались горизонтальными поясами мозаичные фигуры отцов церкви, монументальная композиция причащения Христом апостолов, и, наконец, конху апсиды занимала величественная фигура молящейся богоматери. Сцена благовещения на восточных столбах связывала мозаики алтаря с гигантским образом Христа Пантократора в центральном куполе.

Пышности монументальной декорации Софийского собора отвечали богатство и разнообразие храмовой утвари, церковных сосудов, сионов и других принад-

¹ «Сборник материалов для исторической топографии Киева», стр. 18.

лежностей богослужения, красочность драгоценных облачений клира, покровов и пелен, украшавших иконы. Внутреннее убранство собора гармонически сливалось в единое целое с его архитектурными формами, усиливая их выразительность и подчиняясь их логике. Софийский собор, как и другие современные ему здания, представлял собой согласованный ансамбль всех видов искусства и был в этом смысле неделимым синтетическим целым. Его единство определялось органическим подчинением всех отраслей искусства архитектуре, выявлению образа храма всеми художественными средствами.

Восхваляя деяния Ярослава, митрополит Иларион так отзывался о Софийском соборе: «[Ярослав] дом божий великий свитый его премудрости създа на святость и освящение граду твоему, юже с всякою красотою украси златом и серебром и камением драгими, и съсуды честными, яже церкви дивна и славна всем окружным странам, якоже ина не обрящется в семь полунощи земнем, от востока до запада»¹. Еще в конце XVI столетия, когда Софийский собор уже представлял собой живописные руины, он производил на видевших его огромное впечатление: «Весьма многие согласны в том, — пишет бискуп Верещинский, — что в целой Европе нет храмов, которые по драгоценности и изяществу украшений стояли бы выше константинопольского и киевского»².

Повидимому, теми же чертами пышности и богатства характеризовались и храмы первых на Руси монастырей — Ирины и Георгия, построенные Ярославом одновременно с Софией. По своему плану они близки ей, остатки башен в углах свидетельствуют о наличии хор в западной части храма. При раскопках храмов были найдены плиты полированного шифера от облицовок стен, остатки цветных майоликовых и мозаичных полов и других видов богатого убранства.

Под прямым воздействием архитектуры ярославова Киева и его Софийского храма создаются соборы Софии-премудрости в Новгороде и Полоцке, построенные, при некоторых отличиях, в подражание киевским образцам (см. ниже).

Остановимся на вопросе о мастерах-зодчих, строивших рассмотренные древнейшие памятники русской каменной архитектуры, и их происхождении. Как архитектурные формы Десятинной церкви, так и цитированная выше летопись совершенно ясно говорят о вызове Владимиром греческих архитекторов³. Основное трехнефное ядро Десятинной церкви являет собой наиболее чистый образец византийского храма на Руси, в котором еще нет столь харак-

¹ «Слово о законе и благодати». См.: Н. Гудзий. Указ. соч., стр. 59.

² Н. Петров. Историко-топографические очерки древнего Киева. Киев, 1897, стр. 137.

³ Лаврентьевская летопись под 6497 (989) годом.

терного для последующего строительства Ярослава осложнения церковного здания лестничными башнями и галереями. Однако совершенно несомненно, что греки нашли в Киеве весьма благоприятные условия, которые позволили обеспечить потребности сложного процесса каменного монументального строительства; они нашли здесь и высокоразвитую технику ремесел, и готовые кадры строителей, способных быстро освоить новые технические и художественные принципы. Поэтому и сами пришедшие зодчие стали деятелями *русской* культуры.

Для времени Ярослава отсутствуют новые упоминания о вызове греческих зодчих для задуманной им грандиозной реконструкции Киева. В постройках этой поры усиливаются своеобразные черты, сближающиеся с принципами русского деревянного зодчества. Выше мы отмечали эти оригинальные черты в постройках Чернигова и Киева. Это — появление башен-«теремов», служащих для входа на хоры храма, но ведущих свое происхождение от башен-«сеней» и теремных вышек жилой деревянной архитектуры; это — принцип как бы «прируба» к основному массиву храма связанных с ним служебных пристроек — крещален, усыпальниц; это, наконец, — показательный перенос тринадцатиглавия, известного по дубовой новгородской Софии, и ее пирамидальной композиции в архитектуру монументального каменного Софийского собора в Киеве. Нужно также подчеркнуть, что своими размерами киевский Софийский собор намного превосходил византийские крестовокупольные пятинефные храмы — он был наиболее величественным и грандиозным храмом этого типа.

Несомненно, что при Ярославе работали свои, русские строители, часть которых, возможно, участвовала еще в строительстве князя Владимира. Едва ли они, имея возможность возводить те прошедшие мимо внимания летописца каменные гражданские здания, о которых мы говорили выше, отошли от своей новой профессии до строительства Ярослава. Когда Ярослав начал строить церковь Георгия, «и не бе много делатель у нея; и се видев князь призва тиуна: «почто не много у церкви страдающих?» Тиун же рече: «понеже дело властельское, боятся людье труд подымыше напма лишени будут». И рече князь: «да аще тако есть, то аз сице створю». И повеле куны возити на телегах в коморы Златых врат; и возвестиша на торгу людем — да возмут каждо по ногате на день. И бысть множество делающих»¹. Из этого рассказа видно, что в Киеве было очень много строительных рабочих различных профессий, необходимых для постройки большого храма и работавших по найму. Несомненно, что среди них были и самостоятельные зодчие, осуществившие строительство Ярослава.

¹ Цитируем по С. М. Соловьеву: «История России», т. 1. Изд. «Общественная польза», стр. 245, прим. 4.

В самой технике построек появляются некоторые особенности, связанные с новыми условиями. Так, например, в постройку вводится в значительном количестве дерево. Десятинная церковь имела очень своеобразное устройство фундамента: он покоился на деревянном настиле из бревен, закрепленных колышками и залитых известковым раствором. Боковые крылья хор черниговского Спасского собора утверждены не на каменных сводах, а на деревянном настиле. Оставшиеся видными части деревянных связей, однако, старательно окрашивались в красный цвет, напоминающий цвет шифера. Кроме изготовлявшегося русскими гончарами очень прочного плоского кирпича, зодчие использовали в кладке и местные породы естественного камня; так, например, в черниговском Спасе был введен в кладку песчаник желтоватого тона.

Анализ планов древнейших русских храмов позволяет установить очень простую методику разбивки плана основания постройки при помощи шнура и колышков непосредственно на строительной площадке. План того же черниговского Спаса и Десятинной церкви обнаруживает значительные отклонения от геометрических форм, скошенность прямых углов, происходящие от неравномерного вытягивания мерительного шнура. Самая композиция плана крестово-купольного храма разрешалась также на строительной площадке. Ее отправными геометрическими элементами, определявшими масштаб здания в целом и масштаб его членений, были квадрат подкупольных арок и кольцо купола; их производные (диагональ квадрата или половины квадрата и т. д.) давали величины для построения алтарных апсид, столбов, ширины нефов и толщины стен и сводов. Тем же простым начертательным методом определялись высотные точки композиции. Этот идеально ясный и практически легкий метод, откристаллизовавшийся в многовековой практике византийских мастеров, был быстро освоен русскими зодчими и стал практической основой их деятельности¹.

Рассмотренные памятники X—XI веков образуют единую стилистическую группу, характеризующую древнейший этап в истории русского зодчества. Это время первого соприкосновения и соревнования каменной византийской архитектуры и традиций русского деревянного зодчества, придавших яркое своеобразие уже древнейшим каменным храмам Руси. Эпоха Владимира и Ярослава, полная глубоких противоречий между старым и новым, борьбы между языческим и христианским, эпоха блестящей и сложной по своему генезису культуры «дружинной Руси» — определила главнейшие черты архитектурного стиля X—XI веков.

¹ К. Афанасьев. Про пропорціональність пам'ятників древньоруської архітектури XI—XII ст. — «Архітектурні пам'ятники». Київ, 1950, стр. 49—54.

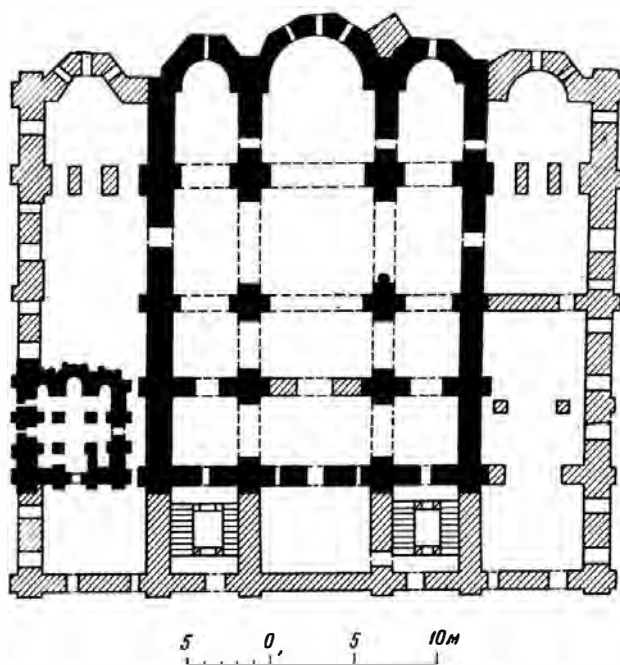
В каменном зодчестве, обслуживавшем церковь и княжескую власть, разрабатывалось два основных типа здания: большой городской собор и парадный дворец.

Характерны огромные размеры зданий, резко противопоставляемых массовым жилищам народа — полуземлянкам. Всеми средствами искусства, примененными в оформлении этих княжеско-церковных построек, утверждалась идея глубокой противоположности между господствующими слоями киевского общества и бесправными, закабаляемыми горожанами и крестьянством. В членении самого интерьера храма хорами, на которых, над головами молящихся, размещались князь и его приближенные, были столь же ясно отражены крайние ступени феодальной иерархии. Однако архитектура X—XI веков еще лишена сурового монашеского духа. Пышность и богатство убранства храма характерны для этой эпохи, любившей драгоценные золотые уборы, эмаль и тяжеловесные узорчатые ткани. Динамичность масс храма, двухцветность фасадов, обогащенных игрой светотени, золото куполов сообщали внешнему облику здания дух праздничного великолепия. Эти церковные и гражданские здания, соборы и дворцы органически объединялись с городским ландшафтом. Торжественные аркады галерей Софии как бы связывали собор с окружающим пространством митрополичьего замка, а его островерхие лестничные башни звучали как могучее эхо шатровых «златоверхих» теремов и башен крепостных стен столицы.

Смерть Ярослава Мудрого (1054 г.) служит условной гранью начала нового периода в жизни древней Руси и в развитии ее культуры и искусства. Складывавшиеся на протяжении IX—X столетий феодальные отношения торжествуют полную победу.

В XI—XII веках изменяется политическая карта Русской земли: огромная, но непрочная держава первых киевских князей постепенно подвергается все большему феодальному дроблению. На необъятной территории Киевской державы возникают многочисленные феодальные княжества, со своими столицами, рост которых оставляет Киеву лишь его прошлую славу: Киев постепенно становится не общерусским, а местным феодальным центром. Однако его политические конкуренты — стольные города княжений, стремясь подражать блеску Киева, все же уступают ему. Они несравненно меньше Киева по своему масштабу, материальные возможности их князей ограниченнее, экономические и политические горизонты более узки и обособлены. Немногие из этих городов пользуются такой мировой известностью, какую стяжал Киев; в этом отношении к нему приближается лишь Великий Новгород.

Вблизи ремесленно-торговых городов и внутри их вырастают княжеские замки, боярские усадьбы и монастыри. Обостряющаяся классовая борьба, грозные городские и крестьянские восстания, кровавое соперничество между феодалами—все это обуславливает военный, укрепленный характер этих феодальных гнезд. Их замкнутые в себе, очерченные крепкими стенами оград комплексы определяют архитектурный облик феодального города XI—XII веков. Самый строй социальных отношений приобретает четкое и постоянное выражение, закрепляемое всеми нормами феодального права и государства.

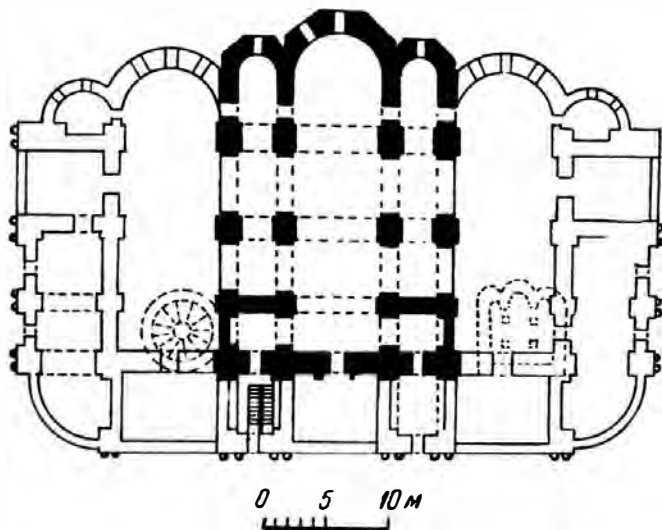


План Успенского собора Киево-Печерской лавры в Киеве. 1073—1078 годы.

С победой феодальных отношений изменяется и характер идеологии и прежде всего самой религии: христианство эпохи Владимира, включавшее еще немало от языческих народных верований, превращается в религию отшельников и монахов, проникнутую аскетизмом. Это новое отношение к миру характерно не только для среды духовенства, но захватывает также и княжеско-боярские круги. Черниговский князь Святослав Давидович, постригшийся в дальнейшем в Печерском монастыре и получивший прозвище «Святоши», покидая Киев, «обратившись на град Киев и рече боярам своим: «воистину, братие, суета света сего и прелесть мира сего»¹. Эстетика времен Владимира кажется греховной и суетной. Эти идеологические сдвиги, связанные с усилением феодальной эксплуатации и классовой борьбы, ставят и перед архитектурой новые задачи.

Новые местные княжеские династии обстраивают свои столичные города, создают здесь укрепления и свои богатые резиденции. Удельной столице нужен главный соборный храм иного облика, более скромного, чем митрополичий собор Софии в Киеве. Церковь проникает в толщу городского и сельского населения, строятся

¹ Цитируем по кн.: Д. Айналов. Киев — Царьград — Херсонес.— «Известия Таврической ученой архивной комиссии», 57. Симферополь, 1920, стр. 248.



План собора Михайловского
Златоверхого монастыря в Киеве.
Середина XI века.

небольшие «приходские» храмы в городах и княжеских селах. Наконец, умножаются монастыри, предъявляющие свои особые требования к архитектуре монастырского храма и ансамбля. Эти новые условия изменяют не только типологию, но и самый характер архитектуры, приводя в конечном счете к существенному изменению стиля. Этот процесс охватывает конец XI века и XII век. На почве самого Киева он осложняется влиянием старых художественных вкусов и навыков, которые еще очень ярко сказыва-

ются в киевском зодчестве конца XI века, объединяя его с зодчеством Киевской Руси X—XI веков.

Новые художественные явления связаны в первую очередь с киевскими монастырями, число и значение которых быстро возрастает. Их щедро поддерживают князья, содействующие их строительству. Вслед за монастырями Ирины и Георгия, основанными Ярославом, его сын Изяслав (Дмитрий) Ярославич закладывает в 1051 году Дмитриевский монастырь; в середине XI века получает начало Печерский монастырь; в 1070 году князь Всеволод (Михаил) Ярославич основывает Михаило-Архангельский Выдубицкий монастырь; строит свой Симеоновский монастырь и третий член «триумвирата Ярославичей» — Святослав Ярославич. В монастырях создаются соборные церкви, которые не могут идти в сравнение с огромными городскими соборами Киева и Новгорода: они скромнее их по отделке и масштабам, строже и суше по художественному выражению.

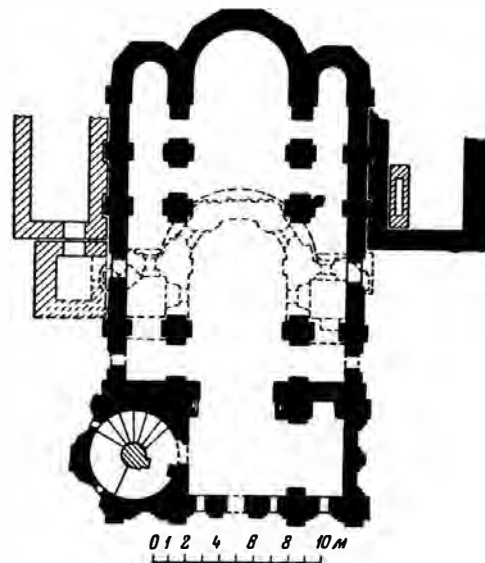
Наиболее характерен в этом смысле собор Киево-Печерского монастыря, сооруженный в 1073—1078 годах князем Святославом Ярославичем. Памятник этот варварски разрушен фашистами.

В своей древней основе Печерский собор (стр. 139) отдаленно напоминает трехнефную основу Десятиной церкви; его фасады сохраняют традиционную систему декорации поясами ниш и членятся плоскими лопатками, к его северо-западному углу примыкает пристроенный в конце XI — начале XII века маленький

купольный храм-крещальня, напоминающий крещальню черниговского собора. Все это живо говорит об архитектурной традиции X—XI веков. Однако лестничная башня — наиболее выразительная черта храмов времени Ярослава — исчезла, уступив место, по видимому, деревянной лестнице, скрытой между стеной собора и крещальней. Изменился и интерьер храма: граненые столбы и колонны сменились мощными крестообразными пилонами; западная четверть храма резче отделена стеной с арками от основного, фактически четырехстолпного пространства. Интерьер стал более простым и строгим; свет равномерно и скупо заполняет его, не оставляя места живописной смене освещенных и полутемных пространственных ячеек. Однако обработка интерьера была выполнена еще в старой традиции.

Алтарь отделялся красивой мраморной преградой, мозаика и фреска сочетались с богатыми узорчатыми наборными полами. Киевский летописец XVII века еще видел остатки этого убранства «великой Печерской церкви» и писал, что она «вся бо от злата мусиею, сиречь камнями позлащенными, узорами и пестротинами различными предивно быше испещрена и иконами прекрасно выписана. Помост церковный [пол] весь такожде от различных шаров [цветов] камениями и всякими узорами бысть насажденный...»¹. Так переплеталось старое и новое в Печерском соборе, которому суждено было стать «образцом» для многих храмов XII столетия.

Очень близким Печерскому собору был храм Михайловского Златоверхого монастыря (стр. 140)²: при тех же стилистических качествах он удержал больше старых черт. У его северо-западного угла была монументальная круглая лестничная башня, ведшая на хоры, а у юго-западного угла — храм-крещальня. Эти черты теснее сближают собор с композицией древнего Спасского собора в Чернигове. Новейшими исследованиями установлено, что собор, сохранявшийся под именем Михайловского, в действительности является более древним собором Дмитриевского монастыря, датируемым не 1108 годом (дата исчезнувшего собора



План собора Выдубицкого монастыря в Киеве. 1070—1088 годы.

Реконструкция М. К. Каргера.

¹ Синописис. СПб., 1810, стр. 92.

² Не сохранился.

Михаила), но серединой XI века, когда в 1051 году князь Изяслав основал Дмитриевский монастырь. Этим и объясняется больший, по сравнению с Печерским собором, архаизм архитектурной композиции памятника. Мозаика алтаря и сведения о столь же пышных, как в Софийском соборе, мозаичных и инкрустированных по плитам красного шифера смальтой полах также свидетельствуют о большой привязанности вкусов княжеской среды к пышному убранству интерьера.

Третий монастырский собор — архангела Михаила в Выдубицком монастыре (1070—1088), построенный над высоким обрывом Днепра, сохранился лишь в своей западной части: восточная обрушилась еще в древности вследствие размыва берега. Раскопками было установлено, что это был большой восьмистолпный храм, необычайно вытянутый по продольной оси (стр. 141). К его шестистолпному объему с запада примыкал широкий притвор, что и дало основание считать храм восьмистолпным. К восточным углам церкви примкнули усыпальницы, напоминавшие подобные пристройки черниговского Спасского собора¹. Однако парадную лестничную башню, ведущую на хоры, строители лишили самостоятельного архитектурного значения: она была как бы вдвинута внутрь западного притвора, но не до конца, в силу чего несколько выступала из плоскости северного фасада. Храм был украшен фресковой росписью, его полы были вымощены шиферными инкрустированными смальтой плитками и разноцветными поливными глиняными плитками.

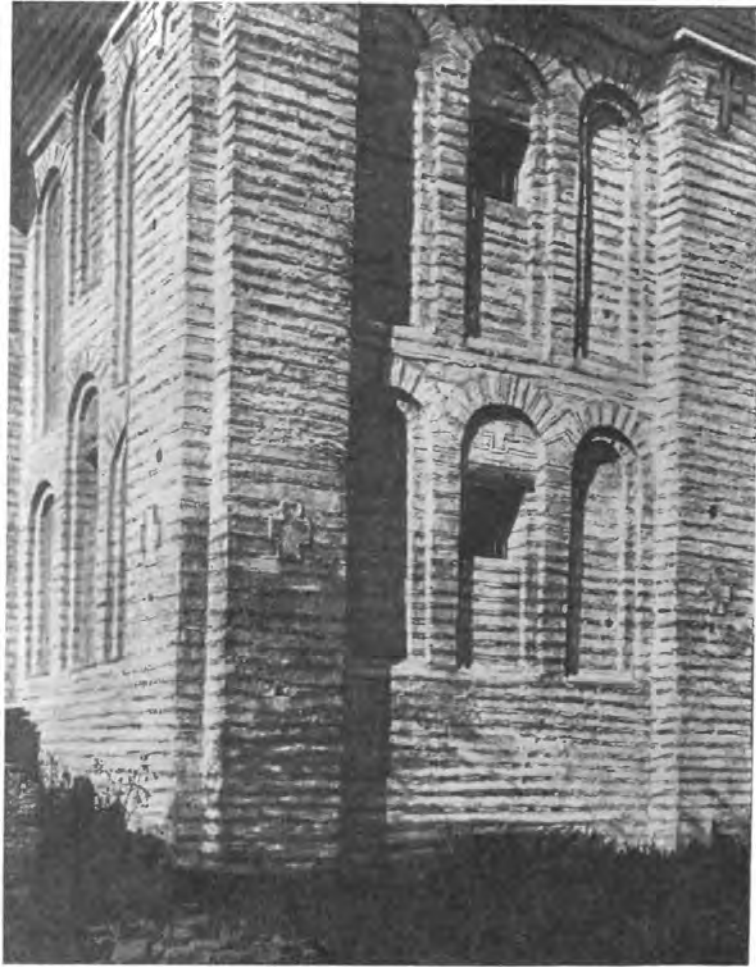
Шестистолпным храмом был и собор личного монастыря князя Святослава Ярославича, открытый раскопками в 1947 году².

Церковь Спаса на Берестове, построенная в конце XI — начале XII века Владимиром Мономахом в его придворном монастыре, также характеризовалась, подобно Выдубицкому собору, своеобразием и известной незавершенностью архитектурного построения. Лестница на хоры введена в нарфик храма, в другом углу которого расположена усыпальница. При этом нарфик оказался шире храма, образовав выступы в стороны по его углам. В то же время новой чертой здания было появление перед его входами трех небольших притворов, создававших характерную крестообразность плана. Однако притворы еще плохо связаны с композицией плана, их стены тонки. Западный притвор, видимо, имел оригинальное трехлопастное покрытие, след которого сохранился на стене храма³. В Берестовской церкви мы встречаем и технику чисто кирпичной кладки с чередованием выступаю-

¹ М. Каргер. Археологические исследования древнего Киева. Киев, 1950, стр. 141—166.

² Там же, стр. 209 сл.

³ М. Каргер. К истории киевского зодчества конца XI — начала XII в. Церковь Спаса на Берестове.— «Советская археология», т. XVII, 1953.



*Деталь фасада церкви Спаса на Берестове в Киеве.
Конец XI — начало XII века.*

щего ряда кирпича, причем утопленный ряд закрывался широкой полосой известкового раствора, так что фасад приобретал полосатую двухцветную поверхность. По верху стен шел нарядный узор выложенного из кирпича меандра (стр. 143).

От «образца» Печерского собора идет ряд монастырских и городских соборов XII столетия, в которых с большой ясностью прослеживается дальнейшее развитие стили. Этот тип развивало и киевское зодчество XII века. Такова киевская церковь Успения на Подоле (1131—1132), в которой лестница на хоры помещена уже не в башне, а внутри западной стены. Так же близок Печерскому храму собор киевского Кирилловского монастыря (1140)¹

¹ Ю. Асеев. Архитектура Кирилловского заповідника. — «Архитектурні пам'ятники». Київ, 1950, стр. 73—85.

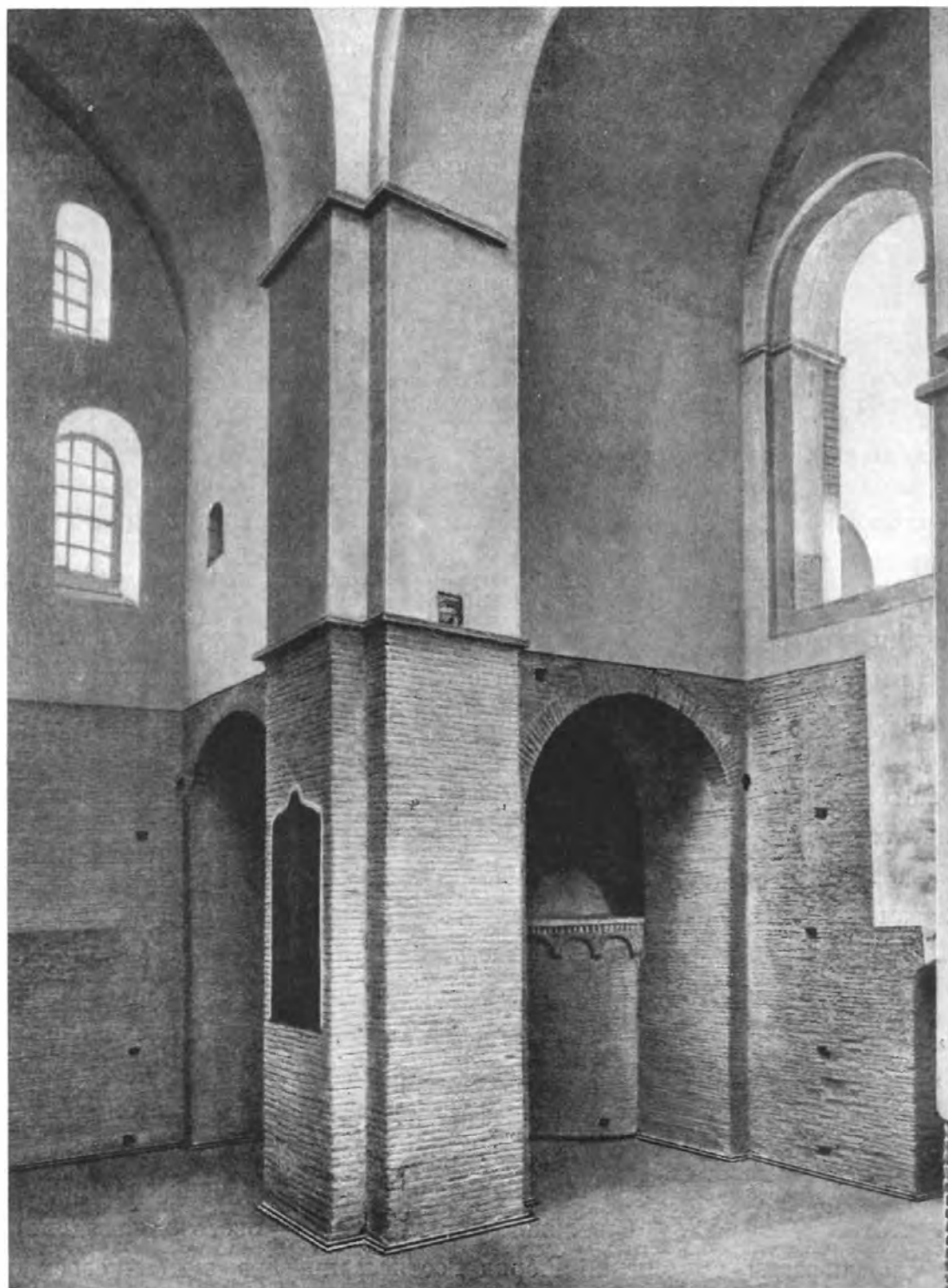
Особенный интерес представляет собор Елецкого монастыря в Чернигове (XII в.), в котором помещение крещальни-усыпальницы, нарушавшее замкнутость прямоугольного массива храма, введено уже внутрь здания. Столь же характерно изменение техники кладки: Елецкий собор выстроен из одного кирпича, а поверхность стены, может быть, была покрыта побелкой или обмазкой. Вместе с прежней «полосатой» кладкой исчезает и характерное убранство фасадов поясами ниш: стена храма приобретает строгую и суховатую поверхность, сохраняющую лишь вертикальные членения лопатками, усиленными в Елецком соборе полуколоннами. На уровне пят закомар фасад пересечен характерным пояском арочек. В соборе Елецкого монастыря тип монастырского храма находит наиболее полное воплощение. Строгость и простота объема, не усложненного пристройками, скупая обработка фасадов, ясная расчлененность интерьера, лишенного живописных моментов (стр. 145), — все это черты того нового стиля, который в соборах княжеских монастырей Киева XI века еще сочетался в противоречивом единстве с проявлениями старых вкусов.

В связи с особыми бытовыми нуждами монастырского обихода в составе монастырского ансамбля появились каменные постройки полугражданского характера — трапезные. Каменная «трапезница» в Печерском монастыре упоминается уже в 1110 году. Но каков был характер этих зданий, мы с точностью не знаем. Можно лишь предполагать, что они имели некоторые общие черты с гридницами — зальными помещениями для пиров (X в.).

Летопись сохранила сведения о большом строительстве митрополита Ефрема в Переяславле-Русском, важнейшем политическом центре Поднепровья. В конце 80-х годов XI века здесь был создан богато украшенный большой собор Михаила архангела, была начата постройка каменных крепостных стен города с каменными башнями-воротами и надвратными храмами Андрея и Федора. Все эти постройки исчезли с лица земли, и облик их может быть воссоздан лишь в результате археологических исследований¹.

В XII веке в Киеве, а особенно в новых феодальных городах, появляется новый тип храма, отвечающий потребностям как феодального двора, так и приходской церкви. К этому типу принадлежат Трехсвятительская (Васильевская) церковь в Киеве и церковь, открытая раскопками в урочище Кудрявце, в Копыревом конце Киева (обе — конца XII века). Эти постройки представляют собой

¹ Раскопками Михайловского собора, произведенными М. К. Каргером, установлено наличие притвора у его северной стены. См. М. Каргер. Памятники переяславского зодчества XI—XII вв. — «Советская археология». XV, стр. 52 сл.



*Часть интерьера собора Елецкого монастыря в Чернигове
с раскрытой древней кладкой. XII век.*

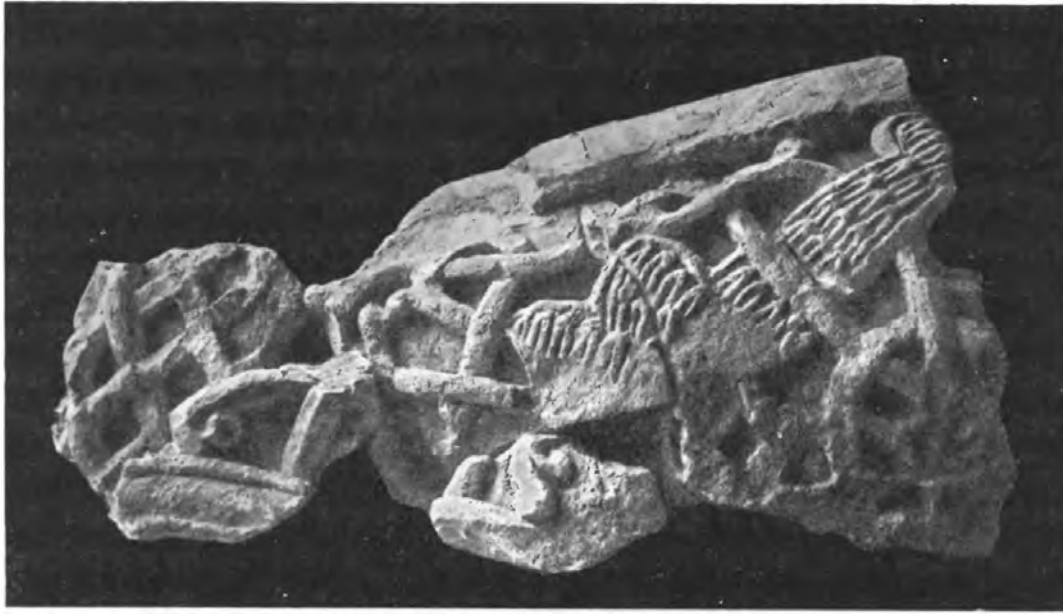
небольшие четырехстолпные одноглавые храмы с тремя апсидами и, вероятно, с хорами в западной трети. Но характерно, что в этих постройках конца XII столетия появляются черты, указывающие на некиевское происхождение их зодчих. Наружные лопатки Трехсвятительской церкви осложнены полуколоннами, что напоминает памятники Смоленска. Церковь на Кудрявце принадлежит явно мастеру-смолянину: ее угловые апсиды снаружи прямоугольны, а лопатки приобрели форму сложных пучковых пилястр, известных по собору архангела Михаила в Смоленске и церкви Пятницы в Чернигове¹. Зодчество Киева в исходе XII столетия теряет свои местные черты; возможно, что сильное воздействие именно смоленского зодчества было связано с борьбой за киевский престол князей смоленской и черниговской династий. О внутреннем убранстве этих построек известно лишь, что здесь были более простые майоликовые полы и фресковая роспись.

В киево-черниговском зодчестве XI—XII веков мы встречаемся с первыми примерами маленьких купольных храмов, совершенно лишенных столбов и бывших, повидимому, либо индивидуальными молебнями, какова, например, открытая раскопками в Переяславле-Южном безымянная одноапсидная капелла, либо монастырскими храмами особого назначения, какова, например, церковь Ильи над пещерами Елецкого монастыря в Чернигове. К этой же группе относится маленькая церковь Михаила архангела, построенная Владимиром Мономахом в его городке на Остре, известная под именем «Юрьевой божницы». В ее западной части, повидимому, помещался небольшой притвор, а перекрытие основной, незначительной по площади части было глухим (т. е. без светового отверстия барабана главы); над сводами возвышался также глухой деревянный шатер — по словам Ипатьевской летописи верх этой церкви был «нарублен деревом»².

В конце XII столетия князь Святослав Всеволодович черниговский, занимавший киевский престол, строит в своем Чернигове Благовещенский собор. Этот храм, открытый раскопками на берегу реки Стрижня, является памятником той поры, когда, под впечатлением поражения Игоря в борьбе с половцами, над Русью прозвучали тревожные слова народного поэта, звавшего в своем гениальном «Слове о полку Игореве» князей к объединению, когда факт былого единства Руси при «старом Владимире» и Ярославе Мудром вновь привлек к себе мысль политических деятелей. Сильнейшие князья Руси — Всеволод владимирский, Святослав киевский, смоленский Рюрик Ростиславич обращаются в своем строительстве к образам величавых сооружений X—XI веков.

¹ М. Каргер. К истории киевского зодчества конца XII — начала XIII в. — «Краткие сообщения ИИМК АН СССР», вып. XXVII.

² Ипатьевская летопись под 6660 (1152) годом.



Фрагмент резного камня из Благовещенского собора в Чернигове. 1186 год.
Черниговский музей.

Благовещенский собор в Чернигове представляет собой большой шестистолпный собор, обстроенный с трех сторон галереями. Видимо, они были пониженными и усиливали ступенчатость масс здания, как бы перекликаясь со ступенчатостью композиции Десятинной церкви и Софии. Поразительно, что здесь возрождается и пышная техника мозаичных полов, от которых уцелела лишь великолепная фигура павлина в круге. В алтаре был белокаменный надпрестольный киворий, украшенный сложной резьбой, от которой сохранился фрагмент — птица в ремennom плетении (стр. 147); повидимому, резной белый камень был применен и в убранстве фасадов храма, где фигурировал и знакомый нам по Елецкому собору аркатурный поясok¹

Как показали новейшие исследования в Чернигове, любовь к пышному убранству храма и его широкой, просторной композиции была свойственна черниговскому княжескому строительству. Так, Борисоглебский собор (XII в.) имел галереи-усыпальницы и богатые наборные полы, а в его убранстве был применен резной камень².

¹ Б. Рыбаков. Древности Чернигова. — «Материалы и исследования по археологии СССР», № 11 М.—Л., 1949.

² Дослідження Борисоглебського собору в Чернігові. — «Архітектурні пам'ятники» Київ, 1960, стр. 64—72.

С именем Рюрика Ростиславича связывают сооружение Васильевского храма (конец XII в.) в его городе Овруче, на северо-западе Киевского княжества. Руины этого храма были мастерски раскопаны П. П. Покрышкиным, так что удалось установить с большой точностью даже детали наружной обработки стен; столь же точно храм был реставрирован А. В. Щусевым. Памятник не поражает своими размерами. Это сравнительно небольшой четырехстолпный одноглавый храм, но к его углам примыкают граненые лестничные башни, сообщающие зданию чрезвычайно торжественный, монументальный характер и величавость. Эти башни явно навеяны образом киевской Софии, но здесь они почти симметричны. Кирпичная кладка фасадов оживлена частыми вставками необработанных плоских валунных камней, напоминая собой и чередование камня и кирпича в фасадах Софии, и прием гродненских зодчих, чьи памятники мы рассмотрим ниже. И в овручской церкви чувствуется рука некиевских зодчих; как и в киевской церкви на Кудрявце, здесь применены пучковые пилястры; лопатки башен и апсид несут полуколонки; аркатура отсекает закомары; высокие проемы входов обработаны как портал.

Но эти постройки, в которых звучат воспоминания об архитектуре ярославова Киева, вызванные к жизни политическими стремлениями князей-строителей, не изменяют общего хода развития архитектуры Поднепровья, который мы охарактеризовали выше.



Рассматривая зодчество Киева и Чернигова совместно, мы допустили некоторую условность: XII столетие уже не знает, строго говоря, «архитектуры Киевской Руси».

Как явствует из нашего обзора памятников, черниговское зодчество приобрело свои специфические особенности, так что можно говорить об особой черниговской архитектурной школе, о черниговском зодчестве. Одну из его характерных черт составляет сочетание кирпичной кладки с белокаменными резными деталями, любовь к величавым пропорциям и богатому убранству зданий.

Мы говорили выше о резном камне в убранстве Благовещенского и Борисоглебского соборов Чернигова. В последнем особенно интересны резные белокаменные капители с изображением зверей, крылатого дракона и птицы в ленточном плетении.

В это же время в Киеве и Киевском княжестве, ставшем ареной ожесточенной феодальной борьбы, сказывались влияния областных архитектурных школ. Владимирский князь Андрей Боголюбский собирался послать в Киев своих владимирских зодчих, чтобы они построили на великом Ярославовом дворе прекрасный храм; смоленские зодчие строили церковь на Кудрявце; может быть они или волынские зодчие создали и храм в Овруче. Прославившийся в архитектурной истории Киева сооружением в 1199 году каменной набережной под Выдубицким монастырем Петр Милонег, друг князя Рюрика Ростиславича, был скорее всего его смоленским зодчим. Областные архитектурные школы, выросшие на почве киевского художественного наследия, как бы отдавали свой долг оскудевшей «матери городов русских».

Учитывая сделанные оговорки о своеобразии развития зодчества в собственно Киевском княжестве и Чернигове, мы все же можем дать общую оценку архитектуры Поднепровья и того нового, что принес с собой новый этап истории Руси — период феодальной раздробленности. Суммируя характерные черты архитектуры Киева и Чернигова XII века, мы тем самым определяем основные признаки архитектурного стиля этого исторического периода.

Крестовокупольная система храма и в это время господствует в культовом зодчестве. Масштабы зданий уменьшаются, сообщая новое выражение по существу старым конструктивным элементам: при меньшем объеме зданий те же хоры, крестообразные столбы, выступающие из сводов арки и настенные лопатки сильнее дробят пространство храма на отдельные ячейки. Интерьер становится простым, ясно и строго расчлененным. Упрощается и внутреннее убранство: драгоценная мерцающая мозаика уступает место матовой фреске, сверкающая полилития — притушенной фресковой имитации «мраморов», инкрустация или мозаика полов — майоликовым глиняным плиткам. Наружный объем храма приобретает строго очерченный геометрический характер — типичным становится «кубический» храм с позакомарной кровлей и массивной главой; исчезают лестничные башни и пристройки, нарушающие изоляцию храма от окружающей среды; этот дух замкнутости усиливается одноцветной поверхностью фасадов.

Наряду с этим у строителей приходских храмов и индивидуальных маленьких церквей появляется стремление к интимности простого и ограниченного интерьера, приобретающего камерный характер. Все эти черты стиля резко отличают зодчество Поднепровья XII века от архитектуры X—XI веков и в то же время роднят его с зодчеством других русских княжеств домонгольского времени.

Они были порождены общими условиями исторической жизни XII века, которые мы охарактеризовали выше.

Есть все основания полагать, что в это время существенно изменился и облик города как архитектурного ансамбля. Его лицо определяли теперь замкнутые комплексы феодальных дворов, усадеб и монастырей. Вероятно, и в рядовых дворах горожан отразилось стремление замкнуться в себе и отгородиться от внешнего мира, полного постоянных тревог, насилий и борьбы. «Феодальный хаос», несомненно, сказывался и в городской застройке. Однако ему противостояла регулирующая сила социальной топографии города, резко отделявшей его княжеско-боярский центр — детинец — от торгово-ремесленного посада и заселенных бедной окраин «предгорья». В архитектуре как отдельных зданий, так и города в целом с неизменной ясностью отражалась непримиримая противоположность классов феодальной Руси. Общий облик города не утратил при этом своей художественной цельности, только застройка его сделалась более живописной и контрастной.

XI—XII века в художественном развитии не только Поднепровья, но и всей древней Руси были временем большой и напряженной строительной творческой работы, в итоге которой множились свои, русские архитектурные кадры. «Вызов греков» для постройки Печерского собора был, если верить сообщению Патерика, повидимому, последним, а может быть, и единственным для конца XI века случаем работы византийских зодчих на Руси¹. Несомненно, что для строительства начавшегося в Смоленске, Ростове, Суздале и других городах, Киев мог дать и давал своих русских мастеров. Летопись, скупая на имена людей, стоящих вне высшего феодального круга, почти не говорит о зодчих. Упомянутый выше зодчий князя Рюрика Петр Милонег, соорудивший подпорную стену Выдубицкого монастыря², был, конечно, не одинок: мастеров было, несомненно, значительно больше. Как увидим далее, они появились почти во всех княжествах XII века, и русское зодчество этого времени было обязано своим развитием исключительно их трудам. Их творчество не замыкалось в узких пределах своего княжества; политические границы, изрезавшие карту Руси, не были препятствием для их ознакомления с работой собратьев по искусству в других русских землях (так, например, смоленские мастера строили в Киеве). В дальнейшем, с развитием наших знаний, мы, несомненно, сумеем полнее вскрыть этот творческий обмен

¹ В рассказе Патерика о приходе греческих зодчих, якобы «посланных» самой богородице, этому эпизоду придается непомерно большое значение, что было обусловлено стремлением печерских монахов всячески возвеличить свой монастырь.

² Ипатьевская летопись под 6707 (1199) годом.

опытом между древнерусскими архитекторами. Не подлежит никакому сомнению, что они живо интересовались и зарубежной архитектурой. Так, в ряде памятников киево-черниговского зодчества XII века имеются детали, свидетельствующие о знакомстве русских зодчих с достигшей в это время расцвета романской архитектурой; к тому же в самих русских городах появлялись постройки иноземных архитекторов, например храмы в кварталах и на торговых дворах западных купцов. Все это говорит о том, что художественный кругозор русских зодчих Поднепровья и других областей Руси в XII веке значительно расширился и перерабатывавшиеся ими старые архитектурные приемы теряли свою исключительность под воздействием новых художественных впечатлений.

Хотя неизменной основой культового зодчества XI—XII веков оставалась византийская крестовокупольная система храма, русские зодчие Поднепровья сумели создать типы культового здания, соответствовавшие изменявшимся русским историческим условиям, русским потребностям и вкусам. Они с поразительной быстротой освоили сложную технику каменного строительства, сделав его такой же близкой им областью творчества, какой было имевшее глубокие исторические традиции русское деревянное зодчество. Последнее, вероятно, и смогло поэтому оказать столь глубокое воздействие на каменную архитектуру.

Как мы видели выше, после постройки русским зодчим Миронегом деревянного пятиверхого Борисоглебского храма в Вышгороде (1020—1026), вышгородский горододелец Ждан-Никола выстроил рядом с ним в 1072 году новый, также рубленый одноверхий храм. Однако уже в 1076 году здесь был заложен новый каменный храм, с верхом которого вскоре произошла катастрофа — он рухнул и был восстановлен лишь в 1115 году¹. Этот храм-мавзолей был одним из крупнейших крестовокупольных храмов (42 × 24 м); подобно Выдубицкому собору он имел вытянутый по продольной оси план². Некоторые данные позволяют предполагать, что строители этого храма пытались совместить с его крестовокупольной системой новую композиционную идею храма-башни, запечатленную в предшествующих деревянных храмах над могилами Бориса и Глеба. В связи с этим можно думать, что его средняя симметричная четырехстолпная часть была повышена, а глава была поднята на особом постаменте над сводами храма, что сообщило его массам динамичность и башнеобразный характер³.

¹ Лаврентьевская летопись под 6623 (1115) годом.

² М. К. Каргер. К истории киевского зодчества XI века (храм-мавзолей Бориса и Глеба в Вышгороде). — «Советская археология». XVI, стр. 77 сл.

³ Гипотеза о формах вышгородской церкви 1076 и 1115 годов изложена автором в специальном исследовании «У истоков русского национального зодчества». — «Ежегодник Института истории искусств АН СССР». М. 1952, стр. 257—316.

Эти новые идеи, знаменовавшие начало критики старой крестовокупольной системы храма, которая привела в итоге к ее отрицанию в шатровом зодчестве Москвы XVI века, зародились уже в XII веке. Как мы увидим ниже, эти идеи были развиты в середине XII века в Полоцке в постройке русского зодчего Иоанна — соборе Спасо-Евфросиньева монастыря (см. ниже, стр. 317). В 90-х годах XII века ту же линию продолжили псковские зодчие, строившие свой Троицкий собор (см. II том).

На рубеже XII и XIII столетий в Чернигове был создан храм Пятницы¹, намного превзошедший смелостью и новизной примененных в нем решений названные памятники (стр. 153). Его строитель выступает как решительный новатор, отвергающий полумеры и утверждающий новые конструктивные принципы храма и новые идеалы русской архитектурной эстетики. План здания обычен: это — четырехстолпный трехапсидный одноглавый храм с тремя входами и лестницей на хоры в западной стене. Но конструкция его верха коренным образом переосмыслена. В перекрытии боковых нефов полуциркульный свод сочетается со сводами в четверть окружности в угловых частях, являясь основой для трехлопастного завершения фасадов — формы, известной начиная со Спаса на Берестове. Подпружные арки сильно приподняты над сводами боковых нефов. Соответственно этому барабан вынесен кверху. Снаружи конструкция выражена вторым ярусом закомар, отражающих ступенчатые подпружные арки. Наконец, над ними, в основании барабана по осям здания поставлены четыре чисто декоративных кокошника.

Таким образом, верх здания приобрел характер ступенчатой пирамиды, несущей главу.

Вертикальное движение объема от трехлопастной кривой фасада кверху было подчеркнуто стрельчатой формой арок закомар и кокошников. Самый куб здания был обработан так, что подчинялся общему ритму вертикального движения: фасады членились сложными пилястрами, создававшими пучки вертикалей, тонкие полуколонки апсид также подчеркивали устремленность здания ввысь, трифолий завершения фасада как бы вбирал в себя эти вертикальные силы и сводил их энергию к центральной оси здания. Общий замысел храма был исключительно ярким и своеобразным и, противореча господствующему течению, где утверждался образ незыблемого и замкнутого в себе «кубического» храма, отрицал его во имя новых художественных идеалов. Последние нашли выраже-

П. Барановский. Собор Пятницкого монастыря в Чернигове. В кн.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.—Л., 1948, стр. 13—34.



*Церковь Пятницы на Торгу в Чернигове.
XII век.*

Реконструкция П. Д. Барановского

ние и в скромном, но необычном наряде храма. На апсидах, под двухъярусной аркатурой, зодчий расположил пояс кирпичного решетчатого орнамента, под окнами боковых фасадов лег также кирпичный узор упрощенного меандра. Эта орнаментика напоминает и народную вышивку, и резной по дереву узор, что бросает свет на те источники, на основе которых складывался новаторский замысел мастера. Исследователь памятника справедливо высказал догадку, что этим источником было народное русское деревянное зодчество. Вполне правдоподобна и другая его догадка, что строителем Пятницкой церкви был смоленский

зодчий Петр Милонег, любимый мастер Рюрика Ростиславича (многие детали сближают Пятницкую церковь с овручским храмом Василия)¹.


Этот памятник, столь необычный в рамках недавних представлений об общих путях развития русского зодчества XII—XIII веков, свидетельствует, что уже в это раннее время русская архитектура не только распадалась на ряд областных школ, но и начинала выработку общерусских национальных форм, которые в равной мере волновали мысль зодчих Полоцка, Пскова, Смоленска, Чернигова. Подобно русской литературе, утвердившей в «Слове о полку Игореве» мысль о единстве русского народа и гибельности феодального дробления русских сил, русские зодчие, накануне татарского нашествия, начали закладывать основы русской национальной архитектуры, выдвигая такие решения, к которым лишь двумя столетиями позже — в XIV—XV веках — вернутся зодчие Москвы.

¹ П. Барановский. Указ. соч., стр. 28—33.



ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА КИЕВСКОЙ РУСИ

В. Н. Лазарев



Живописные изображения были хорошо известны уже языческой Руси. Тем не менее историю русской живописи приходится начинать лишь с эпохи Владимира и Ярослава, от которой до нас дошел ряд замечательных мозаик и фресок.

В какой мере принявшие христианство киевские художники продолжали древние живописные традиции — сказать очень трудно, так как не сохранилось ни одного памятника языческой живописи. А между тем Титмар Мерзебургский утверждает, что столь упорные язычники, как лютичи, имели обыкновение украшать знамена изображениями идолов¹. В одной позднейшей записи содержится весьма интересное свидетельство о том, что Русь языческая «смолятся пищуше в человеческ образ тварь»². Если эта языческая живопись и обладала своими твердо отстоявшимися приемами, из которых многие должны были оказать решающее воздействие на дальнейший ход развития киевской школы, то в целом она, вероятно, отличалась еще довольно большим несовершенством. Благодаря соприкосновению с византийской традицией славянские народы ознакомились с эллинистической системой пропорций, особенно в применении к человеческой фигуре. Это антропоморфическое искусство Византии было наиболее органично усвоено киевскими мастерами, которым оно помогло сделать решительный шаг вперед.

¹ Monumenta Germaniae historica, III, стр. 812. Ср.: D. Ainalov. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin — Leipzig, 1932, стр. 3.

² Б. Греков. Киевская Русь. М., 1949, стр. 391.



*Фрагмент росписи Десятинной церкви в Киеве.
Конец X века.*

Построенная Владимиром Десятинная церковь была богато украшена, по свидетельству летописи, мраморами, мозаиками и фресками, исполненными греческими художниками. В Десятинную церковь Владимир отдал все привезенные из Корсуни иконы, кресты и церковные сосуды. От этого ансамбля дошли лишь случайные остатки мозаичного пола, с благородным узором из кругов — омфалиев, шестиугольников и квадратов, да несколько обломков мраморной облицовки и живописных фрагментов.

Среди последних наиболее интересен кусок фрески с изображением лица неизвестного юного святого. Сохранилась только верхняя часть лица (стр. 156). Непомерно большие глаза придают лицу выражение подчеркнутой одухотворенности и заставляют вспомнить о поздних фаюмских портретах. Глубоко архаический стиль фрагмента с его тяжелой манерой письма и резкими тенями наглядно говорит о том, что работавшие в Десятинной церкви мастера были призваны не из Константинополя, а из какого-то иного художественного центра, тяготев-



*Богоматерь-Оранта. Мозаика апсиды Софийского собора
в Киеве. XI век.*



*Евангелист Марк. Мозаика на юго-западном парусе
Софийского собора в Киеве. XI век.*

шего к старым восточным традициям. По мнению Н. П. Сычева¹, этим центром была Солунь, всегда игравшая крупную роль в развитии балканского искусства, как главный форпост византизма на Западе. Именно к этому прославленному городу искони тянулось славянство. Нередко Киев называли в XI веке «вто-

¹ Н. Сычев. Искусство средневековой Руси. В кн.: «История искусства всех времен и народов», вып. 4, Л., 1929, стр. 184.



*Христос-священник. Мозаика Софийского собора
в Киеве. XI век.*

рыи Селунь»¹. Поэтому есть все основания думать, что Владимир, активно боровшийся с политическими притязаниями Константинополя, пригласил для украшения возведенной им Десятинной церкви солунских мастеров, на которых ему могло указать болгарское духовенство. Эти солунские мастера несомненно должны были знать цареградскую систему церковной декорации, сложившуюся в период царствования Василия I (867—886), иначе они не украсили бы купол Десятинной церкви полуфигурой Христа Вседержителя, а апсиду — фигурой Марии Оранты.

Со времени Ярослава, когда окончательно утверждается феодальный строй, сильно укрепляются и позиции феодальной церкви. Этот перелом не ускользнул от внимания летописца: «нача вера хрестьяньска плодитися и раширяти, и черноризьци почаша множитися, и манастиреве починаху быти»; «...бе Ярослав любя церковные уставы, попы любяше по велику, излиха же черноризьце»². Этот

¹ Н. Гудзий. Указ. соч., стр. 77.

² Лаврентьевская летопись под 6545 (1037) годом.



*Богоматерь из «Деисуса».
Мозаика над триумфальной аркой Софийского собора
в Киеве. XI век.*

же перелом дает о себе знать и в росписях Софии. Мозаики и фрески Софийского храма по своей суровой торжественности и величавости, по своему монументальному размаху не имеют себе равных во всей истории древнерусской живописи. Они наглядно говорят о силе и мощи того государственного объединения, каким являлась Киевская Русь. Эти мозаики и фрески образуют замечательный по своей внутренней логике декоративный ансамбль, проникнутый единой мыслью. И те средства художественного выражения, которыми пользовались работавшие в храме Софии мастера, настолько лаконичны и просты, что они навсегда останутся незабываемым классическим образцом монументальной живописи.

Внутреннее убранство Софии распадается на мозаики и фрески. Мозаики украшают апсиду и подкупольное пространство, иначе говоря, наиболее освещен-



*Иоанн Креститель из «Деисуса».
Мозаика над триумфальной аркой Софийского собора
в Киеве. XI век.*

ные части храма. Поэтому они первыми привлекают внимание зрителя, определяя характер всей декоративной системы. На фоне мерцающего золота апсиды вырисовывается огромная фигура богородицы, стоящей в позе Оранты — с воздетыми руками (стр. 157.) Олицетворяя «церковь земную», она господствует в храме вместе с Пантократором в куполе, перед которым она предстательствует за «грехи человеческие». Отнесенный на самое высокое место храма, Христос — глава «церкви небесной» — царит над всем пространством. Его могучая полуфигура воспринимается в ореоле перекрещивающихся солнечных лучей, которые проникают сквозь окна барабана. Виднеющаяся в его левой руке книга напоминает о дне «страшного суда», когда, согласно апокалипсическим предсказаниям, она будет раскрыта. Полуфигура Христа, заключенная в медальон, окружена свитой из четы-



*Архангел Гавриил и богородица из «Благовещения».
Мозаики на столбах триумфальной арки Софийского собора в Киеве. XI век.*

рех архангелов, облаченных в парадные, усыпанные жемчугом одеяния (сохранилась лишь одна полуразрушенная фигура). Архангелы выступают в качестве небесной стражи Пантократора. Ниже, между окнами барабана, расположены фигуры апостолов — глашатаев учения Христа (уцелела одна полуфигура Павла), а паруса декорированы фигурами сидящих евангелистов (сохранился один Марк; стр. 158). Помещение их на столбах, поддерживающих купол, далеко не случайно, так как средневековые теологи трактовали их как четыре «столпа евангельского учения».



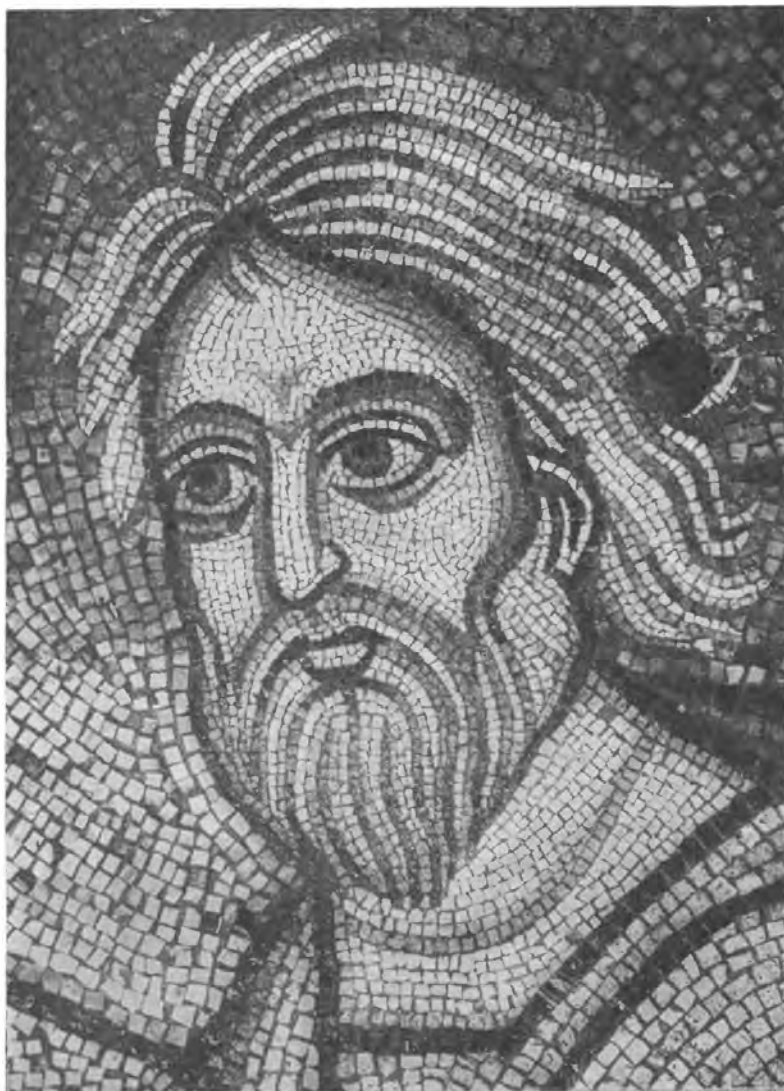
*Апостолы из «Евхаристии». Мозаика апсиды
Софийского собора в Киеве. XI век.*

Над триумфальной аркой представлен «Деисус» — три медальона с полуфигурами Христа, богородицы и Крестителя (стр. 160, 161). Это намек на грядущий «страшный суд». Богородица и Креститель изображены с протянутыми к Христу руками: они молят его, как посредника между богом и людьми, за «род христианский». Над подружными арками (восточной и западной) расположены, между евангелистами, медальоны с полуфигурами богородицы и Христа, данного в крайне редко встречающейся иконографической редакции — в образе священника



*Голова апостола из «Евхаристии».
Мозаика апсиды Софийского собора в Киеве. XI век.*

(стр. 159). Этот иконографический тип обязан своим возникновением сложившейся в Палестине легенде о священническом сане Христа: согласно апокрифу, занесенному позднее в Константинополь, Христос был выбран в число 22 священников иерусалимского храма. Мы имеем здесь весьма любопытное апокрифическое сказание, сложившееся в процессе борьбы с еретическими сектами, которые отрицали «святость» церковной иерархии. Как бы в опровержение учения «еретиков» духовенство стремилось дать наглядный пример того, как «Христа в попы



*Голова апостола из «Евхаристии».
Мозаика апсиды Софийского собора в Киеве. XI век.*

ставили». Несущие триумфальную арку столбы украшены фигурами архангела Гавриила и богородицы. Архангел возвещает Марии о грядущем рождении сына — будущего «спасителя мира» (стр. 162).

Средняя часть апсиды заполнена большой монументальной композицией — «Евхаристией» (стр. 163, 164, 165). Зритель видит здесь киворий над престолом и ангелов, которые стоят с рипидами в руках около дважды представленного Христа, дающего причастие подходящим к нему апостолам. Композиция эта тесно свя-



*«Святительский чин». Мозаика нижней части апсиды
Софийского собора в Киеве. XI век.*

зана с основным действием литургии — с обрядом причастия, когда, согласно учению христианской церкви, хлеб и вино чудесным образом претворяются в плоть и кровь Христову. Фриз с «Евхаристией» фланкирован фигурами Аарона и Мельхиседека (не сохранился). Оба первосвященника воспринимались как ветхозаветные прообразы священнического сана Христа. Под «Евхаристией» идет фриз со святителями и архиереями — одна из самых сильных частей всего мозаичного ансамбля (стр. 166, 167, 168, 169). Наконец, поддерживающие купол арки декорированы медальонами с 40 мучениками (уцелело лишь пятнадцать медальонов). Святители апсиды как бы сводят верующего с неба, символизированного куполом и сводами, на землю, где, по преданиям, происходили «подвиги» многочисленных святых и мучеников. Их, как представителей, основателей и устроителей «земной церкви», художники сознательно расположили по всему храму в нижних поясах. Таким образом, вся роспись храма Софии подчинена строго иерархическому принципу, соответствующему феодальной иерархии.

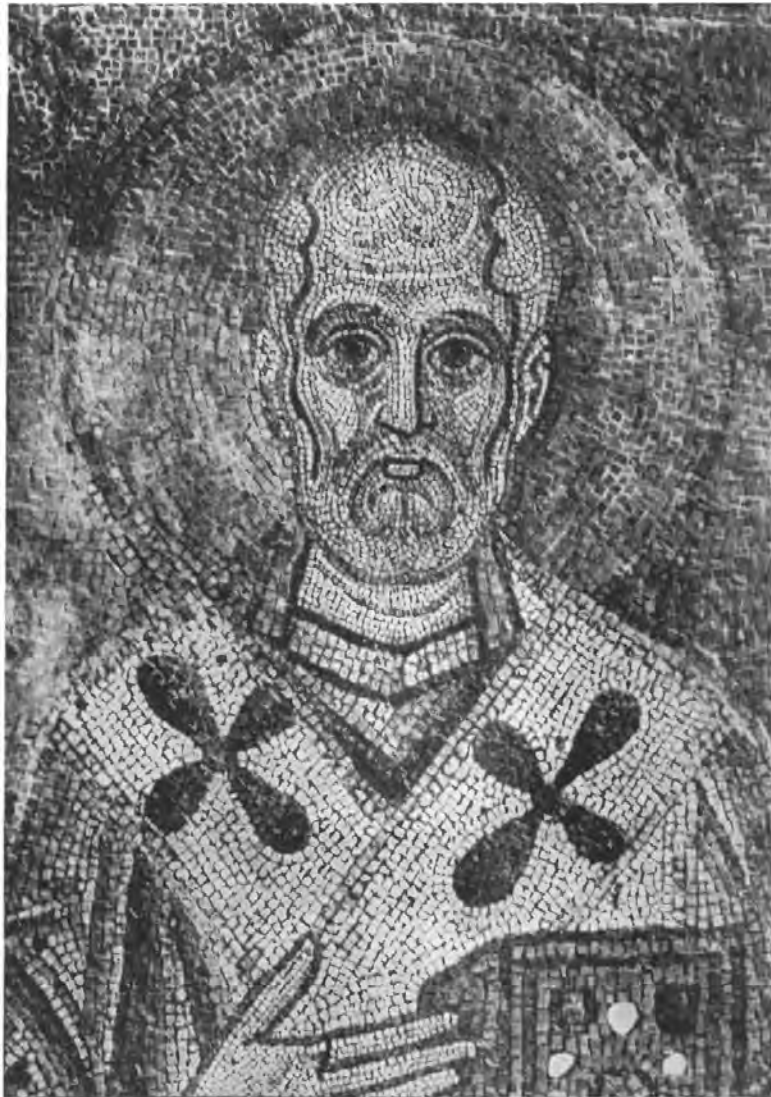


*Иоанн Златоуст из «Святительского чина». Мозаика нижней части
апсиды Софийского собора в Киеве. XI век.*



*Григорий Нисский из «Святительского чина».
Мозаика нижней части апсиды Софийского собора
в Киеве. XI век.*

Мозаическое убранство храма Софии дополнялось обширным фресковым циклом, варварски записанным в XIX веке масляной краской. С 1936 года началось систематическое раскрытие этих фресок, из которых большинство дошло до нас в плохой сохранности. Расчищенные фрески облегчают восстановление первоначальной иконографической системы. В Византии не было принято объединять мозаики с фресками. В Софийском же соборе использованы с замечательным



*Григорий Чудотворец из «Святительского чина».
Мозаика нижней части апсиды Софийского
собора в Киеве. XI век.*

искусством оба вида монументальной живописи, что делает всю декоративную систему более гибкой и свободной. В центральной части храма помещены очень интересные в бытовом плане, но, к сожалению, сильно попорченные групповые портреты семьи Ярослава, а также евангельские сцены. Портрет самого Ярослава, в свое время расположенный на ныне не существующей западной стене, до нас не дошел. Ярослав был представлен с моделью возведенного им храма в руках. Наибо-



*Охота на медведя. Фреска северной башни Софийского собора
в Киеве. XI век.*

лее значителен групповой портрет Ирины и ее трех дочерей. Фигуры, облаченные в богатые одеяния, даны стоящими в торжественных молитвенных позах. Ирина и ее старшая дочь держат в руках свечи (стр. 177). На хорах, против «Евхаристии», расположены три композиции, являющиеся ее ветхозаветными прообразами: «Троица», «Три отрока в печи огненной» и «Жертвоприношение Авраама». Рядом представлены евангельские сцены, символизирующие «Евхаристию»: «Явление Христа ученикам», «Брак в Кане» и «Тайная вечеря».

Боковые приделы посвящены архангелу Михаилу, апостолу Петру, Иоакиму и Анне и св. Георгию. Архангел Михаил считался покровителем всех воинов и в первую очередь князей, а Георгий был патроном Ярослава, принявшего при крещении имя Георгия.

Храм Софии — памятник крупного государственного значения. По мысли его создателя Ярослава, он должен был прославить как освобождение русской земли от «тьмы язычества», которая рассеялась под действием лучей «премудрости



*Музыканты и скоморохи. Фреска южной башни Софийского собора
в Киеве. XI век.*

божией», иначе говоря Софии, так и могущество государственной власти в лице великого князя.

Роспись Софии прославляет не только власть небесную, но и власть земную. И делает она это в весьма своеобразной форме — в форме символической трактовки, заимствованной из арсенала политических идей Византии. Башни, ведущие на хоры, украшены фресками, изображающими разнообразные игры на константинопольском гипподроме. Мы видим здесь стамму, т. е. помещение для состязующихся, с закрытыми еще воротами, стартующие колесницы с возничими, представляющими партии голубых, белых, зеленых и красных, травлю диких зверей (медведя, кабана, волка, векши), выступления различных шутов и музыкантов, единоборство ряженных, один из которых представлен в звериной маске, церемонию «прокиписис» (стр. 170—176, 178). Сидящие на трибуне зрители, во главе с василевсом и василиссой, наблюдают за всеми этими зрелищами. Почему понадобилось украсить башни киевского храма эпизодами, заимствован-



*Музыкант. Фреска северной башни Софийского собора
в Киеве. XI век.*

ными из бурной жизни константинопольского гипподрома? Потому, что эти сцены воспринимались как символ торжества царской власти, как один из видов триумфа василевса, выступающего прямым наследником римских императоров¹.

Византийский гипподром, который продолжал традиции римского цирка, являлся подлинным центром общественной жизни Константинополя. Здесь вновь избранный император впервые встречался с народом. Будучи последним убежищем общественной свободы, гипподром не раз доставлял тяжелые переживания василевсам: им приходилось уступать требованиям толпы, быть освистанными, подвергаться оскорблениям. Порою, как во время восстания «ника», дело доходило до кровавых столкновений, и тогда арена покрывалась сотнями трупов. Здесь возникли цирки, облаченные в плащи цвета общественных партий, удостаивались нередко больших триумфов, чем самые знаменитые полководцы. Но крайне по-

¹ Ср.: А. Grabar. L'empereur dans l'art byzantin. Paris, 1936, стр. 62—74, 144—147.



Поединок ряженых. Фреска северной башни Софийского собора в Киеве. XI век.

казательно, что в таком централизованном государстве, как Византийское, даже триумфы отдельных возничих и гладиаторов относились не столько к ним лично, сколько к присутствовавшему на гипподроме императору. Именно он выступал главным триумфатором. Его приветствовали как «вечного победителя». Вот почему эти сцены из жизни гипподрома воспринимались как символ торжествующей императорской власти. Недаром они занимают такое видное место в византийском искусстве (консульские диптихи, база Феодосия, многочисленные несохранившиеся росписи царских дворцов, описанные современниками). Из Византии эта тематика была занесена в Киев и умело использована господствующим классом для прославления великокняжеской власти.

Фрески, изображающие сцены из жизни гипподрома, украшают башни, лестницы которых ведут на хоры. А на хорах князь со своим семейством находился во время литургии, созерцая отсюда, как из театральной ложи, весь ход богослужения. Поднимаясь по лестнице, он лицезрел многочисленные цирковые



Грифон. Фреска северной башни Софийского собора в Киеве. XI век.

сцены, ассоциировавшиеся в его сознании с безграничной властью византийского василевса, чьим соперником он склонен был себя рассматривать. Так в светских росписях киевской Софии прославлялась в иносказательной форме власть великого князя Киевского, претендовавшего на роль равного партнера византийского императора.

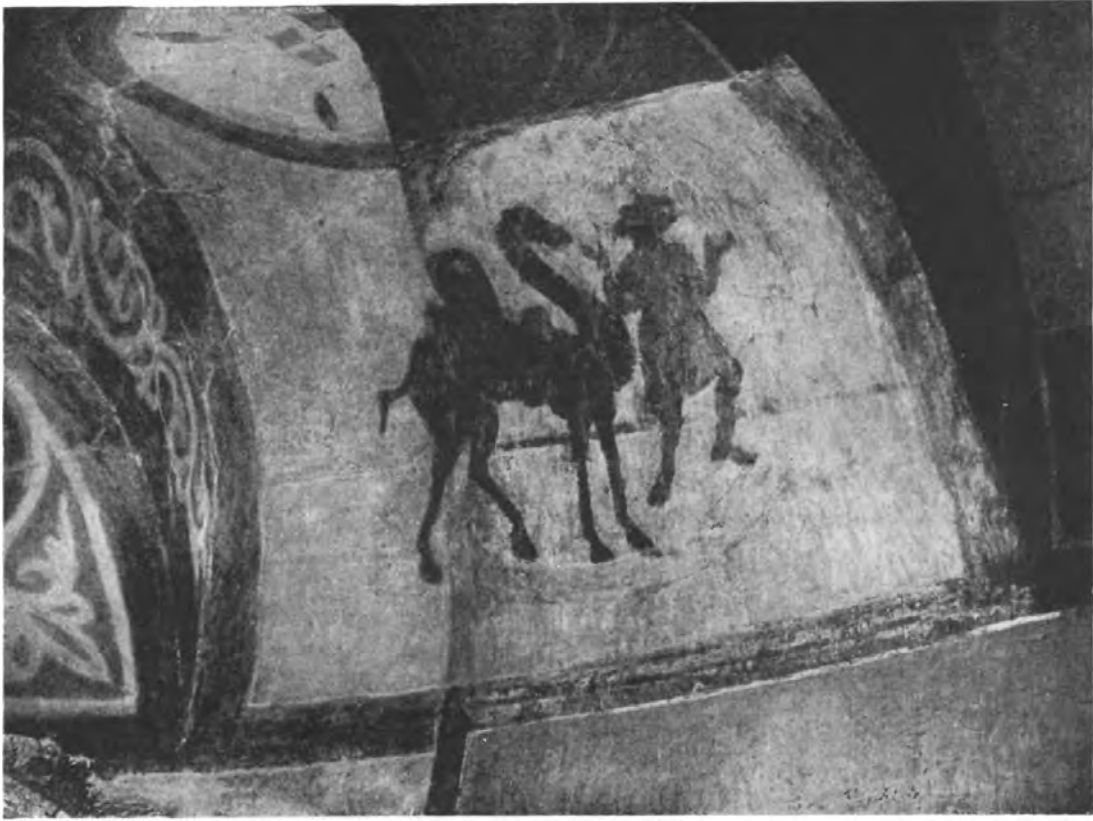
Очень плохое состояние расчищенных фресок лестниц лишает возможности установить, насколько портретны лица василевса, василиссы и их приближенных. Не исключена возможность, что художники изобразили здесь великого князя и членов его семьи. В таком случае они стилизовали их под византийских правителей. Но еще вероятнее, что они не задавались подобными целями. Они просто изобразили, согласно твердо установившейся иконографической традиции, императора и императрицу, предоставив фантазии киевских князей отождествлять себя с ромейским василевсом и его венценосной супругой.

В декоративном убранстве Софийского храма нет ничего случайного, здесь не остается места для личного произвола. Все сюжеты объединены в стройную



Барс. Фреска северной башни Софийского собора в Киеве. XI век.

систему, все подчинено закону, над всем царит догма. Фигуры святых даны в спокойных, застылых, преимущественно фронтальных позах. Композиции лишены движения. Разворачиваясь по плоскости, они искусно подчинены ритму стен, с которыми образуют нерасторжимое единство. Всюду господствует *иконный* принцип — и в одухотворенных суровых ликах святых, и во фронтальном положении их тел, и в статичных, легко обозримых композициях, состоящих из строго ограниченного числа фигур. В совершенстве владея линией, мозаичисты и фрескисты храма Софии умели не только очертить фигуру и придать силуэту внушительную монументальность; они умели уточнить сложнейший мотив драпировки, в котором так часто дают о себе знать живые эллинистические отголоски, а также убедительно обрисовать черты лица, извлекая из них совершенно особого рода выразительность. Они преувеличивают размер глаз, удлиняют нос, несколько вытягивают лицо. Тем самым они достигают большей одухотворенности. С тонким проникновением характеризуют они мужа



Погощик с верблюдом. Фреска северной башни Софийского собора в Киеве. XI век.

«бодрого», «дерзкого», «ратного» и «красного лицом»; это мужи «брани» и «храборствующие». Но еще лучше им удаются характеристики стариков, убежденных сединой; это «мужи думающие» и «мужи совета», «старейшие», «добрые» и «честные» (т. е. почтенные). Среди подобных изображений непревзойденным шедевром является фриз со святителями в апсиде (особенно правая его часть). В том мастерстве, с каким здесь запечатлены Иоанн Златоуст, Григорий Чудотворец, св. Николай, Василий Великий, чувствуются традиции эллинистической портретной живописи (стр. 167, 168, 169). Варьируя линейный ритм, используя то плавные параболы, то острые углы, то мягкие извивы, художники добиваются богатейших психологических эффектов. Но в этих индивидуализированных образах нет ничего личного. Они выступают носителями сверхличных чувств. Вот почему эти святители, при всей их портретности, воспринимаются не как живые люди, а как отвлеченные идеальные характеры, воплощающие различные



*Княгиня Ирина с тремя дочерьми. Фреска Софийского собора в Киеве.
XI век.*

психологические оттенки, сознательно взятые художником в неподвижном, изолированном состоянии.

Мозаики храма Софии отличаются исключительной красотой своих красок. В качестве фона для фигур использовано золото плотного, глубокого тона. В зависимости от изменения освещения рефлектирующее золото воспринимается зрителем то темным, то блестящим, фигуры же остаются неизменными, и тем самым сохраняется их пластическая замкнутость. Эти фигуры святых как бы расставлены в свободном пространстве, наподобие статуй, входящих в состав обширной группы. В них чувствуются живые отголоски основного принципа античной пластики — принципа статуарности. Но в то же время все эти фигуры являются и чисто живописными образами, в которых главным средством выражения служит краска. С неподражаемым искусством используют мозаичисты в одежиях переливчатые цвета, бесконечно обогащающие их палитру. Светлые одежия апо-



*Император. Фреска северной башни Софийского собора
в Киеве. XI век.*

столов переливаются серо-фиолетовыми, серо-зелеными, синими и серо-синими тонами. В одеянии одного из апостолов дается смелое сопоставление ярко-желтого со светлозеленым. Эти краски превосходно сочетаются с малиновым престолом, беловато-синим киворием на беловато-зеленых колонках, голубыми хитонами ангелов, светлосиними плащами и серо-фиолетовыми, отделанными золотом хитонами Христа. Грандиозная фигура Оранты облачена в беловато-синее одеяние, поверх которого наброшен темнофиолетовый плащ с золотыми полосами, за пояс заткнут белый, шитый золотом и пурпуром платок.



*«Сошествие во ад» и неизвестный мученик.
Фрески Софийского собора в Киеве.
XI век.*

Изысканным вкусом отличаются также краски одеяния ангела из сцены «Благовещения»: белый, отливающий серовато-зелеными тонами хитон, красно-коричневые полосы на рукаве. Крылья ангела имеют нежный серо-фиолетовый тон, поверх которого положены золотые полосы. Но особенно хороши краски «Святительского чина». В облачениях виртуозно обыграны жемчужно-серые, серо-фиолетовые, серо-зеленые, зеленые, белые (омофоры) и



*Св. Марти. Фреска Софийского собора в Киеве.
XI век.*

черные (кресты на омофорах) тона. Переплеты книг с красно-коричневыми, зелеными и синими обрезами украшены драгоценными камнями. Любой переплет может рассматриваться как настоящая красочная симфония. Мы находим здесь и золотые, и белые, и светлозеленые, и кроваво-красные, и синие, и голубые кубики смальты. В соответствии с особым цветовым строем каждой из фигур святителей нимбы обведены то синими, то зелеными, то голубыми, то коричневато-красными линиями. Все это приводит к огромному разнообразию колористических решений, отличающихся ослепительным богатством.



*Единоборство Иакова с архангелом Михаилом.
Фреска Михайловского придела Софийского собора в Киеве.
XI век.*

Мастера, создавшие фриз с фигурами святителей, были, несомненно, выдающимися колористами.

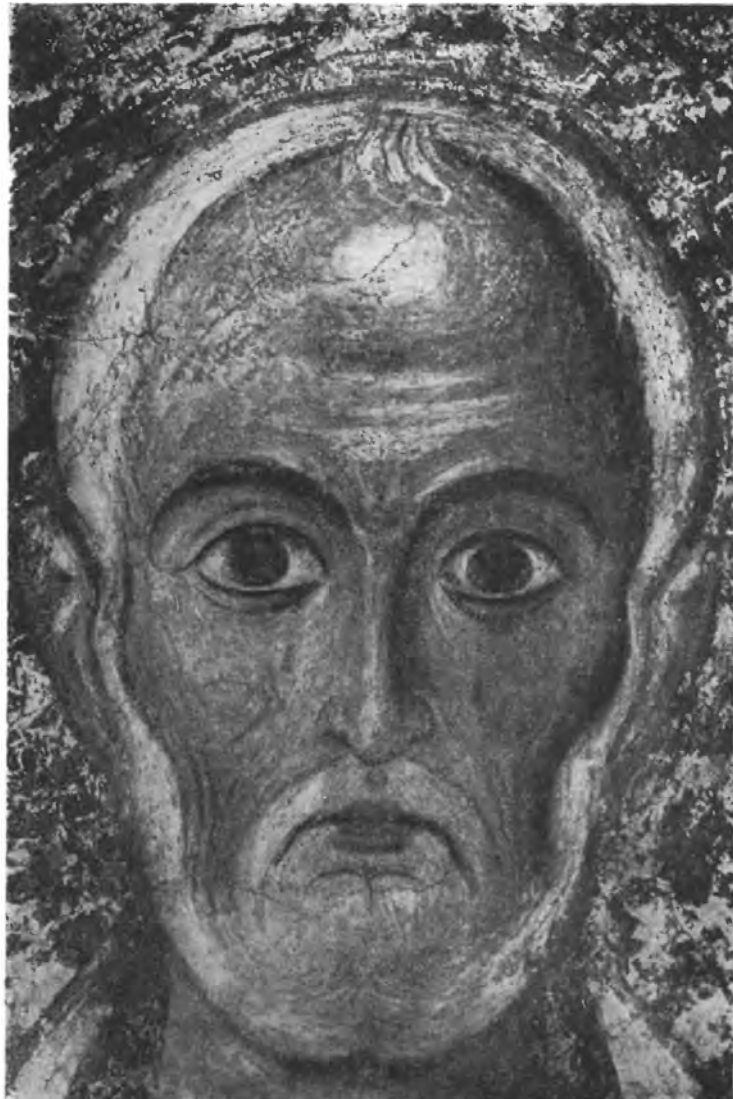
Постройка и особенно отделка столь крупного сооружения, как храм Софии, должны были растянуться на несколько десятилетий. Многого говорит за то, что постройка Софии, начатая в 1037 году, была завершена не ранее 1061—1067 годов, а отделка продолжалась в течение всей второй половины XI века. Часть фресок (как, например, фрески наружной галереи, крещальни и некоторые из фресок



*Голова архидиакона Лаурентия. Фреска Софийского собора
в Киеве. XI век.*

приделов) возникла еще позднее — в XII веке. Среди монументальных росписей ранее всего должны были быть закончены мозаики, в которых нетрудно опознать несколько различных индивидуальных манер.

Исполнителями мозаик храма Софии были, несомненно, греки, образовавшие артель, во главе которой стоял высококвалифицированный мастер, — по видимому, автор «Святительского чина». Эта греческая артель пополнялась в процессе работы русскими художниками, принимавшими участие в украшении храма фресками. Существовала ли какая-нибудь преемственная связь между



*Голова св. Николая. Фреска Софийского собора в Киеве.
XI век.*

мастерами, подвизавшимися в Десятинной церкви, и мастерами, работавшими в храме Софии, сказать очень трудно, так как от внутреннего убранства Десятинной церкви сохранились лишь жалкие фрагменты. Принимая, однако, во внимание, что дату окончания первого памятника (996 г.) отделяет от даты начала строительства второго памятника (1037 г.) промежуток более чем в 40 лет, есть основания полагать, что Ярослав не воспользовался услугами тех греческих мастеров, которых призвал Владимир, а пригласил новых.



*«Благовещение у колодца». Фреска придела Иоакима и Анны
Софийского собора в Киеве.
XI век.*

Общее расположение мозаик вполне соответствует декоративной схеме константинопольских храмов, повидимому впервые сложившейся во времена императора Василия I (Пантократор в куполе, Оранта в апсиде и т. д.). Зато стиль некоторых мозаик отличается значительным архаизмом. Особенно архаична композиция «Евхаристии»: подходящие с обеих сторон к Христу апостолы изображены в застылых однотипных позах; приземистые фигуры и лица с крупными чертами очерчены резкими, тяжелыми линиями; переходы от света к тени лишены тонких



*Обручение Марии. Фреска придела Иоакима и Анны
Софийского собора в Киеве.
XI век.*

оттенков; отсутствует линия почвы, так что все фигуры кажутся парящими в воздухе; композиция дана в подчеркнуто плоскостном развороте. Все это очень далеко от константинопольского искусства, с его свободными живописными группами, с его тонкой красочной лепкой, с относительной пространственностью его композиционных построений.

Святители в апсиде обнаруживают иной, более передовой стиль: все формы здесь гораздо конструктивнее, рисунок крепче, лица индивидуальнее,



*«Благовещение». Фреска придела Иоакима и Анны
Софийского собора в Киеве.
XI век.*

отделка тоньше, система моделировки сложнее, что выражается в богатой красочной нюансировке при помощи мелких разноцветных кубиков и в виртуозном использовании бликов. Как примирить это противоречие между стилем «Евхаристии» и стилем «Святительского чина»? Вероятно, артель мозаичистов возглавлял автор этого чина, точнее говоря — лучших из входящих в его состав фигур. Он должен был пройти константинопольскую выучку. Но свою артель он комплектовал мастерами, набранными в различных областях империи. Только так можно объяснить неоднородность стилистических направлений в киевских мозаиках.

Еще труднее разобраться в росписях Софийского собора, находящихся в очень плохой сохранности (утрачены верхние красочные слои, имеется множество выбоин и механических повреждений). К тому же большая часть фресок все еще пока остается скрытой под грубыми записями масляной краской, сделанными в XIX веке.



*Неизвестный святой. Фреска Софийского собора в Киеве.
XI век.*

Пока расчищены фрески в центральном нефе храма (групповые портреты семьи великого князя Ярослава, «Сошествие во ад», фигуры и полуфигуры святых и мучеников; *стр. 179, 180, 183*) и в приделах: архангела Михаила (полуфигура архангела Михаила, «Единоборство Иакова с архангелом Михаилом», «Низвержение сатаны»), фигуры Стефана, Лаврентия и святителей; *стр. 181, 182*), Иоакима и Анны («Моление Анны», «Встреча Иоакима и Анны», «Рождество богородицы», «Посещение Марией Елизаветы», «Обручение Марии», «Благовещение у колодца»,

«Благовещение»; *стр. 184, 185, 186*), апостола Петра, св. Георгия (полуфигуры Георгия, регистр со святителями, фигуры и полуфигуры святых; *стр. 187*). Кроме того, велась работа по расчистке фресок северной и южной башен, где частично освобождались от записей известные сцены гипподрома. Сопровождающие изображения надписи — греческие (только в Сретенском притворе встречаются славянские), однако это мало что дает для определения места происхождения работавших здесь живописцев. Пока не будет закончена расчистка всех фресок киевской Софии, преждевременно делать какие-либо решающие выводы.

Тем не менее уже сейчас можно определенно утверждать, что и стиль фресок, подобно стилю большинства мозаик, резко отличен от стиля константинопольских памятников (особенно это справедливо по отношению к фрескам обеих лестниц). Основная часть изображений исполнена в подчеркнуто линейном стиле, преобладает фронтальный разворот фигур, строгие лица имеют преувеличенно большие глаза. Но рядом с этим стилистическим вариантом, обнаруживающим множество точек соприкосновения с наиболее архаической группой мозаик (апостолы «Евхаристии»), в росписях встречается и другая манера письма — более свободная, живописная и артистичная (например, фигура неизвестного мученика на столбе северной стены, под «Сошествием во ад»; *стр. 191*). Следовательно, и среди фрескистов находились мастера различных школ и направлений, выдвигавшие весьма разнообразные решения.

Фрески киевской Софии представляют особый интерес для истории русского искусства, так как часть из них, несомненно, принадлежит русским мастерам (*стр. 184, 185, 186*). Заезжие греческие художники при исполнении столь грандиозного декоративного ансамбля, как внутреннее убранство храма Софии, должны были прибегать к помощи местных сил. Их русские ученики помогали им справиться с огромным по масштабу заказом Ярослава и его преемников. Так образовалась та византийско-русская мастерская, которая с годами должна была приобретать все более самостоятельное и все более ярко выраженное самобытное лицо. Только исходя из предположения о существовании подобной мастерской, можно объяснить русский характер ряда фресок, от которых идет прямая линия развития к росписям Нередицы (например, изображения Николая, неизвестного святого на юго-западном столбе, святителей в приделе архангела Михаила и др.). Во всех этих фресках, помимо замены греческих типов русскими, бросается в глаза кристаллизация таких черт, которые уже выпадают из рамок византийского, в строгом смысле этого слова, стиля. Напряженный византийский психологизм уступает место



*Неизвестная мученица. Фреска Софийского собора
в Киеве. XI век.*

более естественной трактовке лица, утрачивающего выражение подчеркнутой суровости; фигуры становятся более крепкими и приземистыми, византийская красочная лепка сменяется линейной проработкой формы, в которой с удивительным искусством используются графические элементы, даваемые в предельно скупых, но тем сильнее действующих на зрителя сочетаниях. Вне всякого сомнения, часть росписей Софийского собора (как, например, фрески апсиды крещальни и наружной галереи) была исполнена уже в XII веке, что заставляет рассматривать их в связи с более поздним этапом развития.

Во внутреннем убранстве храма Софии, как и Десятинной церкви, значительную роль играла в свое время скульптура. Богатая алтарная преграда, обрамления дверей, узорные фризy — все это способствовало созданию того впечатления пышности и блеска, к которому стремились строители храма. Еще в конце XVI века секретарь польского короля Сигизмунда Гейденштейн восторгался богатейшей отделкой Софийского собора. От всего этого былого великолепия сохранились лишь жалкие обломки, гробница Ярослава да шиферные плиты, некогда входившие в состав преграды. Плиты богато разукрашены резным орнаментом, образующим сложные плетения беспокойно извивающихся линий, которыми прихотливо обрамлены розетки. Ближайшие аналогии этим орнаментальным мотивам мы находим в открытом среди фундаментов Десятинной церкви саркофаге, в плитах храма Софии в Охриде и в плитах водосвятного фнала лавры Афанасия на Афоне¹, из чего можно заключить, что части киевской преграды были выполнены заезжими византийскими мастерами. Нерусской работы также и гробница Ярослава (*стр. 193*), представляющая собой саркофаг, декорированный в весьма архаичной манере: кресты, стилизованные кипарисы и розетки чередуются здесь с побегими виноградной лозы. Эти орнаментальные мотивы невольно напоминают образцы раннехристианской пластики.

Однако было бы неверно рассматривать саркофаг как раннехристианскую работу и датировать его V—VI веками. Вероятно, и в данном случае мы имеем дело с произведением византийских мастеров, выступавших хранителями каких-то очень старых традиций.

Киевская Русь, как и Византия, чуждалась круглой скульптуры, которая не получила широкого развития в нашей стране вплоть до XVIII века. Уже с древнейших времен наши далекие предки отдавали предпочтение плоскому рельефу. Привыкнув к резьбе по дереву, они выработали особые технические навыки, перенесенные ими позднее в камень. Эти навыки толкали их на путь оплощения как орнамента, так и человеческой фигуры. Кроме того, следует указать, что православная церковь долгое время рассматривала скульптуру как «языческое» искусство, способное создавать лишь богоненавистных идолов. Вероятно, именно по этой причине от Киевской Руси до нас не дошло ни одной статуи. Зато сохранилось несколько киевских рельефов местной работы, особенно

¹ М. Макаренко. Скульптура й різьбарство кїївської Русі передмонгольських часів. — В кн.: Кїївські збірники історії й археології, побуту й мистецтва. Збірник перший. Кїїв, 1931, стр. 46—49; L'ancien art bulgare. Verne, 1919, рис. 9, 10 и 13; Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin. I. Paris, 1925, рис. 214.



*Неизвестный мученик. Фреска Софийского собора
в Киеве. XI век.*

интересных тем, что в них четко выступают приемы деревянной резьбы, хотя все эти рельефы и выполнены из камня.

Два рельефа были вделаны в стену бывшей монастырской типографии Киево-Печерской лавры¹. Место их происхождения неизвестно, но не исключена возможность, что они попали сюда из расположенного поблизости от лавры Берестова,

¹ Они были похищены фашистскими захватчиками. Один из них пропал, другой возвращен Лаврскому музею в сильно поврежденном состоянии.

двора киевского великого князя. В этом случае они представляли бы собой образцы светской декорации, известной только на основании литературных описаний.

На рельефах представлены борющийся со львом Геракл (?) и Кибела (?), которая едет на запряженной львами колеснице (исследователи, связывающие оба рельефа с Великой лаврской церковью, склонны усматривать в этих изображениях Самсона и одного из царей, фигурирующих в видении пророка Даниила; *стр.* 193, 194). Фигура Геракла, схватившего льва за морду, крайне выразительна и полна силы и энергии. Справа изображено дерево с висящим на его ветках плащом. Не менее экспрессивны фигуры Кибелы и поднявшегося на задние лапы льва, морда которого обращена к зрителю. Фигуры развернуты по плоскости, их движения скованы и угловаты. Шифер обработан так, как если бы это было дерево: линии глубоко врезаны в поверхность, силуэты возвышаются над фоном под прямым углом, благодаря чему отбрасывают резкие тени. Русский мастер XI века, использовавший здесь какие-то хранившие далекие античные отголоски образцы, перевел их на привычный ему язык деревянной резьбы.

Два других рельефа из красного шифера происходят, вероятно, из Дмитриевского монастыря, основанного великим князем Изяславом, в крещении Дмитрием (1054—1078 гг.). Строительство монастыря было окончено в 1062 году; примерно в это время и были исполнены оба рельефа. На одном из них представлены едущие навстречу друг другу всадники; левый, изображающий Георгия Каппадокийского, поражает копьём змея; правый, изображающий Федора Стратилата, держит отвесно копьё, которым он также пронзает змея, опустошавшего, согласно легенде, Евхаитскую землю. На другом рельефе повторяется та же композиция: св. Нестор (всадник слева) убивает лежащего на земле гладиатора Лия; св. Дмитрий (всадник справа) поднимает правую руку для благословения, а в левой держит копьё (*стр.* 194). Все фигуры имеют нимбы. Поскольку христианские имена Ярослава и его сына Изяслава были Георгий и Дмитрий, имеются все основания думать, что здесь представлены их патроны. Внешний облик святых, несомненно, навеян впечатлениями реальной жизни: примерно так выглядели русские князья, отправлявшиеся на коне в поход. И в дмитриевских рельефах дают о себе знать веками отстоявшиеся приемы народной деревянной резьбы, от которых русский мастер не мог отказаться даже тогда, когда ему пришлось обсекать твердый шифер. Вот почему эти четыре всадника невольно вызывают в памяти народные деревянные изделия: в их трактовке есть та полнокровность



Гробница Ярослава в Софийском соборе в Киеве. XI век.



Геракл (?), борющийся со львом. Рельеф на стене бывшей монастырской типографии Лаврского музейного заповедника. XI век.



*Рельеф из красного шифера с изображением св. Нестора
и св. Дмитрия. XI век.
Гос. Третьяковская галерея.*



*Кибела (?) на колеснице.
Рельеф на стене бывшей монастырской типографии
Ларского музейного заповедника. XI век.*



*Св. Фекла. Фрагмент фрески из черниговского
Преображенского собора.
30—40-е годы XI века.*

и та свежая непосредственность, которые пришли на смену утонченному византийскому изяществу.

Киевские рельефы, некогда украшавшие фасады зданий, служат как бы исходной точкой для богатейшей скульптурной декорации владими́ро-суздальских храмов. От них тянется нить преемственного развития к «прилепам» церкви Покрова на Нерли и Дмитриевского собора во Владимире. К сожалению, от киевской пластики до нас дошло слишком мало памятников, чтобы на их основе можно было судить о степени богатства монументальной скульптуры Киева. Помимо четырех вышеназванных рельефов, сохранились только два незначительных фрагмента с изображением коленопреклоненного воина и напавшего на

человека льва (оба фрагмента находятся в Киевском Гос. историческом музее). Но даже эти шесть рельефов проливают некоторый свет на один из истоков владими́ро-суздальской пластики, которую было бы ошибочно целиком возводить к киевским традициям, но в сложении которой эти традиции, несомненно, сыграли какую-то роль.

Из-за отсутствия скульптурных памятников развитие киевского изобразительного искусства может быть прослежено только по произведениям монументальной живописи. Большинство их относится ко второй половине XI века. Существует лишь один фресковый фрагмент, который датируется 30—40-ми годами XI века, иначе говоря — более ранним временем, чем софийские фрески, принадлежащие к третьей четверти XI столетия. Это — происходящая из черниговского Преображенского собора полуфигура св. Феклы (стр. 195). Святая изображена в спокойной фронтальной позе. Ее лицо с благородными, классически правильными пропорциональными чертами написано изумительно мягко. Несмотря на утрату верхних красочных слоев, светотеневая лепка сохранила всю свою выразительность. Зеленоватые тени распределены с тонким расчетом, свидетельствующим о высоком мастерстве исполнившего фреску художника. В киевском соборе Софии только одна фигура живописностью своего исполнения напоминает св. Феклу. Это неизвестный мученик на столбе северной стены, под «Сошествием во ад». Все же остальные софийские фрески написаны в более жесткой и линейной манере. Поэтому черниговский фрагмент занимает среди росписей киевского круга особое место. В нем дают о себе знать живые отголоски живописных эллинистических традиций¹.

Со второй половины XI века в Киеве начал играть все бóльшую роль Печерский монастырь, ставший крупным рассадником искусства. Д. В. Айналов справедливо рассматривает его как «вторую киевскую школу»². Печерскому монастырю суждено было стать центром борьбы с византийской иерархией за начала национальной независимости. С ним был идейно связан первый русский митрополит Иларион; к нему тяготели все те силы, которые находились в оппозиции к «константинопольской» партии, требовавшей безусловного подчинения греческому духовенству, и которые хотели установить более тесный контакт со славянскими странами, в частности с Афоном. Из Печер-

¹ Ср. фигуру св. Феклы с изображением св. Параскевы на одной из миниатюр Парижского кодекса Григория Назианзина (гр. 510, л. 285), исполненного между 880 и 886 годами для византийского императора Василия I. См.: H. Oumont. *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1929, табл. XLIII.

² Д. Айналов. Указ. соч., стр. 25.



*Апостолы из «Евхаристии». Мозаика
Михайловского монастыря в Киеве. XI век.*

ского монастыря вышел и первый упоминаемый в летописи русский иконописец Алимпий.

Основателем монастыря был Антоний. Родом из Любеча, он пожелал «в иноческий облещися образ»¹. С этой целью Антоний отправился в страну греческую, обошел много монастырей и наконец попал на Афон. Здесь он постригся, получив от игумена следующий наказ: «Паки иди в Русию, да тамо прочим на успех и утверждение будеши, и буди ти благословение святыа горы»².

¹ Патерик Киево-Печерского монастыря. Под ред. Д. И. Абрамовича. СПб., 1911, стр. 11 (Памятники славянской письменности, изданные имп. Археографическою комиссией, II).

² Там же, стр. 12.



*Апостолы из «Евхаристии». Мозаика
Михайловского монастыря в Киеве. XI век.*

Антоний так и сделал. Но из всех существовавших в то время русских монастырей ни один ему не понравился, и он избрал себе жилищем пещеру, расположенную в Берестове, под Киевом. Когда Святополк стал бороться за киевский стол, Антоний снова бежал на Афон. Вернулся он обратно в Киев лишь после того, как митрополитом был поставлен Иларион, в чьей пещере Антоний и поселился. Вокруг него собрались русские иноки, которых уже в 1058 году числилось до ста. Так, по преданию, возник знаменитый впоследствии Печерский монастырь, сыгравший выдающуюся роль в культурной жизни Киевской Руси.



*Апостолы из «Евхаристии». Мозаика
Михайловского монастыря в Киеве.
XI век.*

Афон давно был известен как центр православия. В его монастыри, бывшие хранителями старых традиций и являвшиеся популярным местом паломничества, стекались монахи из славянских стран и со всех концов Византийской империи. Афон находился в постоянном общении с Константинополем, Солунью, Охридой и крупнейшими болгарскими и сербскими городами.

С XI века на Афон устремились и русские. В третьей четверти XI столетия русские монахи, выходя из Киева или Чернигова, купили у греков Ксилургийский монастырь. Скоро русских стало так много, что им сделалось тесно в маленьком Кси-



*Апостолы из «Евхаристии». Мозаика
Михайловского монастыря в Киеве. XI век.*

лургийском монастыре, и они обратились с просьбой к византийскому императору Алексею I Комнину, чтобы он отвел им больший монастырь. Император предоставил им в 1089 году Пантелеймоновский монастырь, который и в дальнейшем принадлежал русским, Ксилургийская же обитель перешла во владение сербских иноков, сохранив название Руссика. Эти факты наглядно говорят о том, что Афон уже в XI столетии был таким местом, где русские имели свои крепкие опорные точки и постоянно общались не только с греками, но и с родственными им славянскими народами — сербами и болгарами. На Афоне сталкивались и перекрещивались различные идейные движения, сюда просачивались ереси,



Христос с ангелом из «Евхаристии». Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. XI век.

здесь разрабатывалась и уточнялась та строгая аскетическая доктрина, которая, будучи занесенной на Русь, получила особенно широкий отклик в монастырской среде. Афон всегда обладал огромной притягательной силой для русских, которые склонны были его рассматривать как один из основных центров *славянской культуры*. Поэтому далеко не случайно отправился на Афон уроженец Любеча Антоний Печерский, принявший там пострижение¹. И не случайно в текст Печерского патерика попало известие, что монастырь Печерский пошел от благословения св. Горы².

Ориентация Печерского монастыря на Афон и на тесно с ним связанную Болгарию несомненна. Как правильно отметил в свое время Н. П. Кондаков, художественная культура Афона не была культурой «чисто константинопольского, специально византийского типа». Очень много «происходило в ней из Солуни или было принесено из юго-славянских стран Балканского полуострова»³. Поэтому Афон легко мог превратиться для Киевской Руси в передаточный пункт болгарских и сербских традиций. Но и при такой широкой постановке вопроса о характере афонского искусства было бы неверно целиком возводить к нему истоки «второй киевской школы». Даже если в Печерском патерике имеются тенденциозные искажения действительной истории возникновения Печерской обители, продиктованные, как думает М. Д. Приселков, грекофильскими настроениями его составителей, трудно все же отрицать, вслед за Н. П. Сычевым, всякую связь Печерского монастыря с Константинополем⁴. Свой устав Печерская обитель получила в Константинополе, в Студийском монастыре. Ее представители, и в первую очередь Ефрем Скопец, впоследствии епископ переяславский, разыскивали и переводили в Константинополе этот суровый устав, почерпнутый из обихода древних монашеских общежитий. Из Константинополя же были призваны художники, которым поручили разукрасить Великую Успенскую церковь — главную святыню Печерской лавры.

Внутренняя отделка Успенской церкви была начата при четвертом печерском игумене Никоне, в 1083 году, когда византийские художники приступили к выполнению мозаик, фресок и икон. Печерский патерик безоговорочно связывает сооружение Успенской церкви с деятельностью константинопольских мастеров. Согласно его свидетельству, греческие мастера прибыли из Влахернского квартала.

¹ Ср.: М. Приселков. Афон в начальной истории Киево-Печерского монастыря.— «Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», 1912, XVII, кн. 3, стр. 186—197.

² Патерик Киево-Печерского монастыря, стр. 12.

³ Цитата приведена у Н. Сычева в указ. соч., стр. 201.

⁴ Н. Сычев. Указ. соч., стр. 197 сл.



*Голова Христа из «Евхаристии».
Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. XI век.*

Это были «четыре мужие богати велми»¹. Они привезли с собою и средства, и реликвии, способствовавшие утверждению престижа столицы Византии в Приднепровье. Были ли эти греческие мастера действительно цареградскими художниками, или они пришли с Афона, — решение данного вопроса невозможно по той простой причине, что от первоначального внутреннего убранства Великой лаврской церкви ничего не сохранилось. А между тем Успенская церковь «исперва мусиею сложенна бысть не токмо по стенам, но и по земле»². В апсиде нахо-

¹ Патерик Киево-Печерского монастыря, стр. 5.

² Там же.

дилась фигура Оранты, под которой шел фриз с «Евхаристией»; купол был заполнен фигурой Вседержителя; на стенах представлены были «праздники», т. е. главные евангельские события; столбы были декорированы фигурами святых и мучеников, частицы мощей которых покоились в основании стен. Система декорации говорит скорее в пользу константинопольского происхождения росписи Успенской церкви, косвенным подтверждением чего могут служить мозаики Михайловского монастыря, близкие по времени возникновения к росписям Успенской церкви. Эти дошедшие до нас мозаики, несущие на себе несомненную печать царградского мастерства, повидимому, вышли из той же «второй киевской школы», мастера которой подвизались и в Печерской обители.

Разбирая декоративный ансамбль Софийского собора, мы пришли к выводу, что создавшие его греческие художники привлекли к сотрудничеству русских мастеров, помогавших им выполнять фрески. Поэтическое сказание Печерского патерика об Алимпии свидетельствует о правильности этой гипотезы, рисуя почти аналогичную ситуацию.

В 34-й главе Патерика дается жизнеописание древнейшего известного нам по имени русского художника². Это жизнеописание изобилует популярными в монастырской среде «чудесами». Когда «гречестии писци из Цариграда» украшали мусиею алтарь Успенской церкви, Алимпий «помогаа им и учася». Во время работы случилось «чудо»: образ богородицы «сам вообразися» и «просветися паче солнца»; из уст богородицы вылетел белый голубь, который облетел весь храм и все иконы и скрылся. После этого легендарного эпизода Алимпий якобы постригся в монахи, усердно продолжая свои занятия иконописанием: «иконы писать хитр бе зело». За многую добродетель, выражавшуюся в «смирении, терпении, чистоте, посте, любви, богомышлении» и «незлобии сердца», игумен поставил Алимпия священником. И проводил Алимпий ночи «на пение и на молитву упражняшеся», а днем писал неумоимо новые иконы и подновлял старые, обветшавшие, не ради корысти, а из чистой любви к своему искусству. Заработанные деньги Алимпий делил на три части: на одну покупал материалы, другую отдавал бедным, а третью — в монастырь. Так он трудился в поте лица своего, «не дадыше себе покоа по вся дьни». Перед кончиной своей заболел Алимпий. А ему была заказана к празднику

¹ Сборник материалов для исторической топографии Киева. I. Киев, 1874, стр. 36; Н. Петров. Историко-топографические очерки древнего Киева. Киев, 1897, стр. 76. Мусия — древнерусское обозначение мозаики.

² Патерик Киево-Печерского монастыря, стр. 120—125.



*Голова ангела из «Евхаристии». Мозаика Михайловского монастыря
в Киеве. XI век.*

успения икона богородицы. Пришел заказчик накануне праздника и увидел, что икона еще не написана, а иконописец тяжело болен, и удалился огорченный. Когда же он ушел, в келью монаха, повествует легенда, явился «некто, юноша светел, и взял вапницу [кисть], начал писать икону»; через три часа работа была закончена, чудесный иконописец забрал ее с собой и водворил на том месте, для которого ее заказывали. Там ее якобы и нашел заказчик; он прибежал к игумену и рассказал ему об этом. Отправившись в келью к Алимнию, игумен нашел его умирающим.

Конечно, Алимний не был первым русским иконописцем. Уже задолго до него русские мастера самостоятельно работали в области живописи. Но Алимний — первый русский художник, имя которого упоминается в литературных источниках. Его личность произвела на современников настолько сильное впечатление, что память о нем далеко его пережила. И хотя сказание о творчестве Алимния насыщено легендарными эпизодами, оно, несомненно, включает в себе и какие-то положительные данные, отражающие реальные факты из жизни художника Киевской Руси и проливающие некоторый свет на его взаимоотношения с заезжими греческими мастерами. Это сказание лишний раз свидетельствует о том, каким уважением была окружена личность выдающегося живописца в древней Руси.

Вероятно, из «второй киевской школы» вышли мозаики собора Михайловского Златоверхого монастыря. Этот собор, как доказал М. К. Каргер, в действительности является собором Дмитриевского монастыря, выстроенным Изяславом Ярославичем около середины XI века. Тем самым вопрос о дате мозаик остается открытым. Писатели XVI—XVII веков описывали убранство собора Дмитриевского монастыря уже как убранство собора Михайловского монастыря, и эта неверная традиция удержалась до наших дней. В свое время Михайловская церковь славилась своими мозаиками и фресками. После сноса церкви мозаику «Евхаристия», мозаику с изображением архидиакона Стефана и фрагменты росписей перенесли в Софию, где они хранятся в одном из верхних приделов. Мозаика с изображением Дмитрия Солунского находится в Государственной Третьяковской галерее.

Печерский патерик сообщает, что после окончания Успенской церкви греческие мастера не вернулись к себе на родину, а остались в Киеве¹. Они сделались монахами и были погребены под именем «двенадцати братьев» в пещерах монастыря. Их свитки и книги якобы хранились долгое время на полатях

¹ Патерик Киево-Печерского монастыря, стр. 9.

Печерской церкви. Вполне возможно, что кое-кто из этих мастеров участвовал в украшении Михайловского монастыря, мозаики которого выдают стиль конца XI века (повидимому, декорировка собора Дмитриевского монастыря затянулась и его мозаики возникли лишь некоторое время спустя после его сооружения). В таком случае это было бы еще лишним подтверждением константинопольского происхождения работавших в Успенской церкви художников, поскольку михайловские мозаики представляют цареградскую традицию. По своему художественному совершенству эти мозаики не уступают лучшим из мозаик Софийского собора, от которых их отделяет лишь несколько десятилетий.

По свидетельству архидиакона Павла Алеппского, посетившего Киев в 1653 и 1655 годах, декорация апсиды главного алтаря Михайловской церкви очень напоминала апсиды Софийского и Печерского храмов¹. В конхе была представлена богоматерь в позе Оранты, ниже шел пояс с «Евхаристией», еще ниже был расположен фриз со стоящими в ряд святителями. В куполе была помещена традиционная полуфигура Вседержителя. Алтарь имел богатый мозаичный пол. Перила на хорах и амвоне, алтарные преграды были сделаны из красного шифера, с врезанными вглубь узорами, инкрустированными мозаиками. От декоративного убранства алтаря до нас дошли: монументальная композиция «Евхаристии» (с прислуживающими Христу ангелами, *стр.* 197—201, 203, 205); фигуры архидиакона Стефана (*стр.* 209) и Дмитрия Солунского (*стр.* 211 и *цветная вклейка*), а также фигура апостола Фаддея (по сторонам «Евхаристии» в Михайловской церкви было представлено по четыре апостола, от этих изображений сохранились только незначительные фрагменты).

«Евхаристия» Михайловского монастыря, по сравнению с аналогичной композицией Софийского собора, отличается гораздо более живописным построением (*стр.* 197—201). В Софии подходящие к Христу апостолы даны в однообразных, застылых позах, причем они размещены на одинаковых друг от друга расстояниях. В силу этого ритм носит торжественный и размеренный характер. В михайловских мозаиках мы находим совершенно иное понимание композиции: апостолы образуют здесь непринужденные, свободные группы, проникнутые сильным движением. Художник не боится располагать одну фигуру за другой, он не соблюдает равных между ними интервалов, ему нравятся пересечения

¹ Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским, вып. 2. М., 1897, стр. 73.

и асимметрические сдвиги. Легкой, неслышной поступью приближаются апостолы к Христу, принимая из его рук хлеб и вино, символизирующие таинство причастия. Они как бы ведут друг с другом тихую беседу. Каждый из них по-своему реагирует на торжественный момент: величественный Андрей полон сдержанности; обернувшийся к Филиппу Варфоломей открыто выражает свое удивление; воздевший руки Симон охвачен молитвенным настроением; склонившийся Павел готов упасть на колени.

С большой наблюдательностью устанавливает художник психологические взаимоотношения между отдельными персонажами процессии. Все апостолы имеют настолько индивидуальные черты лица, что они могут быть опознаны с первого взгляда: молодой Филипп совсем не похож на юного Фому, сухой Лука — на мечтательного Иакова, сосредоточенный Матфей — на сурового Петра. Варьируя форму причесок, цвет волос и кожи, разрез глаз, изгиб носа, овал лица, мозаичист создает образы чисто портретного характера, в которых он выражает различные психологические оттенки.

В лицах художник не преувеличивает (как это делали мозаичисты храма Софии) глаза, а стремится дать стройную и строго соразмерную систему пропорций, в которой ни одна черта не была бы подчеркнута в ущерб другой. Благодаря тому, что мозаические кубики имеют самые различные формы и размеры, мозаичист с особой виртуозностью пригоняет их друг к другу, достигая такой исключительной тщательности отделки, что его техника во многом приближается к технике масляной живописи. Особенно мастерски владеет он бликами, строя при их помощи форму, отличающуюся большой точностью и конструктивностью.

В михайловских мозаиках, особенно если их сопоставлять с мозаиками храма Софии, бросается в глаза нарастание линейного начала. Линии, как бы покрывающие тонкой паутиной одеяния, приобрели каллиграфическое изящество. Они насыщены динамикой, они прихотливо изгибаются, с одной стороны, подчиняясь ритму движения фигуры, с другой — приобретая самостоятельное орнаментальное значение. Мозаичист уже не оперирует большими, спокойными плоскостями, какими так охотно пользовались украшавшие Софийский собор мастера, — он дробит плоскости при помощи линий, то ломая их, то заставляя их извиваться, то располагая их параллельными рядами. В этих новых приемах чувствуется воздействие на монументальную живопись миниатюры, впервые выработавшей основы линейно-каллиграфического стиля. Мозаики Златоверхо-Михайловского монастыря уже определенно тяготеют к монументальным росписям XII века, но



Голова архидиакона Стефана. Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. XI век.

одновременно хранят в себе ряд эллинистических пережитков¹, сближающих их с самым антиклизнующим памятником XI столетия — со знаменитым Дафнийским циклом.

Многих исследователей поражала непомерная вытянутость фигур апостолов, и эти удлиненные пропорции они склонны были рассматривать как проявление

¹ Для средневекового искусства связь с эллинистической традицией нередко была явлением прогрессивным, так как вместе с античными элементами это искусство впитывало в себя те реалистические зерна, которые обычно способствовали нейтрализации христианского спиритуализма.

беспомощности мастера, украсившего алтарь Михайловской церкви. На самом же деле здесь выступает тонкий художественный расчет. Пояс с «Евхаристией» находился в свое время на большой высоте, гораздо выше, чем в храме Софии. При этом он украшал вогнутую поверхность. Следовательно, фигуры воспринимались зрителем в сильном сокращении, вследствие чего они казались более короткими, чем на самом деле. Чтобы избежать этого впечатления, мозаичист сознательно удлинил фигуры (кроме фигур ангелов и Христа, которые намеренно даны в почти нормальных пропорциях, поскольку они расположены в центре, где алтарная стена наименее вогнута). Тем самым он учел те оптические изменения, которые возникали у зрителя в процессе восприятия. В этом проявилась органическая связь мозаичиста с традициями, уходящими в далекую античность.

В еще большей мере, чем в софийских мозаиках, в мозаиках Михайловского монастыря поражают их краски, свидетельствующие о тончайшем колористическом даре создавшего их мастера. В лицах он смело сопоставляет белые, розовые, кремовые и малиновые кубики, в тенях — темносерые и зеленовато-серые кубики, волосы он дает то светлосерыми, то белыми, то темносерыми, то красно-коричневыми. Но особенно разнообразна красочная гамма одеяний. Здесь фигурируют и серые, и белые, и изумрудно-зеленые, и бирюзовые, и красно-коричневые, и темнозеленые, и оранжевые, и синие, и черные, и фиолетовые, и золотые, и нежнорозовые тона. Эти тона переливаются друг в друга, благодаря чему колорит приобретает еще большее разнообразие. Краска берется не в ее случайном, изолированном, статическом аспекте, а в тесном взаимодействии с соседними красками, с которыми она образует неразрывное целое. Каждое одеяние есть законченная колористическая композиция, но из сочетания одеяний всех двенадцати апостолов, Христа и ангелов рождается новое единство. В этом отношении мозаика Михайловского монастыря — непревзойденный шедевр. И, пожалуй, нигде нельзя так остро почувствовать исключительное колористическое дарование украшавшего алтарь мастера, как в мозаике, с изображением мужественной фигуры Дмитрия Солунского (*стр. 211 и цветная вклейка*). Малахитово-зеленый плащ с голубой, отливающей белыми оттенками перевязью, синие штаны, розовые рукавчики, серые сапожки, светлый, обрамленный коричневатокрасными полосами щит — все эти тонко с большим чутьем подобранные краски придают образу особую праздничность и торжественность.

Фигурам архидиакона Стефана, Дмитрия Солунского и апостола Фаддея сопутствуют греческие надписи, указывающие имена святых, а над композицией



*Дмитрий Солунский. Мозаика Михайловского монастыря в Киеве.
XI век.*

Гос. Третьяковская галерея.



*Голова Дмитрия Солунского.
Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. XI век.
Гос. Третьяковская галерея.*

«Евхаристии» расположена крупная славянская надпись, содержащая развернутый евангельский текст («приимете и ядите се есть тело мое» и т. д.).

Повидимому, и в Михайловском монастыре, как и в храме Софии, византийские художники сотрудничали с русскими мастерами, завершившими ту обширную декоративную систему, начало которой было положено алтарными мозаиками. К деятельности этих русских мастеров, несомненно, восходит фресковая роспись, дошедшая до нас, к сожалению, лишь в случайных, разрозненных фрагментах («Благовещение», «Захария», остатки фигур святых и превосходных орнаментов),

которые находятся к тому же в плохой сохранности (стр. 213, 214, 215). Это лишает возможности дать развернутую характеристику михайловским фрескам, представляющим собой один из самых ранних памятников русской монументальной живописи. Отметим лишь наличие интереснейших орнаментов, явно восходящих к народным источникам. Весьма примечательно, что уже на этом раннем этапе развития в церковную роспись проникают широкой струей мотивы народного творчества.

Между 1098 и 1152 годами были исполнены фрески в церкви св. Михаила в Остерском городке. И эти фрески настолько пострадали от времени, что они могут быть использованы для восстановления одной лишь иконографической системы. В апсиде представлена богоматерь типа Оранты с архангелами Михаилом и Гавриилом, изображенными в богатых облачениях. Ниже идет пояс с «Евхаристией», а под ним фриз со стоящими в рост святыми. Композиция «Евхаристии» дана в том свободном, живописном варианте, который был, повидимому, навеян мозаиками Михайловского монастыря. Остатки славянских надписей и близкая к росписям Софийского собора орнаментика позволяют приписать эти полустершиеся фрески киевским либо, что вероятнее, местным, черниговским мастерам.

Мозаики Михайловского монастыря были последним памятником мозаической живописи на русской почве. Этот вид искусства, неразрывно связанный с расцветом экономической и политической мощи Киевского государства, стоил настолько дорого, что в дальнейшем его уже не применяли в декорировке храмов. Владетелям мелких феодальных княжеств было не под силу украшать возводимые ими церкви мозаиками. К тому же следует учитывать, что по мере проникновения половцев к южным торговым путям почти отпала возможность привозить из Царьграда мусию. Согласно свидетельству Печерского патерика, эту мусию приносили «на продажу» не только греки, но и обезы (так называли в те времена абхазцев, живших на северо-восточном побережье Черного моря, по соседству с Тмутараканью)¹. Однако и с Абхазией торговые сношения становились все более затруднительными. Любопытным отголоском мозаического искусства являются позолоченные фоны тех фресковых фрагментов, которые были найдены среди развалин храма, построенного в 1197 году князем Рюриком Ростиславичем. Этот храм привлекал внимание современников своею «высотой и величием

¹ Патерик Киево-Печерского монастыря, стр. 8. Имеются серьезные основания полагать, что материал для мозаик заготавливался и в самом Киеве, где ремесленная культура находилась на очень высоком уровне.



*Богоматерь из «Благовещения».
Фреска Михайловского монастыря в Киеве.
XI век.*

и прочим украшением». Желая удивить мир великолепием воздвигнутой им церкви, Рюрик Ростиславич, уже не имевший возможности использовать мозаику, все же вспомнил об этой технике, вероятно ассоциировавшейся в его сознании с эпохой «великого» Ярослава. Он потребовал от своих мастеров введения в роспись золотых фонов, призванных заменить отсутствовавшую мусию.

В древней Руси жить и развиваться суждено было не мозаике, а фреске. Уже в храме Софии она играла исключительно видную роль, покрывая огромные плоскости стен и сводов. Перед мозаикой у фрески было важное преимуще-



*Фрагмент орнаментальной росписи
Михайловского монастыря в Киеве.
XI век.*

ство — она не требовала расчетливой бережливости в расходовании смальты — материала, который с таким трудом и за такие большие деньги привозился из-за моря и которого часто не хватало. Кроме того, фреска легко подновлялась и переписывалась. Но существовала еще одна, более глубокая причина вытеснения мозаики фреской. Коренилась она в новых эстетических установках киевских художников. Фреска подкупала их не только своей более гибкой техникой, но и более плотной и определенной палитрой, никак не связанной имеющимся под рукой набором мозаических кубиков. Тем самым фреска допускала более реалистические решения. Именно ей на Руси и принадлежало будущее.

В связи с усилением феодальной раздробленности столь широко использованное в эпоху Владимира и Ярослава константинопольское наследие в значительной мере утрачивает в XII веке свою привлекательность. Его подвергают все более радикальной переработке на основе местных традиций. Изысканная живописность уступает место линейной трактовке, художники сознательно подчеркивают графические средства выражения. Красочная гамма

все более уплотняется, приобретая яркость и пестроту. Постепенно исчезают нежные полутона. Образ теряет в изяществе и тонкости, зато выигрывает в силе и непосредственности. В результате эмансипации от цареградской традиции национальные черты получают господство над византийскими, начинают играть ведущую роль.

Центральным памятником киевской монументальной живописи XII века являются фрески Кирилловского монастыря, созданные не ранее 70-х годов XII века. К сожалению, эти фрески неоднократно подновлялись и в теперешнем своем состоянии мало что дают для суждения об их первоначальном виде. Лучше всего сохранились фрески южной апсиды, где находится цикл композиций, иллюстрирующих

деятельность Кирилла и Афанасия Александрийских. Однако и эти фрески сильно пострадали от времени: они настолько выцвели, что совершенно утратили былую яркость красок.

В апсиде собора Кирилловского монастыря представлены традиционные «Богородица-Оранта», «Евхаристия» и «Святительский чин». Под последним расположены портреты святых в круглых рамах с петлями, имитирующими повешенные на стену иконы. Ближайшие аналогии этому очень своеобразному декоративному мотиву можно найти в росписях второй половины XII века церкви-костницы Бачковского монастыря в Болгарии, построенной византийским чиновником Пакурианом для своих соплеменников-грузин, а также в двух сербских памятниках — в росписях храма св. Георгия в Расе, сооруженного великим жупаном Стефаном Неманей в 60-х годах XII века, и в датируемых 1218 годом росписях церкви Спасителя в Жиче¹. По стенам и сводам собора идут сцены из жизни Христа и богородицы («Рождество христово», «Сретение», «Распятие», «Благовещение» и др.). Низ стен, арки и столбы украшены фигурами святых, среди которых ведущее место принадлежит «святых воинам». Наконец, на западной стене и прилегающих к ней сводах и арках помещена монументальная композиция «Страшного суда». Если сюда присоединить еще сцены из «Апокалипсиса» и из жизни Кирилла и Афанасия Александрийских, то богатство декоративного убранства Кирилловской церкви станет очевидным, особенно при сравнении с росписями более ранних киевских храмов. Вместо легко обозримой и лаконичной византийской системы, обладавшей педантически точно очерченным кругом сюжетов, мы находим здесь такое разнообразие тем, равное которому можно встретить только в балканских и кавказских памятниках.



Фрагмент орнаментальной росписи Михайловского монастыря в Киеве. XI век.

¹ А. Грабар. *La peinture religieuse en Bulgarie*. Paris, 1928, Album, табл. I-е; Н. Окунев. Столпы святого Георгия, развалины храма XII века около Нового Базара.— «Seminarium Kondakovianum», 1, 1927, стр. 225—246.

Особенно интересна одна из наиболее ранних на Руси композиций «Страшного суда». Целиком записанная (расчищены лишь отдельные фрагменты), она все же позволяет восстановить ее иконографическую основу, хотя и не целиком, поскольку в записи были допущены свободные изменения оригинала. Восседающий на троне Христос окружен сидящими апостолами и толпой ангелов. Слева от зрителя — праведники, справа — грешники. Из традиционных элементов здесь фигурируют ангел, свивающий небо, и «лоно Авраамово». Иконография «Страшного суда», в основных чертах сложившаяся уже в доиконоборческий период, была во многом навеяна «Словами» Ефрема Сирина. В этих «Словах» подробно рассказывается о том, как земля и море отдают своих мертвецов; как небо свивается подобно свитку; как ангелы собирают людей; как готовится страшный престол; как является знамение креста; как открываются книги, в которых записаны не только все слова и дела, но даже и помышления людей; как судия отделяет праведников от грешников, предоставляя праведным царствие небесное в виде «лона Авраамова», грешников же ввергая в ад; как демоны влекут грешников во тьму кромешную или в огненное море, в геенну, где «скрежет зубовой» и «червь неусыпающий».

Эта всеобъемлющая картина возмездия была в руках церкви сильнейшим орудием устрашения верующего. Она призвана была напоминать ему о бренности всего земного, о неизбежности расплаты за содеянные грехи. Имелся в ней и другой смысл, способствовавший ее огромной популярности в средние века: она должна была наглядно показать, что перед богом все равны, что ответ предстоит держать и богатым, и бедным, и князю, и смерду, и дружиннику, и рабу. Эта демагогическая идея социального равенства всякий раз звучала тем настойчивее, чем больше накапливалось недовольства в обществе. Наконец, картина «Страшного суда» призвана была демонстрировать, что праведника ожидает совсем иная судьба, нежели грешника, что всякому будет воздано по его делам. Все это вместе взятое привело к широчайшему распространению изображений «Страшного суда» в средневековом и, в частности, в русском искусстве. Показательно, что, по словам летописца, именно при помощи такого изображения проповедник склонил князя Владимира к принятию христианства. Сознанию средневекового человека, с его тягой ко всему чудесному и необычному, картина «Страшного суда» должна была прежде всего импонировать своей фантастикой, своим грандиозным, монументальным размахом. Она сделалась излюбленной темой у живописцев и скульпторов романского Запада, Кавказа и славянских стран. Здесь эта картина, насыщенная реалистическими подробностями, приобре-



*Св. Кирилл проповедует «правую веру».
Фреска южной апсиды Кирилловского монастыря в Киеве.
Последняя треть XII века.*

тает порою такую конкретность, что даже современному зрителю становится не по себе при виде всех тех ужасных мучений, которым подвергаются грешники. Повидимому, с Балкан композиция «Страшного суда» была занесена в Киевскую Русь, где с XII века она прочно вошла в состав церковной росписи.

Чтобы судить о стиле кирилловских фресок, приходится целиком основываться на фресках южной апсиды, так как все остальные росписи до сих пор не освобождены от позднейших записей — произведены только пробные раскрытия отдельных небольших участков в апсиде (три медальона), на столбах («Сретение»

и фигура Всеволода) и на своде паперти. Южная апсида включает развернутый цикл сцен из жизни Кирилла и Афанасия Александрийских (стр. 217, 219, 221). Все надписи — славянские, из чего можно заключить, что подвизавшиеся здесь художники были местными, киевскими мастерами. Надписи поясняют изображенные эпизоды («Святый Кюрия проповедует правую веру», «Святый Кюрил учить Цесаря», «Святый Кюрил учить в сборе» и др.). В лицах святых, с большими глазами, окладистыми бородами и выражением внутренней силы, есть уже неповторимо русский отпечаток. Вполне возможно, что в одеяниях святых и в обстановке художник кое-что позаимствовал из хорошо ему известного великокняжеского быта. Светлые, несколько пестрые краски придают росписям ковровый характер. Манера письма широкая и энергичная. Пробела наложены сочной кистью, порой уподобляясь толстым линиям. Все фигуры распластываются по плоскости, благодаря чему их движениям присуща некоторая скованность, невольная вызывающая в памяти образы романского искусства. Позы и жесты однообразны; не менее однообразны типы архитектурных сооружений, данных в простых, фронтальных разворотах. Ноги, особенно у колен, туго обтянуты одеждой, подол которой обычно отброшен в сторону. Одеяния испещрены рядом изогнутых или ломающихся углами складок, остро прочерченных и закручивающихся в местах изгибов особыми волютами. В силу этого фигуры получили подчеркнуто графический и несколько напряженный характер, совсем не свойственный памятникам на эллинистической, ни восточной ветви византийского искусства XII века. По общему характеру своего стиля кирилловские росписи целиком тяготеют к памятникам второй половины XII столетия. Их можно рассматривать как киевскую параллель к несколько более поздним новгородским фрескам. Но последние оригинальнее и самобытнее кирилловских росписей.

Уже выше отмечались точки соприкосновения между алтарными фресками Кирилловского монастыря и южнославянскими росписями. На связи с Балканами указывает и наличие изображений балканских святых: Кирилла и Мефодия, Климента Болгарского, Иоанна Македонского, Иосифа Солунского. Повидимому, балканские святые издавна были популярны в Киевской Руси. Уже в Апостольском приделе Софийского собора встречаются два местных солунских святых — Домн и Филиппол. Обилие изображений в кирилловских росписях балканских святых лишний раз свидетельствует о живом культурном обмене между Киевской Русью и южнославянскими странами.

Кирилловская роспись имеет еще одну примечательную особенность — преобладание среди одиночных изображений фигур «святых воинов». Последние



*Поучение св. Кирилла. Фреска южной апсиды Кирилловского монастыря в Киеве.
Последняя треть XII века.*

украшают столбы, занимающие в интерьере храма доминирующее место. На левом столбе представлены стоящий Георгий с копьем и щитом и еще два воина, на правом столбе — св. Александр и неизвестный воин, на восточных сторонах столбов — Дмитрий, Федор Тирон, Борис и Глеб. Вся эта когорта «святых воинов» расположена здесь, конечно, не случайно. Кирилловский монастырь был построен на том месте, откуда Всеволод Ольгович начал в 1139 году свое наступление на Киев, в результате которого ему удалось захватить великокняжеский престол. Он, несомненно, рассматривал всех этих «святых воинов» как своих покровителей, содействовавших его победе над врагами. И весьма показательным, что в Кирилловской церкви рядом со «святыми воинами» помещены фигуры национальных русских святых Бориса и Глеба. Следует вместе с тем подчеркнуть, что Борис и Глеб выступают здесь не в виде мучеников, а в новой роли — воителей.

Второй памятник киевской монументальной живописи XII века — фрески крещальни Софийского храма. Росписи восточной и южной стен крещальни (остатки орнамента, две фигуры святителей, «Сорок мучеников севастьянских») — датируются еще второй половиной XI века, фрески же небольшой апсиды («Крещение», фигуры Бориса и Глеба, святительский чин) возникли в XII веке. Несмотря на наличие греческой надписи, «Крещение» может быть приписано местному, киевскому мастеру (стр. 222). Крупные черты лица, очерченные тяжелыми линиями, находят себе близкие аналогии в росписях Нередицы. Большие глаза, мясистые, изогнутые носы, густые волосы придают лицам суровое выражение. Как и в кирилловских фресках, в росписях крещальни встречаются уже чисто славянские по своему типу лица, что свидетельствует о дальнейшем отходе от греческого канона.

К XII веку относятся и фрески крещальни Успенской церкви Елецкого монастыря в Чернигове. Среди полустершихся фрагментов можно с трудом распознать остатки «Крещения», фигуры мученицы и святого, а также одной библейской сцены («Три отрока в печи огненной»). И эти фрески являются русской работой, стиль которой не может быть, однако, уточнен из-за плохой сохранности росписей.

Самый поздний памятник киевской монументальной живописи XII века — фрески Михайловской церкви Выдубицкого монастыря — еще ждет своего раскрытия. Пока расчищен лишь один фрагмент (головы из неизвестной сцены). Сухая, подчеркнута линейная манера письма не оставляет никаких сомнений в том, что росписи Михайловской церкви были выполнены не к моменту ее освящения



*Св. Кирилл поучает царя. Фреска южной апсиды
Кирилловского монастыря в Киеве.
Последняя треть XII века.*

в 1088 году, а в 1199 году, когда церковь была реставрирована киевским князем Рюриком Ростиславичем (1195—1202). Косвенным подтверждением столь позднего возникновения расчищенного фрагмента может служить сопоставление сильно стилизованной головы седого бородатого мужчины из росписи Михайловской церкви с головой Петра в росписях Спасо-Мирожского монастыря в Пскове, представляющих более ранний этап развития.

Несомненно, Киевская Русь имела широко разветвленную иконопись, которая должна была процветать при монастырях, в частности при Печерской обители,



*Крещение. Деталь фрески крещальни
Софийского собора в Киеве.
Вторая половина XII века.*

где подвизался знаменитый Алимпий. Но составить себе представление об этой иконописи мы, к сожалению, лишены возможности, так как связываемые с Киевом древнейшие иконы относятся не ранее чем к самому концу XII века (икона с изображением Бориса и Глеба в Киевской лавре), происходящие же из Софийского собора иконы Николы оказались, после расчистки, памятниками XIV столетия. Что представляла собой киевская иконопись в XI—XII веках, мы, повидимому, никогда не узнаем, если только нам не поможет какая-нибудь неожиданная



*Деталь иконы «Свенской богородицы». Вторая половина XIII века.
Гос. Третьяковская галерея.*

счастливая находка. Летописное свидетельство от 1155 года о привозе в Киев из Константинополя двух знаменитых икон богоматери («Пирогощей» и «Владимирской») не оставляет никаких сомнений в том, что в Киеве бытовали перво-классные образцы цареградской станковой живописи.

В киевской иконописи нашел себе место тот же процесс обрусения иноземных форм, что и в монументальной живописи; это доказывает икона «Свенской богоматери» в Третьяковской галерее, происходящая из Свенского монастыря под Брянском. Приписываемая Алимпию, эта икона в действительности была написана не ранее второй половины XIII века, что, в частности, подтверждается и характером надписей. Предание выводит ее из Киево-Печерской лавры и относит ее «явление» к 1288 году, связывая его с именем черниговского князя Романа Михайловича¹. Восседающая на высоком троне богоматерь, данная в так называемом «печерском» типе, держит перед собой благословляющего Христа (стр. 223). По сторонам ее стоят основатели Печерской лавры — св. Антоний и Феодосий, с длинными свитками в руках. В отношении стиля икона занимает особое место среди памятников русской живописи. Написанная в очень широкой и смелой манере свенская икона, благодаря сильно выраженному архаизму своих форм, воспринимается как копия с более старого образца. Не исключена возможность, что этим образцом была знаменитая «наместная» икона Печерского монастыря. В строгих лицах богоматери и Христа еще много от традиционного греческого канона, зато в чисто русских лицах Антония и Феодосия обнаруживается гораздо более свободное и реалистическое понимание образа. Иконописец XIII века наделил основателей Печерской лавры настолько индивидуальными чертами лица, что их изображениям присущ оттенок портретности. Это даже дало повод одному исследователю трактовать правую фигуру как портрет ктитора. Грубоватость и некоторая слабость рисунка иконы искупаются ее чудесными красками, среди которых преобладают незабываемые по силе звучания голубые тона.

Помимо мозаик и фресок, живопись Киевской Руси представлена рядом рукописей, украшенных миниатюрами. Художественные особенности этих миниатюр бросают яркий свет на связи киевской живописи со славянским миром, в частности с Болгарией.

Как верно замечает А. С. Орлов, «громадное большинство славянских текстов зарубежного происхождения, дошедших до нас от Руси Киевского периода,

¹ М. и В. Успенские. Заметки о древнерусском иконописании. СПб., 1901, стр. 20.



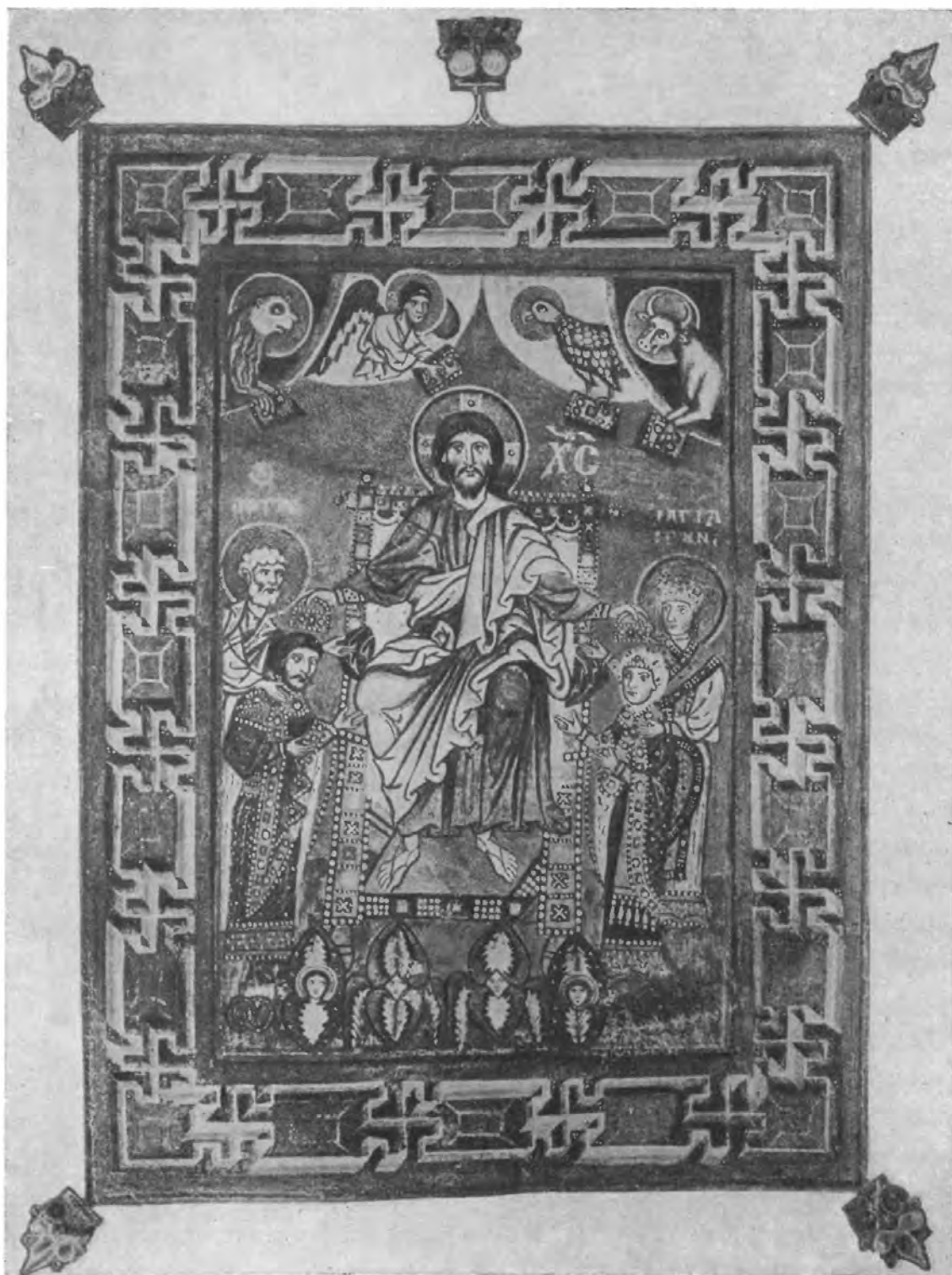
*Евангелист Лука. Миниатюра из «Остромирова Евангелия». 1056—1057 годы.
Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина.*

свидетельствует о болгарском их переводе с греческого, о болгарском сочинительстве, о болгарской редакции, о византийско-болгарской идеологии»¹. Копируя болгарские рукописи, киевские художники нередко копировали и украшавшие их миниатюры, художественный язык которых был им часто гораздо ближе утонченного языка константинопольского искусства. Но, как обычно, они подвергали все заимствованное со стороны творческой переработке, благодаря чему ранние киевские миниатюры уже имеют свое национальное лицо.

К древнейшим произведениям русского книжного искусства относится знаменитое «Остромирово Евангелие», исполненное в 1056—1057 годах дьяконом Григорием для новгородского посадника Остромира, приближенного великого князя киевского Изяслава. Евангелие хранится в Ленинградской публичной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина. Оно украшено тремя миниатюрами с изображением евангелистов, заставками и заглавными буквами. Основные декоративные элементы рукописи (рамочки и заставки с богатым растительным орнаментом, обрамление в виде квадрифолия на первом листе, заглавные буквы) близки к византийским образцам. Зато в трактовке фигур евангелистов и в их психологическом истолковании много нового. Фигуры Луки (*сmp.* 225) и Марка (*сmp.* 99) даны очень плоско; все линии выполнены золотом, что является бесспорным подражанием приемам перегородчатой эмали, столь популярной в Киевской Руси. Золотой штриховкой нередко пользовались и византийские художники, но они никогда не отводили ей такого исключительного места. К тому же они умели подчинять ее иллюзионистическим принципам. Не то находим мы в миниатюрах «Остромирова Евангелия». Здесь идеалом для живописца была эмаль с ее подчеркнутой плоскостностью, с сиянием чистых, плотных, ровных красок. Отправляясь от эмали, миниатюрист на свой лад переделал композицию византийско-болгарского прототипа. Одновременно он внес в эту композицию совершенно новый психологический оттенок. Его Лука не представлен пишущим, как на обычных изображениях евангелистов в византийских рукописях; он запечатлен в тот момент, когда при виде тельца со свитком он, приподнявшись с седалища, возносит горячую молитву к небу. Тем самым традиционный образ спокойно пишущего евангелиста, восходящий к авторским портретам античных рукописей, уступил здесь место образу, полному особой взволнованности и задушевности.

По роскоши и богатству своих украшений «Остромирово Евангелие» тяготеет к кругу византийских памятников. Иное впечатление оставляет другая киевская

¹ А. Орлов. Древняя русская литература XI—XVI веков. М.—Л., 1937, стр. 22.



Христос во славе, венчающий князя Ярополка и княгиню Прику. Миниатюра из «Турской Псалтири» в Чивдале. 1078—1087 годы.

рукопись XI века — «Изборник Святослава», хранящийся в Государственном Историческом музее в Москве (Патр. Д. 31). «Изборник» был сделан по заказу Изяслава в 1073 году, и в том же году он попал в руки вторгшегося в Киев Святослава, который приказал пришить к рукописи согнутый пополам лист пергамена с изображением Христа и семейства великого князя. Рукопись представляет собой копию с оригинала, изготовленного для болгарского царя Симеона. Особенно интересно изображение на вшитом листе, являющееся оригинальной композицией киевского мастера.

«Изборник» украшен, помимо вшитой миниатюры, заставками, рисунками на полях (знаки зодиака) и четырьмя миниатюрами декоративного типа, которые изображают сильно стилизованные храмы, данные в ортогональной проекции (стр. 101, 103). Эти архитектурные композиции, окруженные фантастическими растениями, птицами, резвящимися зайчиками и особенно часто встречающимися павлинами, перегружены богатым орнаментом византизирующего стиля. Внутри храмов миниатюрист представил группы фронтально стоящих святителей — авторов статей, вошедших в «Изборник». Приземистые, большеголовые, со строгими, аскетическими лицами, с пронизывающими зрителя взорами, эти святители имеют в себе что-то резкое и фанатичное. В них ярко отразились монашеские идеалы, главным рассадником которых был Печерский монастырь.

Вполне оригинальный характер носит миниатюра на вшитом листе. Святослав и члены его семейства запечатлены здесь стоящими в застылых, однообразных позах. У всех крупные головы с мясистыми, мало индивидуализированными чертами лица, все трактованы абсолютно плоско и фронтально. С особой тщательностью передал миниатюрист одеяния великого князя, его супруги и сыновей. Тут и собольи шапки, и обшитые золотой каймой мантии, и дорогие кафтаны, и далматики, и золотые гривны, и сафьяновые сапожки. Большинство одежд относится к облачениям, вошедшим в обиход киевского двора.

Та тенденция к нарастанию плоскостности и декоративности, которая уже достаточно четко выступает в «Изборнике Святослава», еще яснее чувствуется в заставке «Юрьевского Евангелия» (Гос. Исторический музей, Патр. 1003), исполненного в 1120—1128 годах для Юрьевского монастыря в Новгороде. Хотя писцом был «угринец», т. е. славянин из Венгрии, тем не менее рукопись возникла в Киевской области (стр. 97). Мотив данного в ортогональной проекции храма здесь до того орнаментализирован, что он совершенно утратил свою архитектурно-пространственную природу. Инициалы «Юрьевского Евангелия», исполненные киноварью, включают в себя занятные фигурки людей и животных, а также



Богоматерь на троне (типа «Печерской»). Миниатюра из «Трирской Псалтири» в Чивидале.
1078—1087 годы.

плетенку. В отличие от позднейшего тератологического орнамента, фигурки не растворились еще в прихотливой игре линий. Но один из основных художественных принципов этого орнамента — киноварная «прорезь» — оказывается здесь уже целиком предвосхищенным.

Совсем особое место среди иллюстрированных рукописей киевского круга занимает так называемый «Кодекс Гертруды» (или «Трирская Псалтирь»), ныне хранящийся в Чивидале. Эта рукопись написана по заказу трирского архиепископа Эгберта в конце X века и дополнена рядом листов с текстом и миниатюрами между 1078 и 1087 годами. Рукопись принадлежала Гертруде, жене князя Изяслава, который княжил сперва в киевском Вышгороде, а затем во Владимире-Волынском, всегда поддерживавшем оживленную связь с Западом. Известно, что Изяслав вместе со своим сыном Ярополком бывал в Германии у Генриха IV; Ярополк же ездил по поручению отца к папе Григорию VII, чтобы добиться его согласия на княжение.

Миниатюры XI века исполнены в очень своеобразном полуроманском, полувизантийском стиле, причем они принадлежат трем мастерам. Первый из этих художников, бывший, вероятно, фрескистом, написал монументальную фигуру апостола Петра, в которой очень много романских черт. Другой мастер приписал к фигуре Петра групповой портрет семьи князя Ярополка. Его же можно рассматривать как автора трех следующих миниатюр («Рождество Христово», «Распятие» с полуфигурами евангелистов, «Христос во славе, венчающий князя Ярополка и княгиню Ирину», *стр.* 227); в этих миниатюрах, с их ярко выраженной каллиграфичностью, мы находим интереснейший сплав из византийских и романских форм. И здесь преобладают западные элементы. Третьему мастеру, повидимому славянину, принадлежит миниатюра с изображением сидящей на троне богоматери типа «Печерской» (*стр.* 229). Фигуры Марии и Христа написаны в широкой, энергичной манере. Не исключено, что эта миниатюра была сделана русским художником.

Где были исполнены миниатюры «Кодекса Гертруды»? Немецкий исследователь А. Газелоф связывал их с Киевом, Н. П. Кондаков — с Луцком или Владимиром-Волынским, Н. П. Сычев — с Владимиром-Волынским либо с монастырем св. Иакова на Дунае¹. Последняя точка зрения наиболее вероятна. Вряд ли в самом Киеве могло произойти слияние столь противоречивых художественных элементов и вряд ли киевские мастера переняли бы столь некритически

¹ H. Sauerlandt und A. Haseloff. Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianus in Cividale. Trier, 1901; Н. Кондаков. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб., 1906, стр. 10; Н. Сычев. Искусство средневековой Руси, стр. 203—205.

романские формы. Такое слияние должно было найти себе место в тех западных областях, которые граничили с Польшей. Здесь пролегал торговый путь на Запад через Краков и Прагу, к городам на Дунае и Майне, в частности к Регенсбургу, поддерживавшему оживленные торговые сношения с Киевом. Из Регенсбурга в Киев приезжали ирландцы, посланные с дипломатической миссией Генрихом IV. Сопровождавшие их регенсбургские купцы построили, по возвращении к себе на родину, монастырь, при котором была воздвигнута в 1109 году церковь в честь св. Иакова и Гертруды. Поскольку в сношениях Киева с Западом деятельное участие принимала жена Изяслава Гертруда, постольку есть все основания думать, что посвящение регенсбургской церкви св. Гертруде не обошлось без ее инициативы и материальной помощи¹. Тем самым легко объясняется проникновение в Киевскую Русь латинской рукописи с миниатюрами, близкими по стилю к миниатюрам регенсбургской школы. Наиболее вероятным местом исполнения этих миниатюр следует считать филиал конгрегации монастыря св. Иакова в Регенсбурге, расположенный на пути в Киев, на Дунае. Здесь ирландцы построили в 1075 году одноименный монастырь св. Иакова. И здесь легче всего могло произойти то взаимопроникновение романских, византийских и славянских элементов, которое так типично для миниатюр «Кодекса Гертруды».

Еще не так далеко то время, когда все киевское искусство рассматривалось как «византийская провинция» и когда все памятники киевской монументальной живописи целиком приписывались заезжим византийским мастерам. Внимательное изучение киевских фресок и миниатюр показало полную несостоятельность этой точки зрения. Для нас не подлежит теперь никакому сомнению наличие в Киеве своих, местных кадров художников и своей самостоятельной школы. И хотя для киевского искусства характерны сложность стилистических истоков и широта международных связей, логически вытекавшие из политики киевских князей, поддерживавших оживленные отношения с Византией, с Балканами, с романским Западом, тем не менее это искусство уже обладает своим собственным лицом. Киевские мастера сумели дать оригинальное претворение всему взятому со стороны. И такие памятники, как росписи храма Софии и Златоверхо-Михайловского монастыря, как фрески церкви Михаила в Остерском городке, а также Кирилловского и Выдубицкого монастырей, как икона «Свенской богоматери», как миниатюры «Остромирова Евангелия» и «Изборника Святослава», как, наконец, заставки и инициалы «Юрьевского Евангелия», — ясно показывают,

¹ Ср.: М. Ш а й т а н. Германия и Киев в XI веке.—«Летопись занятий постоянной историко-археологической комиссии за 1926 год», вып. 1 (34), 1927, стр. 12—13.

в каком направлении шло развитие. Все более отходя от византийского наследия и опираясь на местные традиции, усилившиеся вместе с процессом феодального дробления державы Рюриковичей, киевские художники обретали свой самостоятельный язык, свои самостоятельные формы выражения. В их работах изысканный психологизм византийцев уступает место более свободной трактовке лиц, фигуры становятся более массивными и приземистыми, тонкая красочная лепка византийских художников сменяется четкой линейной проработкой, сумрачные краски византийской палитры проясняются и светлеют. В изображении лиц, одеяний, архитектурных кулис проникают местные черты, отражающие русские типы, русский костюм, отдельные формы русского зодчества. Так постепенно закладывались основы для русской школы живописи.

Все дошедшие до нас памятники киевского монументального искусства, обычно выделяющиеся грандиозностью своих масштабов, были выполнены по заказу великокняжеских кругов или церковной знати. В эту эпоху только они обладали необходимыми средствами для возведения монументальных зданий и украшения их дорогими мозаиками и фресками. Но никогда не следует забывать того, что эти памятники были созданы руками народа, который приносил в феодальное искусство здоровые реалистические черты. К сожалению, мы лишены возможности проследить линию развития в Киевской Руси искусства горожан, не говоря уже об искусстве низовом, обслуживавшем ремесленников и крестьян. Их вкусы отразились лишь в прикладном искусстве. И этот факт в высокой мере знаменателен для художественной культуры Киевской державы. Здесь сосредоточение власти и материальных средств в руках господствующего класса было настолько сильным, что другие классы населения не смогли противопоставить ему даже что-либо отдаленно приближающееся к пышности и великолепию Софии. В этом центральном произведении всего киевского искусства зодчество, живопись и скульптура слились в столь целостный ансамбль, что он навсегда останется одним из самых совершенных памятников монументального стиля.



ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО КИЕВСКОЙ РУСИ IX—XI ВЕКОВ И ЮЖНОРУССКИХ КНЯЖЕСТВ XII—XIII ВЕКОВ

Б. А. Рыбаков



ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО В БЫТУ

На широких площадях многолюдного Киева, на шумных княжьих пирах, воспетых былинами, на сельских братчинах и беседах, в чертогах бояр и в избах смердов — везде мы видим блески художественного творчества. Разнообразные изделия мастеров, украшавших быт своим искусством и превращавших обычные вещи в художественные произведения, древние киевляне называли «узорочьем». Узорочье было распространено повсеместно; оно наполняло весь созданный руками человека внешний мир, и нередко узор на одежде, рисунок на серебряном запястье, резная рукоять ковша полнее раскрывают мысли русского народа, чем сохранившиеся памятники монументального искусства.

Полуязыческие образы «Слова о полку Игореве», символика былин и сказок и фантастические персонажи белокаменной резьбы Владимира могут быть поняты до конца только на фоне многоликого, богатого и изысканного прикладного искусства. В городах Киевской Руси декоративное искусство перестало быть только овеществленным безымянным фольклором, каким оно было в деревне. Здесь выдвигались мастера, имевшие своих учеников, свои художественные школы, подписывавшие изделия своими именами. За работой лучших златокузнецов следит летописец и на пергамен своих книг заносит восхищенный отзыв о ювелирной работе мастера: «И тако украси добре, яко не могу сказати оногу ухищрения

по достоянию довольне; яко многим, приходящим от Грек и иных земель, глаголати: «Нигде же сицея красоты бысть»¹.

Летописец-киевлянин, восторгавшийся в 1115 году серебряной гробницей Бориса и Глеба в Вышгороде, украшенной чеканными изображениями святых, позолотой и «хрустальными великими разнизаниями», был не одинок в своей оценке русского мастерства. В Германии священник Гельмерсгаузенского монастыря, близ города Падерборна, — Теофил, автор большого трактата о технике ювелирного дела («*Schedula diversarum artium*»)², сообщает читателю в предисловии почетный список стран, мастера которых прославили себя определенным видом искусства. В этом списке Русь (Russia) XI—XII веков поставлена на втором месте, вслед за Византией, как изобретательница «тщательной эмали и разнообразной черни»³. Далее, за русскими ювелирами, следуют в списке арабы, итальянцы, французы и немцы.

В ризнице собора св. Годегарда в Гильдесгейме до сих пор хранится крест-складень русской работы XII века с надписью⁴. В самом Константинополе утонченный византиец Иоанн Тцетцес воспел в греческих стихах тончайшую по резьбе костяную пиксиду из Руси. Русского резчика XII века он сравнил с легендарным Дедалом⁵. Это дает нам право вполне доверять приведенному выше отзыву. Действительно, приходившие из Византии и других стран могли воскликнуть: «Нигде мы не встречали такой красоты, хотя и видели гробницы многих святых». Остается пожалеть, что это великолепное произведение погибло, очевидно, от рук татар-завоевателей, как и множество других памятников русского искусства.

Декоративное начало пронизывало все стороны частного и общественного быта древней Руси. Социальные различия среди населения русских княжеств очень отчетливо сказывались на прикладном искусстве — на его материале, стиле и сюжетах. Вещи из деревенских курганов сделаны из более дешевых материалов; кроме того, и внутри деревни мы различаем социальное и имущественное неравенство. Городские вещи также неоднородны: есть вещи простых горожан, изготовленные массовым способом, и есть изделия придворных княжеских мастеров, на которые потрачено золото, драгоценные камни и многие месяцы кропотливого труда. Деревенское искусство, известное нам почти исключительно по одним только металлическим вещам, было пронизано древними

¹ Жития святых мучеников Бориса и Глеба. Под ред. Д. Абрамовича. Пг., 1916, стр. 63.

² Издание А. Пг. Wien, 1873.

³ Там же, стр. 9.

⁴ В. Мясоедов. Иерусалимский крест в ризнице собора в Гильдесгейме. — «Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества», т. XII, 1918, табл. III—IV.

⁵ Н. Кондаков. Русские клады. СПб., 1896, стр. 80.

языческими элементами. Все богатство народного крестьянского творчества можно себе представить, только пользуясь этнографическими материалами: резное дерево, чудесные вышивки, роспись прялок, красивые тканые узоры — все это мы вправе предполагать и у смердов X—XII веков. Гораздо лучше нам известна городская культура, и преимущественно культура высшего, господствующего класса.

Одежду шили из узорчатых тканей и сверх того расшивали цветными шелками, золотыми или серебряными нитями, цветной шерстью. Иногда тканый или вышитый узор воспроизводили более простой техникой — уже в X—XI веках на Руси появилась цветная набойка. Шелк и золототканная парча встречаются не только в погребениях богатых людей, но и у простых горожан, а ленты — даже в погребениях крестьянок.

Богатые боярские одежды украшались нашивными бляшками с рельефным и цветным узором и сплошными рядами саженого жемчуга¹. Особенно пышно выглядели, судя по древним изображениям, верхние плащи — корзна. На корзна шли самые дорогие привозные ткани — оловир, аксамит, парча и др. Крупный тканый рисунок, помимо красочности, интересен для нас и кругом своих сюжетов: львы, слоны, птицы с девичьими лицами, всадники, крылатые быки и барсы, яркие цветы, орлы — весь пестрый мир восточной сказочной фантастики красовался на плечах русских дружинников².

Торговля шелковыми тканями Востока уже в IX веке была почти монополизирована русскими купцами. До крестовых походов Русь была важнейшим посредником в торговле Запада с Востоком. Недаром французский поэт XII века, воспевая красавицу, говорил о ее прекрасной одежде из «русского шелка»³. Древнерусские горожане постоянно видели перед собою одежды, на которых русские узоры сменялись узорами иранских и византийских тканей, имевших широкое международное хождение. Хотя из этих тканей уцелели до нашего времени лишь немногие фрагменты, мы непременно должны учитывать их роль в образотворчестве русских мастеров.

Широкий простор деятельности «кузнецов золоту и серебру» открывался в области изготовления украшений.

Золотые короны русских княгинь украшались эмалью и жемчугом. От короны к плечам спускались золотые цепи с изображением птиц: цепи заканчива-

¹ В. Никольский. Древнерусское декоративное искусство. Пг., 1923, рис. 1.

² А. Гущин. Памятники художественного ремесла древней Руси. М.—Л., 1936, табл. XXIII и XXIV.

³ А. Спидын. Торговые пути Киевской Руси. В кн.: «С. Ф. Платонову — ученики, друзья и почитатели». СПб., 1911, стр. 240—241.



Медная литая арка работы мастера Константина из княжеского замка Вициж близ Брянска. Вторая половина XII века.

Гос. Исторический музей.

лись колтами с сиринами, барсами, цветами. Шея женщины богато убиралась различной «гривною утварью»; в состав ее входили мониста из больших медальонов, разнообразные бусы, подвески, лунницы, крестики. Все это было сделано тонко, изящно, увито завитками скани, усыпано тончайшей зернью. Руки женщин были перехвачены в запястьях широкими серебряными браслетами, богато орнаментированными изображениями птиц, кентавров, гуслиаров и плясуний, на пальцах красовались перстни¹. Сами князья и бояре были одеты в узорные корзны, на головах носили особые шапки с меховой опушкой и узорным верхом; ворот и рукава были расшиты нитями и вышивкой. Кафтан застегивался краси-

¹ Н. Кондаков. Указ. соч., табл. I—XIX; А. Гущин. Указ. соч., табл. XV и XX; Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднестровья, вып. V, Киев, 1902, табл. XV, XVI, XXIX.



*Медная литая арка работы мастера Константина из княжеского замка Вицж
близ Брянска. Вторая половина XII века.*

Гос. Исторический музей.

выми ромбическими застежками или завязывался цветными шнурами, пояс был украшен серебряным или золотым набором, на ногах были сафьяновые сапоги, расцвеченные узором и расшитые жемчугом.

Кроме того, воины старались по возможности украсить свое оружие и доспехи. Позолоченные или посеребренные шлемы обкладывались чеканными серебряными узорами или изображениями святых, кольчуги оторачивались медной каймой, рукояти и ножны мечей украшались серебряной проволокой, гравировкой по серебру и литыми накладками (на концы ножен) с изображением птиц, личин, ремесленного плетения, звериных морд. На бронзовых гирях от кистеней отливались рельефные изображения птиц. Особенно изысканно орнаментировались парадные церемониальные топоры; на них встречаются птицы по сторонам дерева и художественно

выполненные инициалы (например, буква А, образованная фигуркой змея и вонзаемым в него мечом).

Боевой конь, спутник воина, также был предметом заботы мастеров-ювелиров. Уздечки с бронзовыми бляшками, с головами зверей на концах ремней, серебряные лунницы на паперси, седла из «жженого злата» и цветпстые, узорные чепраки украшали коня. Костяные накладки колчанов с причудливым переплетением фантастических зверей, резные рукояти ножей, изящные складные гребни, шпоры с миниатюрными золотымп гвоздиками, боевые щиты с геральдическими символами и множество других различных предметов довершали убранство воина.

Носы боевых кораблей украшались резными головами драконов, высоко поднятыми над водой, а паруса шились из цветного шелка.

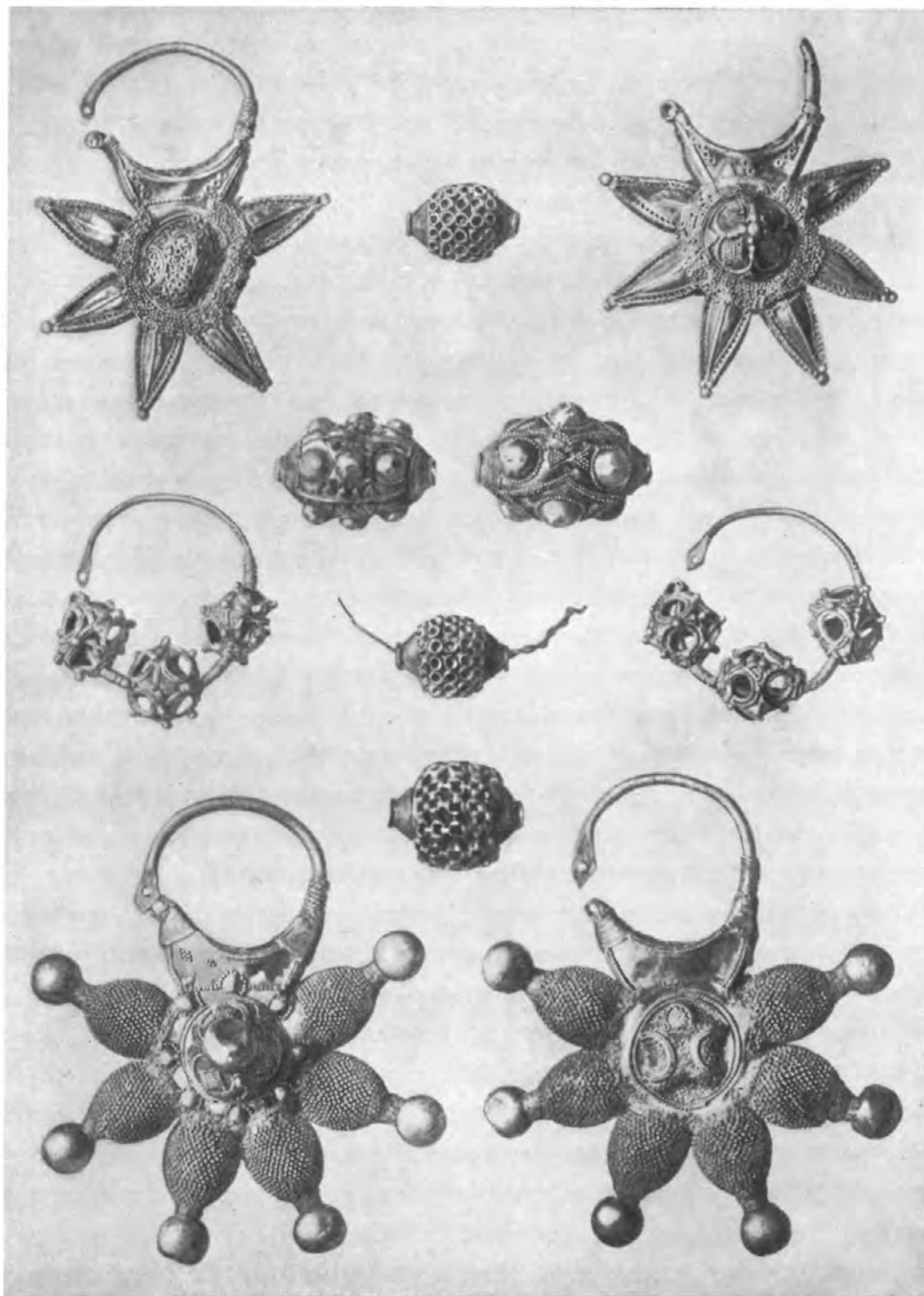
«Почестные пиры» князя с дружиной, воспетые былинами, летописями и даже христианскими проповедниками, были своеобразной выставкой княжеского богатства: столы уставлялись золотой и серебряной посудой, турьими рогами в чеканной оправе, стекляннымп бокалами и резными ковшами¹, полы устилались цветистыми восточными коврами.

Слуги подавали пирующим воду для умыванья в бронзовых акваманале в виде животных или всадников. Рядом со столами слуги раздували бронзовые курильницы («укропницы»), также оформленные в виде зверей; их внутренность наполнялась ароматическими травами, через ажурную прорезь в теле шел дым, а из глаз и ушей вырывалось пламя. Помещения освещались свечами в подсвечниках, стоящих на звериных лапах, а для больших княжеских гридниц применялись, вероятно, такие же бронзовые паникадила на двенадцать или шестнадцать свечей, какие известны нам из церквей X—XII веков. Свечи накальвались на острые шипы бронзовых ветвей, на которых сидели птпцы — обязательные спутники огня, прообраз жар-птицы.

Пиршественная утварь орнаментировалась очень разнообразно. Мы находим здесь все виды ювелирной техники и самые разнородные сюжеты: мотивы из русских сказок, из придворных забав — изображения музыкантов, борцов, танцовщиц, гладиаторов, наездников. Рядом с русской утварью попадаются пноземные изделия. Иногда заботливая рука княжеского казначея отмечала на дне цену, за которую была куплена та или иная художественная вещь².

¹ В. Р ж и г а. Очерки быта домонгольской Руси. М., 1929, стр. 24 сл.

² А. Спицын. Две серебряные чаши. — «Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества», т. VIII, вып. 1, 1906.



*Звездчатые серебряные колты из Тверского клада 1906 года. XI — XII век.
Гос. Русский музей.*

Княжескую казну, хранилище огромных художественных и материальных ценностей, показывали послам иностранных государств, которые восхищались обилием и красотой утвари. Князь Святослав Ярославич водил гостей в свою сокровищницу, как в музей. Возможно, что у русских князей был такой же обычай, как у византийских императоров: по торжественным дням устраивать во дворце выставки художественной дорогой утвари, оружия и ювелирных изделий. Князь Изяслав Ярославич, в поисках союзников прибывший в Германию, поразил немецких вельмож великолепием привезенных сосудов.

Внутреннее убранство богатых покоев нам неизвестно. Мы, к сожалению, не знаем ни формы мебели, ни ее декоративной стороны. Кровати из тиса, золотые «стольцы»-троны, столы, поставленные полукругом, оружие, висящее на стене, решетчатые оконницы с цветными стеклами, резные «князьки» — все это нам известно только по намекам в тексте и миниатюрам летописей.

Декоративное искусство широко распространялось и на предметы личного обихода. Шкатулки (скрыни) обивались узорно вырезанными накладками, костяные и бронзовые гребни украшались то геометрическим орнаментом, то изображениями коней, ладьи с парусом, медведей и т. д. Из кости резали и вытачивали на токарном станке шахматные и шашечные фигуры и кубики для игры в зернь.

Особенно любовно украшались книги, эти «реки, напоющие вселенную» своею мудростью: киноварные строки; тщательно вырисованные заглавные буквы-инициалы; сверкающие золотом и яркими, как эмаль, красками заставки и миниатюры; сидящие на тонких ответвлениях пантеры, павлины, фазаны, вьющиеся над строками переплетенные змеи, стилизованные под птиц буквы. Переплеты-оклады книг оковывались серебром, тончайшей сканью, выкладывались драгоценными камнями и золотыми пластинками с эмалевыми изображениями. Недаром сами современники говорили, что цена некоторых книг настолько высока, что ее «только один бог знает»; недаром во время пожара старались спасти прежде всего книги.

Соборные храмы в центре города являлись средоточием всех творческих усилий. Рядом с «каменных дел мастерами» работали живописцы, мозаичисты, резчики шифера и мрамора, «кузнецы меди, серебру и золоту», отливавшие паникадила, хоругви, кресты, лампы, украшавшие церковные сосуды всеми ухищрениями своего мастерства. Писцы переписывали богослужебные книги, ювелиры покрывали их бесценными окладами, искусные руки дворцовых вышивальщиц расцвечивали шелками пелены, антиминсы и завесы, скрывавшие алтарь. Кровельщики обрамляли закомары золотым кружевом прорезной меди, а худож-

ники тончайшей наводкой, по протравленным кислотой бороздкам, расписывали золотом церковные двери¹.

Можно признать, что средневековый собор — это «Голубиная книга» народного творчества. Недаром русский летописец в XII веке писал о новой церкви, что она «всею добродетелью церковною исполнена, изъмечтана всею хытостью»².

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕМЕСЛО И ЕГО ТЕХНИКА

Древнерусское ремесло было той основой, тем фундаментом, на котором выросла вся материальная культура Киевской Руси³.

В деревнях специалисты-кузнецы снабжали своих односельчан всевозможными железными изделиями, необходимыми для сельского хозяйства, рыбной ловли, рубки дерева, охоты и войны. Русским кузнецам опытным путем удалось найти форму топора, которая обладала очень высоким коэффициентом полезного действия, в силу чего она распространилась по всей Восточной Европе.

Деревенские гончары готовили посуду при помощи гончарного круга и метили ее своими клеймами. Излюбленным славянским орнаментом на глиняных горшках было сочетание волнистого и линейного узоров. Быть может, волна — этот устойчивый символ воды (даже в современном термине отразилась связь с водой) — не случайно помещена на тулове сосуда, предназначенного для жидкостей. Постепенно к XIII веку волнистый орнамент частично уступил место одному линейному. Форма печных горшков с отогнутым краем оказалась очень устойчивой и просуществовала до XIX века. Русское гончарное дело повлияло на шведское; очевидно, дружины варягов-наемников, бывавшие на Руси, вывезли отсюда форму керамических изделий.

Ювелирное дело полнее всего знакомит нас с деревенским прикладным искусством. На заре сложения Русского государства изготовление украшений в деревне было женским делом. Женщины плели из провощенных шнуров различные изделия, которые затем покрывали слоем глины, воск выжигали и на его место наливали расплавленный металл. В результате получалось красивое

¹ И. Г а л ь н б е к. О технике золоченых изображений. — В кн.: «Материалы по русскому искусству», т. 1. Л., 1928, стр. 22—31.

² Ипатьевская летопись под 6683 (1175) годом.

³ Б. Р ы б а к о в. Ремесло древней Руси. М., 1948.

украшение, как бы сплетенное из проволок. Но уже в X веке литье бронзы и серебра перестало быть женским рукоделем: им занялись мужчины-кузнецы. Наряду с литьем по восковой модели появилось литье в глиняных и каменных литейных формах.

Изучая многочисленные вещи из русских деревенских курганов XI—XIII веков, удалось установить, что среди вещей из близко расположенных курганных групп есть предметы, отлитые в одной и той же форме, т. е. вышедшие из рук одного мастера. При нанесении на карту всех пунктов, в которых встречены вещи, сделанные одним мастером-ювелиром, был уточнен район сбыта этого мастера. Такой район был очень невелик: самые удаленные пункты его отстояли от мастерской не более чем на 10 километров. Здесь вполне оправдывалось английское средневековое правило: рынок и мастерская должны быть на таком расстоянии от обслуживаемых ими деревень, чтобы крестьянин мог съездить купить необходимое ему и вернуться домой до захода солнца. Небольшие районы сбыта русских деревенских мастеров вполне удовлетворяли этим условиям. За пределами одного района начинался другой. На территории русских земель XI—XIII веков одновременно работало множество подобных мастерских.

Украшения, особенно предназначенные для девичьего головного убора, отличались большим изяществом. Так, например, в земле радимичей по реке Сожу мастера готовили височные украшения, основу которых составляло кольцо с полукруглым щитком внизу. От щитка вниз и в стороны отходили семь лучей, придававших всему изделию вид красивой бронзовой звезды. У соседних вятичей бытовали подобные височные кольца, но с тем отличием, что концы лучей расширялись и превращались в лопасти. Позднее эти лопасти обрамляли металлическим кружевом, а внутри кольца помещали изображение коней или птиц. Семилопастные височные кольца, которые женщины носили по три на каждом виске, придавали очень своеобразный вид всему головному убору. Их изящные, кружевные сплюснуты мягко гармонировали с кокошником и вышивками на одежде¹.

Работы по металлу не ограничивались только литьем. Отлитые изделия дополнительно украшались чеканным и гравированным узором. Чеканили специальными пуансонами разного рисунка. Иногда чеканка заменялась применением стального зубчатого колеса. Чеканный узор обычно состоял из треугольного городчатого орнамента, расположенного в два ряда по принципу «волчьего зуба». Особенно пышен орнамент на бронзовых браслетах Новгородской земли. В отли-

¹ А. Арциховский. Курганы вятичей. М. 1930, рис. 35—47; Б. Рыбаков. Радимичи. Минск, 1932, табл. IV



*Литейная форма для браслета из Киева.
XIII век.*

Киевский Гос. Исторический музей.

чие от других областей, где преобладали скрученные из проволоки браслеты, здесь мастера готовили их из широких полос, оставлявших много места для орнамента. Наряду с простым узором из кружков, треугольников и точек здесь имеются более сложные рисунки. Появляется плетенка из двух лент, иногда угловатых, иногда плавных и округлых. Фон вокруг этих лент прочеканен сплошным точечным узором, рельефно оттеняющим гладкие ленты плетенки. Иногда попадаются стилизованные цветы и идущий от восточных образцов сочный завиток в виде латинской буквы S. Порой чеканный орнамент браслета как бы воспроизводит ромбические узоры сложной многониточной ткани скатертей¹.

На многих деревенских изделиях дает о себе знать стремление воспроизвести городские образцы. Городской филигранный узор выполнялся упрощенной техникой литья.

Среди материалов, выкопанных археологами из деревенских курганов, нередко встречаются вещи, сделанные городскими мастерами. Это объясняется прежде

¹ А. Спицын. Курганы Петербургской губернии в раскопках Ивановского. СПб., 1896, табл. III, IV, XII.



*Золотой колт из Рязанского клада 1822 года. XIII век.
Гос. Эрмитаж.*

всего наличием в крупных русских городах XII—XIII веков специального производства, рассчитанного на широкий массовый сбыт. В городах изготовляли дешевые вещи, которые при посредстве «гостебников» — коробейников — попадали в самые отдаленные уголки Руси (таковы, например, шиферные пряслица, крестики с выемчатой желтой эмалью и др.). Другой причиной широкого распространения изделий городского типа было наличие в деревнях «молодшей дружины», которую в случае войны собирали «по селам».

Таким образом, к тому времени, когда городская культура в XII — XIII веках далеко ушла от вскормившей ее народной среды, наметились различные новые связующие нити между городом и деревней, способство-

вавшие известной нивелировке искусства. Городские узоры, международные сюжеты вроде крылатых барсов просачивались и в деревню. Этот процесс взаимодействия города и деревни был прерван татарским нашествием.

Деревенское прикладное искусство не ограничивалось только геометрическим орнаментом на бронзе и серебре. Как мы уже видели выше (глава об искусстве древних славян), в деревне широко бытовали стилизованные изображения различных животных, зверей и птиц, тесно связанные с магическими представлениями язычников. Значительно реже в дошедшем до нас материале фигурирует образ человека. Он, несомненно, занимал важное место в рисунках вышивок, но в металлических частях убора он не применялся. Говоря о деревенском декоративном мастерстве, следует сказать, что в каждой области существовали свои особенности в орнаменте, в форме изделий, в сюжетах изображений. Древние племенные области, разграниченные лесными массивами, еще жили своей обособленной художественной жизнью, хотя с каждым столетием общность всей русской культуры сказывалась все сильнее.

Городское ремесло Киевской Руси было очень разветвленным, многообразным и технически оснащенным. Большую часть городского населения составляли ремесленники. Целые улицы и даже кварталы носили название по тому виду ремесла, который преобладал (Гончары, Гончарский конец, Кожемяки, Кузнецкая улица, Кузнецкие ворота, Плотницкий конец и т. д.).

Археологическими раскопками в настоящее время вскрыто множество древнерусских мастерских с их оборудованием (печи, горны, кожевенные чаны, наковальни), инструментами, запасами сырья, полуфабрикатами, готовыми изделиями и старыми вещами, принесенными мастеру в починку. Судя по этим мастерским, а также по данным письменных источников, можно думать, что деление мастеров по профессиям происходило не по техническому признаку, а по целевому, т. е. по тому, какую категорию вещей вырабатывал данный мастер. Было мало таких ремесленников, которые в своей работе применяли только один какой-нибудь технический прием, например только ковку или только чеканку, или только скань. Каждый мастер был универсальным в смысле освоения им различных технических приемов: он умел и ковать, и лить металл, и чеканить его, и гравировать. Он имел и оборудование, позволявшее ему производить его разнообразную работу.



*Золотая оправа крестика из
Старой Рязани.
XIII век.*

Гос. Исторический музей.



*Кольцо серебряный с чернью. Из Киева.
XI век.
Гос. Исторический музей.*

Разделение труда сказывалось в том, что одни мастера делали оружие, другие — колчаны, третьи — женские украшения, четвертые — книжные оклады.

Наряду с таким широким разграничением специальностей существовали мастера и очень узкой квалификации, например гвоздочники. По самым минимальным подсчетам, в Киеве было свыше 60 различных ремесленных профессий. По своему социальному положению ремесленники делились на вотчинных, связанных с княжеским двором, и на городских, посадских мастеров. К вотчинным следует причислить и монастырских ремесленников. Вотчинные мастера работали преимущественно на заказ; они были мало заинтересованы в ускорении процесса своего производства и могли посвящать

долгие месяцы тщательной, любовной отделке какой-нибудь мелочи. Большинство вещей из кладов XII—XIII веков сделано руками таких придворных мастеров. Именно этих искусных мастеров упоминает в составе княжеского или боярского двора Русская Правда, назначая за их убийство довольно высокий штраф в 12 гривен.

Посадские городские мастера в XII—XIII веках были уже в значительной мере связаны с рынком, что заставляло их изыскивать способы ускорения производства. В то же время в своих художественных идеалах они не хотели уходить далеко от своих княжеских собратьев по ремеслу, стремились подражать им в форме и отделке своих изделий. Посадским мастерам приходилось считаться и с естественным желанием воспроизвести дорогой образец придворного мастерства, и с законным требованием рынка увеличить массовость изделий. На археологическом материале можно проследить, как остроумно решили городские ремесленники эту задачу. Они изобрели такие технические приемы, которые позволяли им имитировать аристократические образцы, не прибегая к трудоемкому индивидуальному изготовлению каждой вещи. Чеканка была заменена тиснением (штамповкой) на специальных выпуклых матрицах, гравировка — литьем,

сложнейшая зернь и скань — также простым литьем в специальной форме¹.

Центр внимания был перенесен мастерами на изготовление штампа, литейной формы, которые помогали им легко выпускать на рынок целые серии изделий, по внешнему виду похожих на дорогие вещи, вышедшие из рук княжеского ювелира.

Если для деревни рынок сбыта изделий имел радиус протяжением в 10—20 километров, то для городских мастеров его следует значительно увеличить: для одних изделий до 200—400, а для других даже до 1000 километров. Накануне татарского нашествия русские города, как и города передовых стран Западной Европы, начинали изживать примитивную экономику феодального общества, разрывая узкие области натурального хозяйства и выходя на более или менее широкий рынок.

Многие русские ремесленники работали с подручными подмастерьями; некоторые мастерские требовали участия нескольких человек. Мы знаем, что уже в XI веке существовал наемный труд. Иногда между мастером и его подручными происходили конфликты. Один из таких случаев описывает Киево-Печерский патерик: мастер Алимпий, художник-иконописец и одновременно ювелир, был против того, чтобы его помощники, пользуясь его болезнью, брали самостоятельные заказы. Ослушавшиеся подмастерья были наказаны. Это происходило в начале XII века, когда городское население Киева проявило себя в известном восстании 1113 года, направленном против бояр².

Возможно, что в крупных русских городах в XII—XIII веках уже существовали ремесленные корпорации типа западных цехов, и переход подмастерья в разряд мастеров сопровождался выполнением специального «изделия». В ризнице новгородского Софийского собора хранятся два сосуда XII века прекрасной чеканной работы³. Один из них сделан во второй четверти XII века, другой несколько позднее, в явное подражание первому, с воспроизведением всех мель-



Матрица для кола со знаком князя Всеволода. Из Киева. Вторая половина XI века. Гос. Исторический музей.

¹ Н. Кондаков. Указ. соч., стр. 144, рис. 95.

² Патерик Киево-Печерской лавры, стр. 171.

³ Н. Покровский. Древняя Софийская ризница в Новгороде. — «Труды XV Археологического съезда», т. I, М. 1914, стр. 42—60, табл. III—V

чайших его деталей. На дне каждого имеется надпись, сделанная по определенной формуле и удостоверяющая, что данный сосуд выполнил такой-то мастер (старший — Братило, младший — Коста). Можно допустить, что здесь перед нами один из ранних примеров такого «изделия» на звание мастера.

Городские ремесленники, создатели блестящей культуры русских княжеств, были грамотны. Уже в XI веке мастер-гончар, изготовив амфору для вина, написал на ней по сырой глине: «Благодатнеша полна корчага сия». На каменных литейных формах, на бронзовых изделиях, на вещах с эмалью мы находим надписи ремесленников.

Рассмотрим некоторые технические приемы мастеров декоративного искусства. Одним из важнейших приемов было литье металла. Посредством литья изготовлялось множество медных, бронзовых, серебряных и оловянных предметов — от маленьких пуговиц для ворота или нагрудных крестов-складней до огромных паникадил, спускавшихся на узорных бронзовых цепях. Отливали или в каменных формах, — тогда мастер резал изображение вглубь и должен был предусмотреть, что оно будет при отливке зеркально перевернуто, — или же по заготовленной заранее восковой модели. Некоторые особенности стиля объясняются той или иной техникой изготовления (например, фактура волос на печатях). Работа по восковой модели, при которой иногда на изделии остаются даже отпечатки пальцев, допускала большую свободу и плавность форм.

В качестве примера сложного медного литья можно привести две арки из княжеского замка Вщиж близ Брянска. Обе арки, хранящиеся в Государственном Историческом музее, совершенно одинаковы (стр. 236, 237). Дуга арки образована прорезным медным кружевом из переплетенных полос. Такая плетенка встречается и в рукописном орнаменте, и в ювелирных изделиях, и в архитектурной декоративной резьбе. Посреди плетения вписаны три круга с птицами внутри них: наверху птица распростерла крылья и похожа на геральдического орла; в боковых клеймах птицы, мягко и округло повернув голову, чистят свой хвост, похожий на цветок. Под кругом, в ремнях плетения, ползет какое-то чудище из средневекового бестиария. В боковых отрогах помещены две птицы, обернувшиеся к находящейся между ними стилизованной лилии. Для насадки на древки арки имеют внизу по две втулки, обработанные в виде длинной головы дракона, держащего арку в пасти. Подобные драконы известны в архитектурной резьбе Владимиро-Суздальского княжества.

На обратной стороне изделия имеется магическая формула, написанная мастером еще на восковой модели, перед отливкой (может быть, именно для того,

чтобы отливка удалась): «Господи, помози рабу своему Константину». Мастер Константин, живший во второй половине XII века, обнаружил хороший вкус и большую техническую сноровку.

Наряду с литьем широко применялиськовка и чеканка серебра, меди и золота. Чеканилась сложная по форме посуда, выковывались серебряные основы для украшений; художественная чеканка производилась не только пунсонами, как в деревне, но и более сложными приемами, дававшими высокий рельеф. Применялась обратная чеканка, когда лист серебра клали на эластичную подушку из смолы или вара и чеканили вглубь. Одним из древних технических приемов ювелиров было применение тонких крученых проволок (филигрань, или скань) и мельчайших зерен (зернь) из золота или серебра.

Очень давно, еще у мастеров древних славянских князьков VI—VII веков, возникло желание воспроизвести тонкую восточную работу с применением скани и зерни. В то отдаленное время волоченная через глазок проволока заменялась ковальной или литой (провоженный шнур), а зерна металла получались путем лепки из воска небольших шариков с последующей отливкой их в металле. Все эти подражания были очень грубы. Но уже в IX—X веках русские мастера научились делать настоящую зернь и филигрань, впоследствии широко распространенные. Сочетание обеих техник мы видим на височных кольцах X—XI веков из Волыни. Зернь осypаet профилированное тулово предмета, а скань обрамляет кольцо сквозным кружевом. Из рук княжеских придворных ювелиров выходили изумительные по тонкости работы: зерненные лунницы, подвески, бусы и звездчатые колты.

В качестве примера укажем на колты Тверского клада 1906 года¹. К кольцу с полукруглым щитком (как и на височных кольцах) припаяны шесть серебряных конусов с шариками на концах (стр. 239). На каждый конус предварительно напаяно множество миниатюрных колечек из тонкой проволоки в 0,02 сантиметра толщиной. Диаметр такого колечка равен 0,06 сантиметра. Определить все эти размеры оказалось возможным только после специальной микрофото съемки. Всего для изготовления одного колта ювелиру нужно было напаять около 5000 таких колечек. Но этим не ограничивалась «египетская» работа мастера: колечки служат лишь постаментами для зерни, и на каждое колечко насажено еще крошечное зерно серебра диаметром в 0,04 сантиметра. В результате каждое зерно блестело и играло при малейшем повороте головы.

¹ Тверской клад 1906 года. — «Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества», т. XI, 1915, табл. I—II.



*Серебряный браслет с позолоченными фигурами. Из Киева. XII — XIII век.
Гос. Исторический музей.*

Естественно, что только придворный ювелир, имевший немногочисленных заказчиц, мог тратить время на подобную работу. Городские мастера для изготовления похожих колтов делали специальную литейную форму, где каждому зерну соответствовало маленькое углубление в камне формы. Литые колты были несколько грубее, но зато их можно было отливать десятками. Подобные имитационные формы датируются началом XIII века (стр. 243). В этом убеждает находка их в развалинах Десятинной церкви в Киеве. Когда киевляне в 1240 году, обороняясь от татар, «возбегоша на комары церковные», церковь рухнула и погребла под собой последних защитников Киева. Среди них был и мастер-ювелир, носивший при себе самые драгоценные, тщательно сделанные литейные формы для имитации зерна. Такие формы встречаются в XIII веке и на Волге, куда Батый отвел русских пленников.

Большую роль в формировании некоторых видов орнамента играла техника скани. Из филигранных нитей делались законченные вещи, где сама золотая



*Эмалевые изображения на окладе «Мстиславова Евангелия». Начало XII века.
Гос. Исторический музей.*

проволока составляла каркас предмета. Таковы, например, широко распространенные височные кольца с тремя ажурными бусинами, сделанными из сканных проволочек. При сравнительной простоте рисунка мастера скани достигали большого изящества и легкости изделий. Вторым видом применения скани являются сканные узоры, напаянные на гладкую поверхность. Обычно ее выкладывали спиралями разного рисунка. Спираль была наиболее естественной формой применения данного материала.

Спиральный узор скани оказал большое влияние на орнаментику в живописи, книжной миниатюре, скульптуре. Во второй половине XII века спиральный орнамент был широко распространен, а в XIV веке стал господствующим. Наилучшие образцы золотой скани сохранила нам Старая Рязань¹. В знаменитом кладе 1822 года имеются ажурные браслеты из скани. На медальонах оплечья применена своеобразная двухъярусная скань: нижний ярус плотно лежит на золотой пластинке, а верхний напаян уже на проволоки нижнего яруса и кажется как бы

¹ Н. Кондаков. Русские клады, стр. 85—87.



*Инициал из «Остромирова
Евангелия».*
1056—1057 годы.
Гос. Публичная библиотека
им. Салтыкова-Щедрина



*Инициал из «Остромирова
Евангелия».*
1056—1057 годы.
Гос. Публичная библиотека
им. Салтыкова-Щедрина.

висящим в воздухе. На огромных золотых колтах с изображениями Бориса и Глеба скань уложена красивым узором в виде стилизованных веток и цветов (стр. 244). В XIII веке встречается сердцевидное построение двух склоненных ветвей, выходящих из одного корня. Превосходным образцом рязанского сканного дела является золотая оправа маленького крестика из случайных находок XX века (стр. 245). Оправа украшена цветными камнями. Между камней искусник-ювелир насадил целый цветник из миниатюрных золотых цветов, стебли сделаны из золотых пружинок, скрученных из тончайшей проволоки, и увенчаны чашечкой из пяти золотых лепестков по миллиметру каждый. Всего на пространстве 8 сантиметров посажено 120 таких цветов.

Одним из старинных русских ювелирных достижений была чернь. Серебро—очень благодарный контрастирующий материал для черневых узоров. Техника чернения появилась на Руси в IX—X веках, первоначально как инкрустация, но уже в XI веке установился следующий порядок размещения черневых и серебряных пятен: центральное изображение делалось выпуклым и оставлялось чистым, а фон (несколько утопленный вниз) заливался сплошь чернью. Серебряное поле изображения прорчерчивалось резцом для обозначения деталей. В XI



Инициал из «Остромирова Евангелия».
1056—1057 годы.

Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина.



Инициал из «Остромирова Евангелия».
1056—1057 годы.

Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина.

веке самые изображения были сравнительно просты и компактны, а черневой фон окружал их плотной рамкой (стр. 246). Дальнейшая эволюция шла по пути усложнения рисунка и постепенного вытеснения черни. Когда на колтах вместо барса с цветком в зубах (Чернигов, XI век) изображается крылатый зверь, весь окруженный плетением (XII век), рисунок настолько усложняется, что чернь лежит только отдельными пятнами. Мастера все больше внимания обращают на разделку рисунка резцом; скоро борозды, проведенные резцом, начинают заполнять чернью, и роль серебряных и черневых полей меняется (как это было в античности при смене чернофигурной силуэтной росписи краснофигурной). Фон оставляют гладким серебряным, а самый рисунок старательно заполняют черневыми контурами. К XIII веку эта техника почти вытеснила старую чернь, очевидно казавшуюся грубой.

Для черни XI—XII веков обязательно было углубление фона под чернь. Это осуществлялось посредством тиснения тонких листов серебра на специальных медных матрицах с рельефным рисунком (стр. 247). В XII веке иногда фон под чернь процарапывали в решетку для лучшего сцепления частиц черни с серебром. Для контурной черни никакого рельефа не было нужно, и все сводилось

к работе резцом. В XIII веке всю поверхность рисунка старательно заполняли черневыми штрихами, совершенно не оставляя гладкого пространства. Контурной техникой изготовлялись бляхи для монист с изображениями святых, перстни, колты, поясные наборы.

В некоторых случаях там, где ранее применялся черневой фон, мастера XII века находят более тонкое решение. Так, например, на широких серебряных браслетах, где всегда применялся черневой фон для фигур в арках, мастер XII—XIII веков отказался от черни; он оставил фон чистым, серебряным, а самые фигуры позолотил¹. Благородное сочетание золотых фигур и серебряного поля свидетельствует о развитии утонченного вкуса (стр. 250).

Техника позолоты была известна уже давно. Существовал способ покрытия золотой амальгамой с позднейшей плавкой ее, так называемое «жженое золото». Применялась золотая инкрустация. Но самым сложным способом была наводка золота при посредстве протравы кислотой. Способ этот применялся для живописи золотом по меди и известен нам во всех деталях по позднейшим монастырским руководствам (подробнее об этой технике см. стр. 479). В этой технике выполнялись в XIII—XIV веках церковные двери. Зарождение ее относится безусловно к домонгольскому времени. И в Киеве, и в Старой Рязани найдены предметы с золотой наводкой.

Одной из вершин прикладного искусства было эмальерное дело. Многоцветная финифть с ее немеркнущими красками прославила киевских мастеров в Западной Европе². Эмалью украшали золотые короны, колты и цепи к ним, нагрудные медальоны, образки, кресты-складни, оклады книг, гривны. Учителями эмальерного дела были греки. Из Византии выписывали мастеров в Италию и Германию. В Киеве найдены эмальерные мастерские, в которых работали не византийские, а русские мастера. Техника эмали была очень сложна. Сначала на тонкой золотой пластинке выдавливали общий контур рисунка и затем в полученном углублении напаивали на ребро тончайшие перегородочки, которые должны были отделять эмаль одного цвета от эмали другого цвета. По мере заполнения полученных замкнутых ячеек эмальевым порошком изделие несколько раз ставили в жар; эмаль плавилась, и изделие приобретало монолитность. На остывшей вещи мастер расковыривал золотые перегородочки, шлифовал эмаль, и в результате этой сложной работы, требовавшей огромной опытности, получалось великолепное

¹ Слово о цюлку Игореве. М.—Л., «Academia». 1934, рис. 17. В аннотации ошибочно указана принадлежность браслета к кладу Михайловского монастыря. Браслеты с плясуньями и домрачами происходят из неизвестного клада.

² Н. К о н д а к о в. История и памятники византийской эмали. СПб., 1892.



Золотая диадема из Сажновки. XI — XII век.
Гос. Эрмитаж.

живописное произведение с четкими границами каждого тона и с золотыми контурами рисунка (стр. 251). Тонкость работы киевских мастеров поражает нас; иногда эмалиер на пространстве, равном поперечному сечению карандаша, ухитрялся уместить женскую головку в венце, с серьгами, с обозначением глаз, рта, волос.

С эмальерным делом было связано производство поливной керамики, применявшейся как для вымостки полов, так и для украшения стен зданий. Поливные плитки украшались цветной эмалью, наносившейся различными узорами; здесь и подражание яшме, и геометрический орнамент, и стилизованные ветки с цветами¹.

Очень многие ремесла не вошли в этот беглый обзор, но и сказанного достаточно, чтобы составить представление о сложной технике русского городского ремесла и об умении мастеров создавать тонкие и красивые вещи.

Своеобразный раздел декоративного искусства представляло собой украшение книг. Книги писали в специальных мастерских, где старший писец имел иногда несколько подручных. Если изготовление бесценных окладов было делом рук золотокузнеца и эмальера, то вся орнаментальная часть внутри книги находилась в руках специального золатописца.

В книжной орнаментике мы можем установить очень много точек соприкосновения с ювелирной промышленностью². В главе «Живопись и скульптура Киевской Руси» было отмечено влияние техники перегородчатой эмали на

¹ Н. Полонская. Археологические раскопки В. В. Хвойко 1909—1910 годов в мест. Белгородке. — «Труды Московского предварительного комитета по устройству XV Археологического съезда», вып. 1. М., 1911, стр. 58 сл.

² В. Стасов. Славянский и восточный орнамент. СПб., 1887, табл. XLII.



Инициал из «Юрьевского Евангелия». XII век.
Гос. Исторический музей.

миниатюры «Остромирова Евангелия»: золотые контуры, яркие краски, отсутствие мелких деталей. Так же ощутительно влияние эмалирного дела и в области инициалов (заглавных букв) этой замечательной рукописи (стр. 252, 253). Инициалы «Остромирова Евангелия» своеобразны по рисунку и колориту¹. Вертикальные основы букв состоят из многих мелких отрезков разного цвета, заключенных (как это полагается в эмали) в замкнутые золотые контуры. В многоцветном ярком обрамлении часто появляются однотонные розоватые личины, напоминающие условное изображение солнца. Сочетание телесного тона с пестрым окружением опять вызывает в памяти эмали. Характерную особенность остромировских букв составляет наличие крупных драконьих голов. Этот мотив сохраняется

и позднее, но головы утрачивают свою массивность и рельефность. По характеру завитков и различных ответвлений от стержня инициалов «Остромирово Евангелие» ближе всего к известной золотой диадеме из Сахновки с изображением «Вознесения Александра Македонского» (стр. 255)².

Следующая по времени рукопись XI века — «Изборник» Святослава Ярославича 1073 года — полностью сохраняет этот «эмалевый» стиль в своих заставках³. Особенно интересно отметить, что на пергамен книги был перенесен в качестве орнамента один технический прием эмальеров. Во многих эмалевых изделиях узор образован ступенчато изогнутой перегородкой, которую благодаря ее изгибам значительно легче припаивать к пластине. И вот эти же самые ступенчатые узоры перешли и в книжный орнамент («Изборник» и «Юрьевское Евангелие»).

¹ Рукопись «Остромирова Евангелия» хранится в Ленинграде, в Гос. Публичной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина. Инв. № F II, 1, № 5.

² Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья, вып. V, стр. 54—55.

³ Рукопись хранится в Гос. Историческом музее в Москве, Патриаршая 6-ка, Д 31.

Знаменитое «Мстиславово Евангелие» (около 1117 г.) подражает Остромирову и замыкает собою ряд «финифтяных» рукописей с их многоцветностью и золотыми контурами¹.

Лучшим образцом рукописного орнамента XII века является Евангелие Юрьева монастыря в Новгороде (1120—1128 гг.), писанное, вероятно, в Киеве². Заставки и инициалы «Юрьевского Евангелия» резко отличаются от описанных выше прежде всего своей расцветкой. Все они контурны, выполнены одной только киноварью и по своей графичности близки к гравированным контурным изображениям на серебре XII века, будучи родственны им и по стилю (стр. 256—258). Художник, украсивший эту рукопись заглавными буквами, был крупным



Инициал из «Юрьевского Евангелия».
XII век.

Гос. Исторический музей.

мастером. Все 65 инициалов выполнены в одном стиле, сразу чувствуется одна рука. Все они выдержаны в одних пропорциях, но в то же время каждая буква совершенно индивидуальна. Сохраняя единство стиля, художник непрерывно изобретал новые формы, новые образы для каждой буквы; это требовало известного напряжения фантазии, так как набор букв был очень ограничен: Б, В и Р. Рисунки букв радуют глаз четкостью и плавностью контуров. Все изгибы отличаются изяществом и красотой. Богатая фантазия автора расцветила христианскую богослужебную книгу целым зверинцем. Мы находим здесь двугорбого верблюда, коня под чепраком, барсов, змею, медведей, львицу, кошку, собаку, волка, единорога. Столь же богат и мир пернатых: фазан, журавль, сокол или ястреб, ворон в пасти волка и разные мелкие птицы на ветках. Встречается также сирийский с ликом девы

¹ П. С и м о н и. Мстиславово Евангелие начала XII в., т. II. Снимки. — Памятники древней письменности, № СХХIII. СПб., 1904, табл. I. Рукопись хранится в Гос. Историческом музее в Москве, Патриаршая б-ка, № 1203.

² Атлас рисунков к трудам II Археологического съезда. СПб., 1881, табл. IX — X. «Юрьевское Евангелие» хранится в Гос. Историческом музее в Москве, Патриаршая б-ка, № 1003.



Инициал из «Юрьевского Евангелия».
XII век.

Гос. Исторический музей.

в короне, напоминающей диадемы, хорошо известные нам по археологическим находкам.

На одном инициале мы видим две женские фигуры в длинных одеяниях, как бы бросающие цветы на гроб. Буква Р дана в виде обнаженной женщины с пышным цветком в руке; женщина напоминает образы жриц на иранских изделиях из серебра VII—X веков. Жрицы изображались обнаженными или одетыми в очень легкие одежды; они танцовали, взмахивая узким покрывалом, или шли, держа в руках кастаньеты, священного фазана, сосуды или цветы сомы с сочными лепестками. Именно такой цветок мы и видим в «Юрьевском Евангелии». Здесь, как и в других случаях, прикладное искусство отражает широкие международные связи древней Руси.

Орнаментика «Юрьевского Евангелия» органически связана с ювелирным делом. В одном случае художник изобразил эмалевый городчатый узор с характерными кружочками, присущими эмали XII века. Другая буква воспроизводит плетеный орнамент на костяных изделиях с обычными для костерезного дела двойными контурами и точками в середине; даже сюжет здесь выбран именно такой, какой встречается в резьбе по кости, — змея. Несколько раз плетение букв воспроизводит кольчужное плетение серебряных проволочных браслетов и гривен. Завитки многих букв чрезвычайно близки к чеканным ручкам сосудов. Они напоминают очертания ручек у сосудов ризницы новгородской Софии (работы Братилы и Косты); старейший из этих сосудов и Евангелие Юрьева монастыря созданы приблизительно в одно время — в 20-х годах XII века. С этими сосудами «Юрьевское Евангелие» сближают и одинаковые там и здесь изображения цветов. Много общего можно указать и с медным литьем вщижских арок: разделка перьев птиц совершенно одинакова; округлые цветообразные

хвосты вщижских птиц аналогичны цветам инициалов. Даже чудища, окруженные плетенкой, до мелочей одинаковы и там и здесь. Изображение барса сближает буквы с серебряными широкими браслетами и владимирскими рельефами, где такие барсы обычны. Бегущий зверь с цветком во рту, изображенный на одном из инициалов, многократно встречался на колтах и других ювелирных изделиях. Отметим, кстати, что гравированный рисунок на серебряном браслете из клада 1896 года во Владимире по своей композиции является типичной книжной заставкой XIII века, только перенесенной на серебро. Короче говоря, контурные киноварные инициалы 1120—1128 годов обнаруживают множество точек соприкосновения с изделиями других отраслей прикладного искусства этого столетия.

Рассмотрев наиболее яркие примеры городского художественного ремесла XI—XIII веков и его техники, перейдем к обзору русского орнамента по отдельным этапам его развития.

ОРНАМЕНТ

Большую сложность при изучении русского средневекового декоративного искусства представляет точная датировка его памятников. Языческие курганы, сохранившие столько первоклассных предметов, исчезли из городского быта уже в начале XI века, одновременно с упрочением христианства. Христианских же погребений XI—XIII веков известно очень мало; тем самым мы лишаемся важного массового материала могил этих столетий.

Большинство изделий художественного ремесла найдено в кладах. Клады, обнаруживаемые случайно при земляных работах в некоторых старинных русских городах, состоят преимущественно из женских украшений, очевидно наспех засунутых в минуту опасности в горшок или котел и зарытых в землю. Иногда вместе с вещами клали запертый замок с магической целью, чтобы клад был «заперт» для всех, кроме владельца сокровища, имевшего ключ у себя.

Причины зарытия драгоценностей в землю исследователи хотели видеть в тех многочисленных княжеских усобицах, которыми пестрят страницы наших летописей. Но усобицы на Руси начались в X веке и продолжались до XV века, а вещи в кладах обнаруживают очень большую однородность и одновременность. Только незначительную группу кладов можно отнести к X—XI векам, большинство же их относится к позднему времени,

Нанеся на карту места находок всех этих более поздних кладов, мы увидим, что они группируются во Владимиро-Суздальской, Черниговской, Киевской и Галицко-Волынской землях. Если на этой же карте мы отметим походы Батые 1237—1241 годов, то получим полное совпадение мест находок кладов с местами татарских погромов. Там, где татары выжгли города и угнали в плен население, где владельцы сокровищ не могли вернуться на свои пепелища и вырыть клады из земли, там эти сокровища остались лежать до их случайного обнаружения. Там же, где не было татар: в Смоленске, Полоцке, Новгороде, Пскове, — нет и кладов.

Итак, датой зарытия большинства кладов являются 1237—1241 годы. Естественно, что большинство вещей в кладах по времени их изготовления относится к XII—XIII векам. В нашем распоряжении очень мало вещей XI века, и поэтому между древностями языческого периода (IX—X вв.) и концом домонгольского периода существует досадный пробел. Иногда датировке предметов помогают эпиграфические признаки — характер надписей; иногда на вещах имеются знаки князей, помогающие уточнить датировку (например, на перстнях). К сожалению, далеко не все предметы прикладного искусства поддаются точной датировке.

Для древнейшей поры прикладного искусства Киевской Руси, для IX—X веков, мы располагаем богатым материалом из раскопок княжеских и дружинных курганов Киева, Чернигова, Смоленска, Ладоги, Суздаля и других старых городов.

Сохранившиеся фрагменты металлических украшений, уцелевших от пламени погребального костра, конечно, не позволяют судить обо всем многообразии художественных форм древнерусского быта. Поэтому нужно заранее оговориться, что наш анализ орнаментальных мотивов неполон.

На многочисленных серебряных лунницах и подвесках мы видим простой геометрический орнамент: зернь располагается ромбами, треугольниками или рядами (стр. 263). Очень редко в эту технику проникают изобразительные мотивы, например птица. Встречается и чеканка, имитирующая зернь; там господствует тот же геометрический стиль. Его мы находим и в орнаменте костяных изделий: прочерченные специальным циркулем глазки с точкой посередине, ряды и треугольники из этих глазков¹. Но не этот геометрический стиль характерен для дружинного искусства IX—X веков. В художественных изделиях бурных

¹ А. Гу щ и н. Указ. соч., табл. IV и XI.

лет походов Олега и Игоря мы видим жизнерадостное декоративное убранство. Рассмотрим для примера бронзовые поясные наборы, однородные почти для всей территории Руси. Крупные квадратные бляшки, с прорезью посредине для ремня, были украшены по углам геральдическими лилиями; отроги их стеблей переплетались и перехватывались кольцами. Этот орнаментальный мотив был очень устойчив. Его мы находим, например, на серебряных застёжках из известного черниговского кургана Гульбище (стр. 265)¹. Такие квадратные застёжки удержались в украинском гуцульском костюме до сих пор. На одном из турьих рогов (из Чернигова же) среди переплетенных гирлянд мы встречаем те же четыре лилии, или, как их называли на Руси, «крины». Много позднее, в XII веке, на фреске Спаса Нередицы мы видим эти крины, расположенные крестообразно на корзне Ярослава Владимировича. Местное производство блях и застёжек не подлежит сомнению, так как нигде в других местах подобных вещей не находили. Иногда цветы и растения на поясах заменялись декоративной формой княжеских знаков, прообраза гербов. Знак Ярослава Мудрого найден, например, и в Приладожье, и в Суздале; все элементы герба приобрели здесь орнаментальный характер листьев и цветка.

В Чернигове, в огромном кургане (Черной Могиле), был погребен современник Святослава, не известный нам по имени черниговский князь. После тризны на вершину первичной насыпи, увенчанной оружием и доспехами покойного, были положены два громадных турьих рога, окованных серебром². Обе оковки, каждая по-своему, важны для истории русского искусства. На одной из них — смело награвированные гирлянды стилизованных листьев и лент, напоминающие узоры, которые уже издавна известны в восточном искусстве (стр. 266). Там же встречается и упомянутый выше узор из четырех лилий. Этот орнамент прочно вошел в арсенал приднепровских ювелиров: в Киеве, близ Золотых ворот, найден меч, рукоять которого обложена серебряной пластинкой с точно таким же орнаментом. Далее, орнамент этот встречается в Чехии и Моравии: появление этого узора чешские ученые связывают с сильным влиянием Киевской Руси.

Растительный орнамент был не единственным мотивом в декоративном искусстве IX—X веков. Наряду с ним часто встречаются сложные переплетения чудовищ, змей, людей, звериных лап и человеческих рук. Литые из

¹ Д. Самоквасов. Могильные древности северянской Черниговщины. М., 1917, рис. 58.

² Д. Самоквасов. Указ. соч., рис. 13—16.

бронзы или серебра, всегда по восковой модели, обработанной острым резцом, эти вещи (известные преимущественно из Гнездова, близ Смоленска) роднят русское литье с искусством народов северной Европы. Истоки этого «звериного стиля» никак нельзя сводить к заимствованию у варягов: варяги были немногочисленными отрядами наемной стражи; ни своего языка, ни рунической письменности, ни других элементов своей не особенно высокой культуры они не передали русским; наоборот, они сами утратили на Руси все свои национальные черты и обрусели.

Кони, птицы, змеи и господствующая над всем этим звериным миром фигура (или только голова) человека — такая композиция была известна приднепровским полянам за два столетия до появления варягов на Днепре (см. главу «Искусство древних славян»). Особенно полно проявился этот стиль в резьбе по кости. Плетеный орнамент и причудливо изогнутые тела чудовищ очень часто покрывают костяные крышки колчанов, рукоятки мечей, футляры для складных гребней. По всей вероятности, этот стиль широко применялся в деревянной резьбе; во всяком случае пережитки его хорошо прослеживаются в русских народных деревянных изделиях XVII — XIX веков. Находим мы его и в медном литье среди курганных древностей. Стиль этот был присущ не только Северу, но и Югу; так, например, подвеска с двумя переплетенными драконами найдена в Белогорской курганной группе Курской области. Хорошая резная кость встречается в курганах X века со срубными домовинами к югу от Чернигова.

Гармоничное сочетание зверино-плетеного орнамента с восточными мотивами мы видим на втором турьем роге из Черной Могилы (стр. 267). Серебряная оправа его обрамлена типично восточными бляшками с условно растительным орнаментом, наведенным чернью. Центральную же часть оправы составляет фриз, сплетенный из чудовищ, птиц, зверей и людей. Здесь и петух, и волк, и орел, и непонятные звери; они или переплелись туловищами и кусают друг друга, или их хвосты слились в одну орнаментальную пальметку. Все персонажи этого фриза опутаны ремненным плетением, связывающим отдельные звенья в одно композиционное целое. Почти для каждой фигуры, изображенной на оправе рога, можно подыскать близкие аналогии среди русских курганных древностей IX — X веков. Все эти образы, привычные каждый в отдельности для русского глаза, умело скомпонованы черниговским мастером в одно художественное целое. Чеканщик построил свое произведение по определенным композиционным принципам: на лицевой стороне сосуда изображена сцена охоты двух лю-

дей на птицу (подробнее см. ниже), по обе стороны от этого центрального сюжета расходятся как бы переплетенные ветви деревьев, населенные сонмом зверей и звероподобных духов. На тыльной стороне рога оба ряда чудовищ соприкасаются, и хвосты крайних драконов образуют пальметку, служащую разделительным знаком всей композиции. Счастливо уцелевший от пламени погребального костра турий рог является как бы художественным эпиграфом ко всему русскому искусству последующего времени. Зародыши многих орнаментальных мотивов на серебре, на пергамене рукописей или на белом камне городских соборов уже имеются на оправе этого замечательного черниговского рога. Черниговский турий рог стоит на рубеже двух эпох — на рубеже языческой и христианской Руси. Он завершал одну эпоху и начинал другую, так как и после крещения Руси старые языческие мотивы продолжали еще жить.

От XI столетия, времени княжения Ярослава Мудрого, до нас дошло очень мало предметов. Можно думать, что среди позднейших кладов, зарытых при нашествии Батыя, есть отдельные вещи, восходящие к XI веку. Ориентиром для нас служит рукописный орнамент, тесная связь которого с другими разделами прикладного искусства была выяснена выше. Орнамент «Остромирова Евангелия» от 1057 года и «Изборника Святослава» от 1073 года явно подражает эмали. Это позволяет нам искать в кладах, среди дорогих золотых украшений, вещи, сходные по стилю с указанными рукописями. Можно указать, например, на цепи для колтов со стилизованным деревом с тремя ветвями. Пестрая расцветка, массивные стебли,



*Серебряные лунницы из сел. Гнездо Смоленской области.
X век.*

Гос. Исторический музей.

характерные изгибы сближают эмаль с инициалами. Еще большее сходство с «Остромировым Евангелием» в эмалевых узорах диадемы из Сахновки. Причудливые изгибы пестрых веток с многочисленными отрогами и сложным внутренним рисунком, а также стиль грифонов чрезвычайно близки к «финифтяным» инициалам рукописи. И диадему, и «Остромирово Евангелие» можно относить к одной стилистической группе. Дата этого стиля — вторая половина XI — начало XII века.

Наиболее поздний памятник данного направления — «Мстиславово Евангелие» (около 1117 г.) — содержит много элементов орнамента, тождественных с колтами и золотыми рясами. К их числу относится узор из листьев с белым волнистым контуром внутри. Мы находим его на вещах из Сахновки, где была найдена и диадема ¹. Во всех случаях предметы с таким узором сопровождаются колтами с сиринами, а не с христианскими изображениями, которые получают распространение лишь в середине XII века. От конца XI века до нас дошло несколько предметов, более или менее точно датированных. Один из них — штамп для тиснения серебряных колтов. На обороте штампа вырезан княжеский знак Всеволода Ярославича, умершего в 1093 году (стр. 247). Инструмент придворного мастера может быть датирован второй половиной XI века ². Зверь с цветком во рту выполнен без особой разделки деталей. Плетеного рисунка нет, как нет его и на других вещах XI века. Известны колты из Чернигова с очень близким рисунком. В Десятинной церкви был вскрыт саркофаг князя Ростислава Мстиславича, умершего в одно время со Всеволодом, в 1093 году. Сохранились серебряная оковка ножен меча и поясной набор. На наконечнике ремня — растительный узор с округлыми и плавными линиями. На ножнах изображена сильно обобщенная фигура птицы и такой же округлый растительный в основе орнамент; внизу — плетеный орнаментальный узел ³.

В XII веке плетеный орнамент завоевывает господствующее положение в русском прикладном искусстве. Резные капители (Чернигов), плетеные узоры на белом камне (Владимир) часты в архитектурном убранстве. Плетеная полоса из четырех лент поразительно одинакова и в каменной резьбе, и в изделиях серебряных дел мастеров (см., например, браслеты конца XII в. из Тверского клада 1906 года, браслет из усадьбы Раковского в Киеве, арки из Вщижа, XII века, и

¹ Н. Кондаков. Русские клады, табл. I; Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья, вып. V, табл. XXXI, рис. 1096.

² Б. Рыбаков. Знаки собственности в княжеском хозяйстве Киевской Руси. — «Советская археология», 1940, № 6, стр. 254, рис. 82—85.

³ М. Каргер. Княжеское погребение XI в. в Десятинной церкви. — «Краткие сообщения ИИМК», вып. 5. 1940, рис. 5.

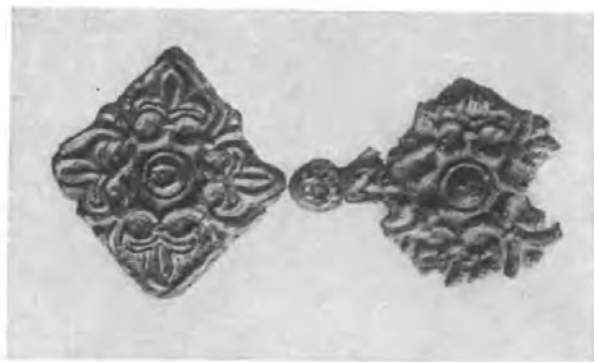
другие вещи). Ременное плетение окружает зверей на колтах и в рукописях. Крылья птиц и чудовищ превращаются в огромные кружевные сетки, ноги их переплетаются лентами плетенья.

Изгибы лент двойки: в середине плетения они округлы, и сочетание нескольких лент дает фигуру, близкую к кругу, а на концах завершаются остроугольными изломами. Рядом с плетеной продолжает жить плавный узор из растительных завитков. Завитков очень немного, они крупны и подчиняются в основном рисунку латинской буквы S.

В связи с усложнением контура рисунка и усилением переплетений мастера отказываются от черного фона и переходят около середины XII века к контурной черни. Конец XII и начало XIII века характеризуются сильным влиянием на ювелирную, книжную и фресковую орнаментику сканых узоров из завитков и спиралей. На одеждах, на нимбах святых, на туловищах чудищ появляется все больше и больше спиральных узоров, подобных проволочным завиткам скани. Складки одежды также подчиняются общему стилю и закручиваются в спиральные завитки.

К концу домонгольского периода усиливается (как бы в противовес дробному узору спиралей) применение округлого растительного узора с полукруглыми листьями и лилиями — кринами. Очень часты в это время процветшие кресты, обрамленные такими стеблями и листьями. Этот стиль наиболее полно представлен в рельефах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1234 г.).

Композиционное построение русского орнамента XI—XIII веков всегда подчинено сравнительно небольшому пространству одного — трех квадратов. Очень редко орнамент состоит из длинных однообразных полос и лент. Русский мастер всегда заранее разбивал на глаз орнаментируемую площадь на несколько отдельных участков; в каждом из них свой особый узор. Эти участки иногда четко разграничены какими-либо разделительными линиями, иногда же мастер, вписав узор в круг, в квадрат или в треугольник, сам эти геометрические фигуры устранил.



*Серебряная застёжка из кургана Гульбище
близ Чернигова. X век.*

Гос. Исторический музей.



*Турий рог, украшенный серебряной оковкой, с растительным орнаментом.
Из кургана Черная Могила в Черниове. X век.
Гос. Исторический музей.*

Рассмотрим в качестве примера композиционного расположения орнамента широкие серебряные браслеты-запястья, часто находимые в русских кладах XIII века. Браслет всегда состоит из двух створок, соединенных шарниром. Каждая створка обычно разделена по горизонтали на две неравные части: верхняя равна двум третям, нижняя — одной трети высоты. Кроме того, по вертикали плоскость створки делится арками на три-четыре части. Верхний ярус с аркадами предназначался для размещения в них птиц, фантастических животных и людей. В нижнем ярусе мастер располагал плетеный и растительный орнамент (стр. 250)¹. Будучи замкнут, браслет представляет собою в миниатюре как бы невысокую башню с орнаментированным цоколем и аркадой, идущей над цоколем вокруг всего корпуса браслета. Арки (в XII веке округлые, в XIII — стрельчатые) опираются на узорные колонны с волютами на капителях; паруса между арками заполнены цветами или схематическими человеческими масками, а золотые птицы в аркадах довершают сходство с архитектурным убранством этой эпохи.

Все области прикладного искусства были тесно переплетены между собой: эмальерное дело и инициалы рукописей, инициалы и черновой орнамент на

¹ А. Гуш и н. Указ. соч., табл. VIII, рис. 13.



*Туркий рог, украшенный серебряной оковкой с изображениями животных и сцены охоты.
Из кургана Черная Могила в Чернигове. X век.*

Гос. Исторический музей.

серебре, а все это вместе тесно соприкасалось с причудливой фантазией мастеров белокаменных дел.

Изделия, вышедшие из рук русских златокузнецов, восхищают не только изяществом выделки, тонкостью техники, красивыми линиями узоров, но и яркой красочностью, сочетанием разнообразных цветов. В древнерусской одежде контраст цветистых и белых льняных тканей усиливался многоцветностью ювелирных украшений. Серебристая поверхность колтов и браслетов украшалась контрастным черным цветом черни. Золотые диадемы, колты и гривны были расцвечены эмалью. В расцветке эмали преобладали голубые и синие тона, рядом с ними мягко ложились зеленые и нежно-телесные краски, окаймленные красным контуром надписи; детали орнамента также выполнялись красной эмалью. В отличие от византийцев, русские мастера любили применять белую эмаль, довершавшую богатую палитру эмалиров.

Полихромная эмаль по золоту или бронзе была не единственным средством порадовать глаз обилием и разнообразием цветовых сочетаний: в украшениях постоянно встречаются камни-самоцветы и жемчуг. Жемчужные зерна обрамляли золотые колты, жемчужные узоры окаймляли богатые шелковые одежды, продолжая



Бронзовый наконечник ножжен
меча из Киевицини.
XI век.

то благородное сочетание золота с белым тоном, которое мы наблюдаем и в серебре с позолоченным узором, и в белом камне, увенчанном золоченой кружевной кровлей. На золотых украшениях кокошников (Каменнобродский клад) мы видим тонкие золотые раковинки, в которые вправлены жемчужины. Как доказано теперь, весь этот жемчуг, широко применявшийся в Киевской Руси, был местного, русского происхождения¹. Помимо жемчуга, широко применялись драгоценные камни и цветное стекло. Стекланные браслеты голубого, зеленого, черного цветов с золотой перевитью, гладкие и рельефные, были излюбленным украшением городских женщин. В Киеве носили даже стекланные перстни. Изысканными были цветовые сочетания в бусах. Наряду с красным сердоликом и хрусталем применялись бусы из пасты с разноцветным мозаичным узором.

На золотых изделиях мастера-ювелиры размещали в тонкой оправе самоцветы, обрамляя их жемчугом. Нежно-фиолетовые аметисты, синие сапфиры, яшма, халцедон, белый яхонт, красные гранаты и зеленый изумруд были рассыпаны на кокошниках, на колтах и гривнах, соперничая с красками эмали. Иногда мастера достигали прекрасного светового эффекта: камень оправлялся не в сплошную оправу, а в ажурную, приподнятую над поверхностью золотой пластинки на миниатюрных золотых арочках (Старая Рязань). Благодаря этому камень был как бы подвешен над золотом, и световые лучи, проникая через арочки под камень и отражаясь от зеркальной поверхности золота, освещали прозрачный самоцвет изнутри².

Со многими самоцветами в древней Руси были связаны различные символические представления. Особенно почитался изумруд, по-древнерусски «измарагд». Его считали камнем мудрости. «Измарагдами» называли сборники изречений, а иногда даже княжеской дочери при рождении нарекали имя по камню: так, например, дочь Ростислава Рюриковича получила христианское имя Ефросиньи, а мирское, — Измарагд, «еже наречеться дорогой камень»³. Цветовая гамма древнерусских мастеров была ярка и богата, она дополняла многообразие технических приемов и играла важную роль в образовании орнаментальных мотивов.

¹ Выяснению вопроса об истории русского жемчуга и его роли в декоративном искусстве посвящено исследование Л. И. Якуниной (кандидатская диссертация, защищенная в 1945 году в МГУ. Рукопись).

² Н. Кондаков. Русские клады, стр. 87.

³ Ипатьевская летопись под 6707 (1199) годом.

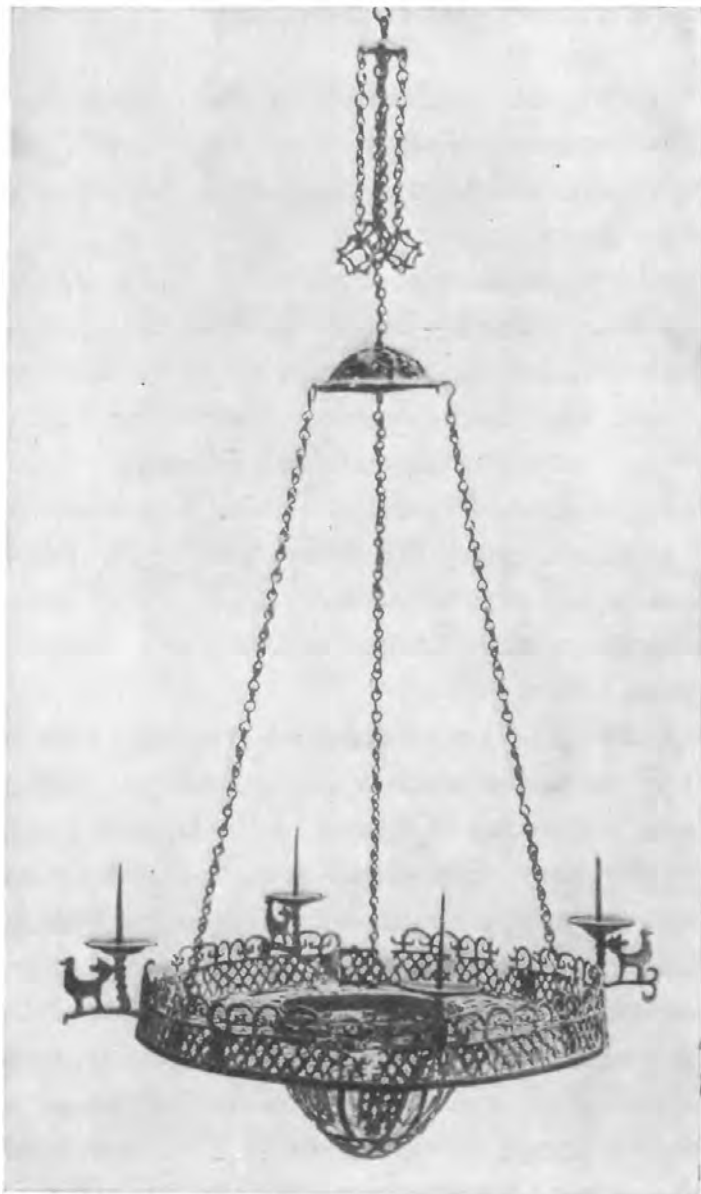
СЮЖЕТЫ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Изображения на древнерусских ювелирных изделиях открывают перед нами яркий и красочный мир тех художественных образов и представлений, которыми жили средневековые мастера, создавшие замечательные произведения декоративного искусства.

И в литературе, и в белокаменных рельефах городских соборов, и в диадемах княгинь, и в тканых узорах тяжелых плащей — везде проявляется причудливая фантазия, питаемая народными сказками и языческими мифами. Кентавры, барсы, сирины с девичьими ликами, василиски, фениксы, священное «древо жизни», голуби, орлы, грифоны — все это изображено на бытовых вещах XI—XIII веков на равных правах с фигурами Бориса и Глеба. Христианское переплетается с языческим. Как в «Слове о полку Игореве» упомянуты рядом и богородица, и дева Обида, так и в декоративном искусстве уживаются на одних и тех же вещах строгий деисусный чин и иллюстрации к легенде о вознесении Александра Македонского на небо.

Рассмотрение сюжетов следует начать с замечательного турьего рога из Черной Могилы в Чернигове (стр. 267). Среди волков, птиц и фантастических чудищ, искусно вычеканенных черниговским мастером середины X века, выделяется главный сюжет, стоявший в центре внимания художника: двое охотников с луками стреляют в птицу. Вглядываясь в фигуры стрелков, замечаем следующие детали: впереди с колчаном и луком в руках изображена девушка, с длинной косой и без головного убора. Она одета в юбку с клетчатым узором (понева?) и рубаху с орнаментированными рукавами. Сзади нее — бородатый мужчина с длинными волосами, в кафтане или кольчуге (?), с луком в руке; он как бы только что пустил стрелу. Обе фигуры устремлены к птице, но стрелы падают не около нее, а позади мужчины. Одна стрела летит вверх, другая сломалась пополам, а третья направляется прямо в затылок мужчине.

Перед нами несомненно сказочный сюжет — заколдованные стрелы, обращающиеся против самого стрелка, и вся композиция напоминают сказку: девушка, мужчина с луком и хищная птица (орел?). Однако не среди сказок, а среди русских былин, и именно былин черниговского цикла, найдем мы разгадку этой сцены. В былине об Иване Годиновиче повествуется о том, как молодой киевский богатырь отправился в Чернигов добывать себе невесту, Марью Дмитриевну. По дороге дружина Ивана разбрелась по лесу по звериным следам. В Чернигове выяснилось, что Марья просватана за царя Кащей Бессмертного, но Иван Годинович все же



Пакиадило — хорос. XII — XIII век.
Киевский Гос. Исторический музей.

увез ее. По дороге на них напал Кашей и, хитростью одолев Ивана, привязал его к дубу. Вдруг прилетела птица — «черный вран» и человеческим голосом «проязычила» враждебное Кашею пророчество. С этого момента черниговская былина и чеканное изображение на черниговском турьем роге сближаются до полного совпадения. Кашей просит Марью принести лук и стрелы (на турьем роге девушка держит лук и колчан; у мужчины колчана нет), а затем стреляет в вещую птицу. Иван заговаривает стрелы, и они летят в голову Кашея. На чеканном изображении одна из трех стрел направлена в голову мужчины — Кашея. Наличие былинно-сказочного сюжета на ритуальном сосуде X века представляет большой интерес и окончательно опровергает измышления некоторых немецких искусствоведов о якобы норманском происхождении этого турьего рога.

В приведенном примере сюжет обозначен явно и четко. В других случаях не сразу мож-

но разгадать смысл изображенного, он скрыт или предельной стилизацией, или символичностью, которая была понятна лишь современникам, но загадочна для нас.

В древнем прикладном искусстве магический элемент преобладал над чисто эстетическим. Об этом можно судить по тому, что языческие грифоны, священные деревья, птицы, приносящие счастье, подвески со знаками солнца или

луны и прочие благожелательные символы в городском искусстве XII века заменяются изображениями новых богов — христианских святых. На женских монистах и колтах вместо грифонов появляются Борис и Глеб, Петр и Павел. Значит, предшествовавшие изображения также имели священное, оберегающее значение, иначе невозможна была бы такая замена.

Орнамент древнерусской одежды и украшений продолжает, по традиции, отражать ряд магических представлений. По первобытным представлениям, магическими символами на одежде можно было преградить духам зла доступ к человеку. Поэтому заклинательные узоры располагались на всех краях одежды, везде, где из одежды показывалось тело человека, — на вороте, на рукавах, на подоле. Названия головного убора женщин уводят нас в глубокую древность тотемического мировоззрения: «сорока», «кокошник» (от «кокош» — петух), «рога» — все это уцелевшие остатки древних маскарадов, известных еще с каменного века. Исходя из этих соображений, необходимо особенно внимательно относиться к сюжетам прикладного искусства. Изображения на диадемах, колтах и браслетах следует расценивать не как простое нагромождение различных образов, а как загадочные письмена, идеограммы, ключом к которым служит знание языческого мышления. Не случайно, разумеется, в XII веке произошла замена прежних образов новыми и на головных уборах вместо птиц и грифонов появились христианские святые, новые охранители от зла. В этнографическом материале магическое значение головного убора сохранялось значительно дольше. Так, на новгородских «челках», аналогичных киевским венцам XII века (также на семи щитках), имеется изображение великой богини с поднятыми руками.

Одним из самых распространенных является образ птицы — орлы с расправленными крыльями, павлины и павы, фазаны, соколы, голуби, утки и множество



Золотой колп с изображениями птиц-сиренов.

XI — XII век.

Гос. Эрмитаж.



Браслет с изображениями фантастических животных. Из раскопок в усадьбе Трубецкого в Киеве. XII век.

Гос. Исторический музей.

других птиц, в которых стилизация уже стерла их реальные черты. Образы птиц, «пѣтки», встречались в архитектурной декорации. Приемы изображения птиц почти всегда одинаковы, независимо от материала: шея перехвачена ожерельем, грудь покрыта схематическим изображением перьев или цветными кружками. Вместо перьев иногда изображаются спиральные завитки. Крылья всегда расчленены поперечной полосой на две части, различно орнаментированные. Иногда птица как бы символизирует солнце: из ее простертых крыльев вырываются радиально расходящиеся лучи, как, например, на колте с эмалью из Княжей Горы близ Канева¹. На обороте данного колта изображена утка — традиционный символ воды. Из сочетания обоих изображений получается часть какой-то символической фразы, упоминающей о солнце и воде. Для раскрытия полного смысла недостает изображения на венце, которое должно было дополнить и завершить круг символических образов, связанных в одно целое. Примеры законченных композиций, в которых рисунок на головном венце тематически связан с рисунками на височных украшениях, известны в древностях Киевщины XI — XII веков.

Иногда птица символизирует несчастье, смерть, беду. В миниатюрах Радзивилловской летописи, оригинал которых восходит к XII веку, образ птицы

¹ Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднестровья, вып. V, табл. XXVIII, рис. 1000.



Браслет с изображениями фантастических животных. Из клада 1903 года в Михайловском монастыре в Киеве. XII век.

Гос. Исторический музей.

несколько раз сопровождает различные печальные события. При изображении погребения Олега Святославича, задавленного во рву Овручской крепости в 977 году, на миниатюре представлена птица на верхушке дерева¹. Но особенно ярко выступает птица как символ несчастья при описании известной осады Владимиром Родни на устье Роси; об этой осаде пишет летописец: «есть притча си и до сего дьне: беда, акы в Родни». На миниатюре мы видим башню и над ней тонкий и как бы нереальный призрак голода в виде женщины, а рядом на дереве — хищная птица с широко распростертыми крыльями².

В «Слове о полку Игореве» — точно такое же отношение к хищным птицам: они — представители враждебных стихий, они повелевают духами бед и несчастий. Когда Игорь, пренебрегая солнечным знаменем, идет по степи, то «уже бо беды его пасет птицъ по дубию...» Эту фразу следует перевести так: «Уже на дубах Птичь готовит предназначенные ему [Игорю] несчастья». Здесь «Птичь» — образ, близкий к Соловью-разбойнику на девяти дубах³. Див,

¹ Фотомеханическое воспроизведение Радзивиловской летописи (М., 1902, л. 42). Вторично образ птицы сопровождает погребение на листе 114 (оборот).

² Радзивиловская летопись, л. 43 об. Интересно отметить, что указанный символизм встречается только в древнейшей части летописи.

³ В общепринятых переводах С. Шамбинаго и В. Ржиги этот текст понят иначе: «Уже беда его гонит птиц по дубам» («Слово о полку Игореве». М. — Л. «Academia», 1934, стр. 78). Думается, что, учиты-

который «кличет врѣху древа», также, вероятно, как-то связан с образом птицы. Еще раз встречается нам птица, символ беды, в образе девы Обиды. Когда Игорь победил половцев, певец радостно восклицает, что Ольгову храброму гнезду не написано на роду несчастье: «небыло оно обиде порождено, ни соколу, ни кречету, ни тебе, чръный ворон...». Обида поставлена во главе враждебной стаи хищных птиц. Когда же «падоша стязи Игоревы», тогда «въстала Обида... вступила девою... всплескала лебедиными крылы... плещучи, убуди жирня времена». Литературный образ девы Обиды, плещущей крыльями и уничтожающей хорошие времена, чрезвычайно близок к символам миниатюры Радзивилловской летописи: дева — олицетворение беды (Обида) — и Птичь с распростертыми крыльями на верху древа.

В прикладном искусстве X — XII веков часто встречается изображение хищной птицы (орла или сокола с хохлом на голове) с распростертыми крыльями¹.

На серебряных пластинках с цветной эмалью, изготовленных в XIII веке и оказавшихся затем на саккосе митрополита Алексея, имеется интересное изображение, позволяющее приблизиться к пониманию одного из мифологических образов древней Руси. На бляшке в форме квадрифолия представлена птица с женской головой: В отличие от обычного изображения сиринов, у которых крылья всегда полуопущены, здесь птица-дева широко распростерла оба крыла, напоминая миниатюру, рисующую беду в Родне². Не есть ли это знаменитая дева Обида, печальное и гневное божество несчастий?

Связь птицы со смертью прослеживается и на позднейшем этнографическом материале. На резной костяной табакерке XVIII века изображена птица, сидящая на дереве без листьев, и дана подпись: «Любовь моя пребывает по смерти»³. Этот сюжет воскрешает в памяти лирические строки письма Владимира Мономаха к обидчику Олегу Святославичу, убившему его сына. Владимир просит выпу-

вая псковский говор переписчика, мы должны исправить «птиць» на «птичь», и тогда перевод уточнится. В академическом издании «Слова о полку Игореве» в серии «Литературных памятников» (Изд-во Академии Наук СССР, 1950, стр. 9) дается следующий перевод: «уже птицы беду ему предрекают», с которым автор данной главы не вполне согласен.

¹ Например, подвески из одного радимичского кургана близ Стародуба (Собрание Гос. Исторического музея в Москве). Каменнобродский клад. См. «Отчет Археологической комиссии за 1903 год», табл. VII. Птицы, выложенные зернью на бусах клада из городища Девицы (Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья, табл. XXXII, рис. 1098). Птицы с распростертыми крыльями попадают и на позднейших яснах, например на яснах царицы Анастасии Романовны. Эти ясны заменили более ранние цепи для котлов.

² И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. V. СПб., 1899, стр. 93. Серебряные бляшки («дробницы»), нашитые на облачении митрополита Алексея (XIV в.), находят себе полную аналогию в рязанских и киевских древностях XII—XIII веков.

³ Л. Свионтковская-Воронова. Резвая кость. М., 1923, табл. 19.

стить из неволи вдову покойного сына: «...пусти ю ко мне вборзе с первым словом, да с нею кончав слезы, посажу на месте, и *сядеть акы ворлица* на сусе древе желеючи»¹. Птица на сухом дереве — устойчивый образ печали и посмертной жалости².

Предположительно можно наметить такое различие в иконографии птицы-печали: если крылья у нее сложены спокойно, можно думать, что птица выражает только печаль, жалость; если же птица находится в возбуждении, гневной ярости, и трепещет своими крыльями, мы вправе предполагать здесь злобную, враждебную человеку силу, «обиду». Первая жалеет человека в его последнем несчастье — смерти; вторая же сама наносит несчастья, «птичь пасет беды». Образ птицы-жалостницы встречается в «Слове о полку Игореве»: «А Игорева храбраго плъку не кресити. За ним кликну Карна, и Жля поскочи по Русской земли...». Исследователи давно уже указали первоначальное чтение «Жья»; они вывели это слово из глагола «жалети», «желети». Отсюда Жья — жальница по мертвым³.

В этой же связи необходимо рассмотреть новый раздел прикладного искусства, который еще не был в поле нашего зрения. Речь идет о медных и серебряных наконечниках ножен мечей. Украшения средневекового оружия в еще большей степени, чем украшения головных уборов, отражали магическую символику. На наконечниках ножен, прикрывающих собою смертоносное жало меча, мы чаще всего находим символ смерти и жалости — птицу со сложенными крыльями. Такая птица изображена, например, на ножнах меча Ростислава Мстиславича, умершего в 1093 году⁴. На бронзовом наконечнике ножен меча, найденном в Киевщине, мастер отлил птицу в позе печали, сидящую на стилизованном дереве (стр. 268)⁵. Быть может, это и есть именно тот зрительный образ, который мы должны связывать с Желею, поскочившей по Руси после смерти игоревых воинов.

Птицы были также олицетворением солнца и света. По русским сказкам нам хорошо знаком образ жар-птицы, одного пера которой достаточно, чтобы осветить ночью палаты. И вот на русских осветительных приборах мы встречаем символы солнца и птиц. На деревянном расписном светце из Архангельской области изображены круг с крестом и петух с поднятыми крыльями, ниже на этом же светце — круг с лучами и внутри него птица. На другом светце, в круге с лучами, — птица-сирин с девичьим лицом и в короне. Иногда птица

¹ Лаврентьевская летопись под 6604 (1096) годом (курсив наш. — Б. Р.).

² В мелкой пластике XII—XIII веков птицы изображаются над «гробом господним».

³ «Слово о полку Игореве». М.—Л., 1950, стр. 20.

⁴ М. Каргер. Княжеское погребение XI в. в Десятинной церкви, стр. 14.

⁵ Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья, вып. V, табл. XIV, рис. 206.



Колт с эмалевым изображением женской головы. XII век.

Гос. Эрмитаж.

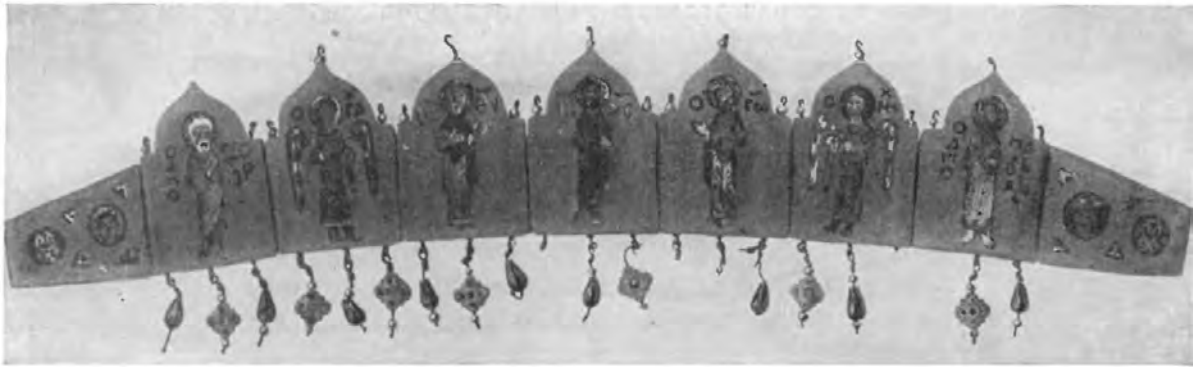
окружена ромбами, колесами и зубчатыми кругами. Медные подсвечники XVI—XVII веков изобилуют изображениями птиц. Позднее этих птиц, — символ солнца и света, — заменяет двуглавый орел.

В Киевской Руси пышно декорированные паникадила — хоросы, висевшие на бронзовых цепях, были украшены и знаками солнца, и птицами (стр. 270). Каждое звено цепи содержало прорезной диск с крестом посередине — обычный символ солнца и огня. У подножия каждой свечи обязательно сидит бронзовая жар-птица, покровительница света, существо, связанное с небом и солнцем, а потому ведающее и домашним светом от свечи¹. И в фольклоре, и в изобразительном искусстве жар-птица связана не с огнем, не с очагом, а только со светом.

Мы разобрали многоликий образ птицы в русском художественном ремесле X—XIII веков и установили, при содействии фольклора, что в зависимости от места нахождения птицы, от того предмета, на котором она изображена, менялся и смысл, вкладываемый в этот образ древними киевлянами. Но наш обзор мира пернатых еще не закончен. Мастера-ювелиры оставили нам множество сложных образов, в которых птицы — неперменные персонажи. Очень часты парные сочетания птиц: две птицы сидят друг против друга. Иногда между птицами помещено стилизованное дерево. Что это: простой орнаментальный мотив или также письма книги языческой мудрости, подлежащие прочтению? В мышлении древнерусского человека птицы, эти свободные существа, единственные обитатели видимой небесной среды и возможные посредники между людьми и небесными божествами, занимали видное место². Перелетом птиц любовались, за птичье пенье благодарили бога, а по крику священных птиц гадали. Гадание по «птичьему граю» было настолько распространенным, что люди, не верившие «ни в сон, ни в чох, ни в птичий грай», казались совершенно особенными.

¹ Изображения хоросов см.: Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья, вып. V, табл. VII.

² Наблюдая перелет птиц, Владимир Мономах пытался проникнуть в тайны природы и объяснить их: «И сему ся подивуемы, како птица небесная из ирья идуць... и не ставятся на одной земли, но и сильныя и худыя идуць по всем землям, божиим повеленьемь, да наполнятся леси и поля. Все же то дал бог на угодые человеком, на снедь, на веселье» [Лаврентьевская летопись под 6604 (1096) годом].



Золотая диадема с изображением «Деусуса». Из Киева. XII век.
Гос. Эрмитаж.

Для гадания существовали специальные книги: «Волховник, волхующи птицами и зверьмы», «Воронограй», «Куроклик», а самое гадание производилось при обязательном участии *двух птиц*. В христианском поучении против язычества — «Слово св. Кирилла о злых духах», — известном на Руси с 1073 года, читаем: «Веруем в поткы, и в дятля, и в вороны, и в синици. Коли где хошесь пойти, которая переди пограет, то станем послушающе *правая* или *левая...*»¹. Гадавший смотрел на обеих птиц и ждал, которая из них раньше «заиграет» (запоет, заворкует) — правая или левая, и заранее загадывал на одну из них. И вот на височных кольцах из Белевского клада мы видим двух птиц, сидящих друг против друга. Очень часты парно расположенные птицы на колтах, браслетах и на других вещах.

Нередко образ птицы очеловечивается. Священная птица превращается в женщину. Мы хорошо знаем из сказок о превращениях царевны Лебеди. Обида также выступает в двух естествах: во-первых, как птица с лебедиными крыльями, во-вторых, как дева. Ювелирное ремесло дало огромное количество таких птицедев. Все они имеют птичье туловище, ноги, крылья и хвост, но голова у них девичья. На голове или шапочка, или кокошник, или даже корона. Почти всегда голова окружена нимбом. На золотых киевских колтах XI—XII веков эти птицы-сирины² изображены наиболее красочно. Девичьи лики сделаны эмальером с большим изяществом и мастерством (стр. 271). Художнику удалось действительно

¹ Н. Гальковский. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси. — «Записки Московского археологического института», т. XVIII, 1913, стр. 68 (курсив наш. — Б. Р.). «Слово св. Кирилла о злых духах» впервые было помещено в «Изборнике Святослава», 1073 года.

² Н. Кондаков. Русские клады, табл. II—III; Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья, вып. V, табл. XXXI, рис. 1006.

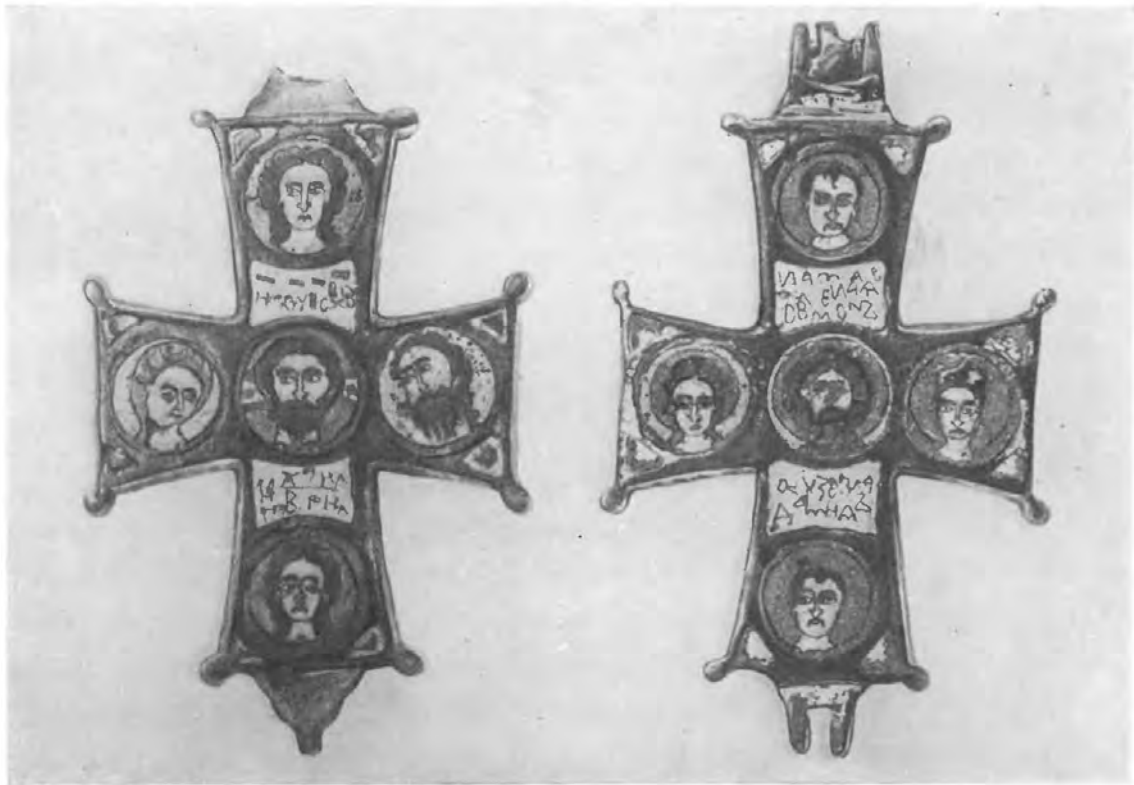
создать привлекательный образ сладкогласной птицедевы. Здесь совершенно явно ощущается очень древний и устойчивый мотив, идущий еще от искусства античности.

В средневековых русских духовных стихах образ птицедевы раскрывается весьма полно: «Птица Сирина обретается на море, сладко поет, наводя на пловцов тяжкий сон. Когда они спят, корабль разбивается о камень и они становятся пищей сиренам»¹. Кажется, что из глубин народной памяти всплывает образ многоопытного Одиссея, слушающего пение сирен привязанным к мачте своего корабля. Сирины на колтах изображались попарно; они обращены спинами друг к другу, а головы их повернуты лицом к зрителю. Сирины на серебряных браслетах смотрят друг на друга. Их поза — откинутае назад головы и поднятые вверх лица — как бы подчеркивает их певчую сущность: они явно поют². В христианской мифологии Сирина считался райской птицей. Другой райской птицей был Алконост; его отличие — корона и цветок в руке. В русском прикладном искусстве Алконост встречается редко: один раз среди инициалов «Юрьевского Евангелия», а затем на колтах XIII века из села Залесцы (Волинь). И Сирина, и Алконост признавались птицами вещими. Одним из самых частых вариантов парного расположения птиц и сиринов было размещение их по обеим сторонам дерева. Этот мотив пронизывает все декоративное искусство: его мы находим и в белокаменной резьбе соборов, и в рукописях, и на колтах, браслетах и нашивных дробницах оплечья; встречается он и на боевом топорце и на других вещах. Он очень живуч; в этнографической вышивке, резьбе и росписи он находится в изобилии.

Дерево жизни, являющееся центром композиции, играет чрезвычайно важную роль в искусстве и фольклоре различных народов. Дерево зачастую заменяет богиню-мать, потому что и оно олицетворяет плодородие земли и ее жизненную силу. Внешний вид «древа жизни» в русском прикладном искусстве X—XIII веков можно свести к нескольким типам. Прежде всего следует сказать, что оно никогда не изображается реалистически; оно такое же символическое, сказочное, как и весь мир образов и представлений, перенесенных русскими мастерами на золото, серебро, ткань или камень. Простейшей условной формой дерева в языческом искусстве был стержень, увенчанный наверху ромбом; таков он уже у древних славян (см. об этом главу «Искусство древних славян»). Его продолжали применять

¹ Ф. Буслаев. Русские духовные стихи. М., 1861, стр. 33.

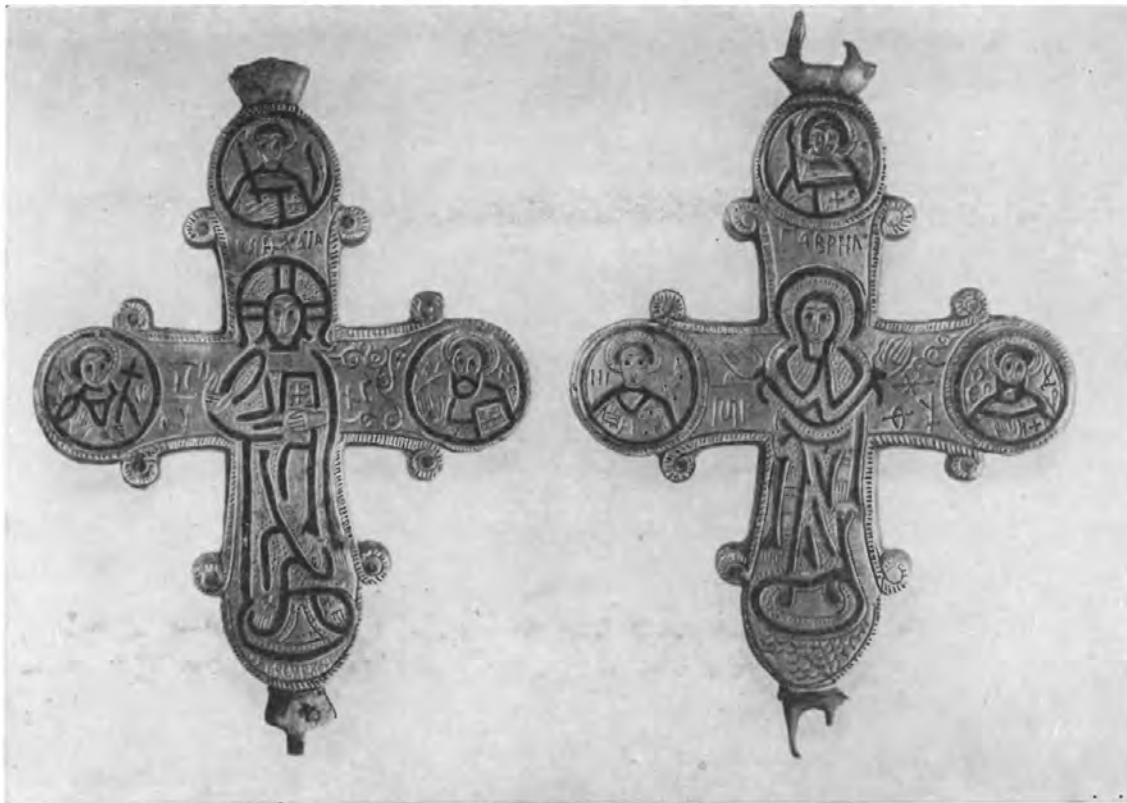
² Н. Кондаков. Русские клады, рис. 85. Браслет из Киева.



Створки бронзового креста-складня с эмалевыми изображениями «Деисуса» и святых. Из Киева. XIII век.

в X—XIII веках в деревне (гребни, височные кольца); в городском ювелирном искусстве дерево изображалось более пышно, но постепенно облик сказочного дерева вновь уподобился простейшей схеме.

В VIII—IX веках на Руси часто встречается образ дерева с двумя корнями и пятью массивными ветвями. Ветви заканчивались тремя полукруглыми листьями, что придавало каждой ветви вид креста: Такое пятиветочное дерево имеется на бляшке из Зарайского клада или на братине XII века (обе вещи — восточного происхождения). На Руси это дерево постепенно упрощалось. К XI веку можно отнести золотую цепь, на которой колты подвешивались к кокошнику. На квадратифолийных звеньях цветной эмалью выведены деревья, очень близкие к упомянутым восточным, но уже только с тремя ветвями. У дерева ясно и четко обозначены три корня. При всех превратностях стилизации эта деталь всегда сохранялась, так как она подчеркивала связь «древа жизни» с жизненными соками земли. На золотых колтах XII века из княжеской мастерской в Старом Киеве



Лицевая и оборотная стороны медного креста с изображениями Христа, евангелистов, богородицы и архангелов. Из Киева. XII — XIII век.

Гос. Исторический музей.

(до нас дошли штамп и несколько сделанных этим штампом крестов) рисунок дерева упростился¹. Отпали боковые ветви, и остался один лишь стержень, увенчанный завитками; общий силуэт кроны дерева приблизился к ромбу. Еще упрощеннее выглядит дерево на дробницах саккоса митрополита Алексея — там наверху остались только три крестообразно расположенных листа².

Если древнерусскому мастеру нужно было дать лишь один намек на идею животворящего дерева, то он прибегал к предельно упрощенной форме: он изображал только его вершину с тремя полукружиями. Иногда эти три ли-

¹ Н. Ко н д а к о в. Русские клады, табл. XV, рис. 18. Клад в усадьбе Лескова в Киеве.

² Возможно, что устойчивая форма «древа жизни» с ветвями, оканчивающимися тремя выступами, повлияла на выработку русской формы крестов-складней. В отличие от византийских энколпионов геометрической формы, русские кресты всегда имеют подобные трехлопастные завершения. Путь от стилизованного дерева с одним стволом и двумя отходящими от середины ветвями (в схеме — крест) к кресту-энколпиону очень недалек. И «дерево», и крест одинаково считались животворящими.

ста превращались в лилию. Такие крестовидные символы дерева очень часты на плащах христианских святых, на колтах. Христианское изображение заменило древние языческие, но русские люди XII века, еще не вполне отрешившиеся от «бесовских и еллинских мудростей», считали нужным сохранять и старые обереги от зла. Поэтому на одежде святого имелись символы дерева, нарисованные по обычному принципу парциальной магии — часть вместо целого. Иногда дерево ставилось рядом со святым (Борис и Глеб из клада 1822 года в Старой Рязани).

Так отразилось на декоративном искусстве то двоеверие, против которого в XI — XIII веках боролись церковные проповедники.

Следует отметить, что, кроме описанного выше типа священного дерева, существовал и другой, известный преимущественно по вещам XII — XIII веков. Дерево с двумя корнями на небольшой высоте раздваивается, его ветви расходятся в стороны, образуя сердцевидный узор, и затем срастаются, опускаясь вниз (внутри сердцевидного пространства) двумя завитками и плодом. От двух основных ветвей отходит в стороны по одной ветви с завитками и плодом, спускающимся почти до корней. Здесь особенно подчеркнута плодоносящая сила дерева, рельефно показаны ветви, сгибающиеся под тяжестью зрелых плодов. Такое дерево мы находим на серебряных браслетах в окружении сиринов, встречаем его на золотых цепях для колтов в соседстве с двумя обращенными в разные стороны птицами, его мы видим на диадеме с деисусным чином в качестве двоеверного дублирования оберегающей силы христианских святых. Орнамент из скани на огромном колте из Старой Рязани весь состоит из такой сердцевидной схемы плодоносящего дерева. Последним пределом стилизации этого образа является сердцевидный орнамент на плащах христианских святых на колтах. Оба типа изображения священного дерева — и с листьями, и с плодами — одинаково подверглись схематизации и одинаково украсили собой одежды новых богов.

В XII веке, в эпоху увлечения плетеным орнаментом, дерево иногда изображалось в виде ременных плетений, но основные элементы дерева сохранялись (корни, плоды).

Зная о широком распространении у славян культа деревьев и «рощения», нельзя, разумеется, считать этот сюжет орнаментальным мотивом, занесенным с Востока. Он был органически связан с местными языческими представлениями. Точно так же и мотив двух птиц по сторонам священного дерева имел глубокий внутренний смысл для русских людей XI — XIII веков. Он не был



Каменная иконка с изображением Глеба
(Давида). XI век.

Гос. Исторический музей.

с его тяготением к архаичным ритуальным сюжетам. От кокошника спускались вниз золотые цепи, заканчивавшиеся золотыми колтами. Лицо женщины было со всех сторон окружено, как рамой, украшениями с магическими символами: надо лбом — диадема, где, несмотря на наличие христианских святых, было два древних символа жизни — изображение женщины и священного дерева; от висков к плечам шли цепи с птицами и деревом жизни; на колтах у плеч — законченная композиция: дерево (поднимающееся из океана) и две птицы — творцы мира; внизу, на груди, обрамление замыкалось «гривною утварью» из медальонов с языческими или новыми символами. Женщина, так наряженная, считала себя защищенной от всякого зла.

¹ Русские народные песни, собранные П. И. Якушкиным. Предисловие Ф. Буслаева. — «Летописи русской литературы и древности», т. I, отд. II, 1859, стр. 100.

² Даже в XVII веке в Москве празднование коляды вызвало специальный царский указ: «Ведомо нам училиюся, что на Москве в Кремле и в Китае и в Белом и в Земляном городах... по улицам и по переулкам... кликали многие люди каледу». — «Этнографическое обозрение», 1897, вып. 1, стр. 147.

механическим копированием с иранских или византийских тканей и служил иллюстрацией мифа о сотворении мира. В одной русской колядке поется о том, что мир был сотворен *двумя голубями*, сидевшими на дереве, которое только одно во всем свете поднималось из всемирного океана ¹. Колядовая обрядность была одной из важнейших в годовом цикле языческих празднеств ². А песни-колядки выражали самые важные черты древнего мировоззрения, указывая в то же время на общность земледельческих религиозных представлений славян и других народов Старого света.

Итак, священное дерево с двумя птицами близ него известно и в языческом богослужении новогоднего цикла, и в прикладном искусстве XI — XIII веков и последующего времени. Любопытно отметить, что наиболее обычным местом, где помещалось изображение этой легенды о мипродании, был женский головной убор,

Параллельно русскому космогоническому мифу существовал его восточный, поволжский вариант. По мордовской легенде, мир был создан одной птицей (уткой): утка плавала в безбрежном океане и, нырнув на дно, достала со дна морского комочек земли, из которого и была сотворена вся земная твердь.

И вот, на болгарских золотых колтах с тремя желудеобразными бусинами в центре кольца тончайшей сканной работы помещена золотая уточка. Клюв утки полу-раскрыт, и в нем птица держит круглый золотой комочек¹. Снова деталь головного убора раскрывает перед нами древний миф о сотворении мира. Так в сюжетах изобразительного искусства мы постепенно, буква за буквой, читаем письма древнего мышления, раскрывая их смысл, затуманенный патиной времени.

Постепенно мотив двух птиц и дерева терял свое значение и превращался в излюбленный узор. Из области ювелирного дела он перешел в книжный орнамент и стал основой большинства книжных заставок. Впрочем, до XIII века книжные писцы избегали применять его; очевидно, тогда его языческая сущность еще недостаточно выветрилась.

Помимо птиц, в русском прикладном искусстве встречаются и другие образы из животного мира. Иногда изображался лев или барс с реальным обликом, но значительно чаще — зверь, утративший реальные черты и обладающий крыльями. Вся восточная литература, народные сказания и христианская книжность были наполнены описаниями фантастических зверей. Средневековый бестиарий хорошо известен нам по романскому и готическому искусству. Эти образы бытовали и на Руси. Зверь с процветшим хвостом и крыльями завоевал себе прочное место в русском декоративном убранстве (стр. 272, 273). В настоящее время

¹ Напомним, что на височных кольцах, одинаковых по назначению с колтами, изображались кони, стоящие перед священным знаком. См.: А. Гуц и н. Указ. соч., табл. XXXIV.



Каменная иконка с изображением Дмитрия Солунского. XI — XII век.
Гос. Исторический музей.

выяснено, что иранское чудовище Сэнмурв — полусобака-полуптица — был чтим на Руси как божество под именем Симаргла¹. Можно допустить, что на Руси этим именем называлась не только та каноническая разновидность чудовищ, за которой в Иране закрепилось название Сэнмурва (таких русских изображений нет), но вообще всякий птицевзверь восточного происхождения. Тогда к этой категории должен относиться, кроме крылатого барса, и грифон с птичьей головой, крыльями и звериным туловищем. В изображении обеих разновидностей птицевзера особой разницы русские мастера не делали. Крылатые звери встречаются чаще всего на колтах, что дает нам право признать за ними определенный магический смысл.

На оружии мы находим сюжет, не встречаемый более нигде. Так, на топорике Андрея Боголюбского обе грани покрыты золотой и серебряной насечкой; на одной щеке — древо жизни и две птицы (этот символ иногда заменялся на топорах греческим словом ΖΩΗ — жизнь), а на другой щеке — извивающийся змей, пронзаемый мечом. Сказания о змееборцах широко распространены везде. В «Эдде» рассказывается о борьбе Сигурда со змеем Фафниром, которого он пронзает мечом². Змееборческий мотив известен и в Болгарии, и на Руси. Напомним легенду о Пестре и Февронии, где крылатый змей — дракон — погибает от особого «агрикова меча». Нет нужды для расшифровки сюжета обращаться обязательно к Скандинавии. Такой же извивающийся дракон часто изображается на ножнах мечей. При каждом вкладывании меча в ножны владелец меча как бы вонзает его острие в тело дракона, олицетворяющего зло. Впечатление усиливается тем, что дракон изображен на обеих сторонах ножен, и меч действительно как бы погружается в его тело. С острием меча связано не только представление о смертном плаче, но и о поражении зла.

Обозрение сюжетов русского прикладного искусства X—XIII веков открыло перед нами изумительное богатство того мира образов, который вдохновлял древних мастеров. Магические изображения птиц и зверей, языческих божеств и новых христианских святых, сказочные и ритуальные сюжеты свидетельствуют о глубокой продуманности каждой вещи, каждого образа. В декоративном искусстве древней Руси не было простого, беспредметного украшения — все было подчинено определенным традиционным законам: на головных уборах — одни сюжеты, на браслетах — другие, на оружии — третьи.

¹ К. Тревер. Сэнмурв-Паскудж. Л., 1937.

² В. Сизов. Древний топорик из коллекций Исторического музея. — «Археологические известия и заметки», 1897, вып. 5—6, табл. 1.

Художественная фантазия мастеров черпала образы в неиссякаемом роднике народного творчества.

Русские златокузнецы, украшая свою «кузнь многоценную» различными «хитростями и догады», никогда не опускались до слепого копирования чужих образцов. Используя образы, проникавшие извне, они вкладывали в них новую душу, заставляя их говорить красочным и поэтичным языком русских сказок.

Наряду с образами фантастических животных и птиц древнерусские мастера прикладного искусства охотно обращались и к изображению человека.

Светская струя в русском искусстве известна нам плохо. Княжеские дворцы были украшены, по всей вероятности, светской росписью, шиферными рельефами, резьбой. Об этом убранстве можно составить весьма неполное представление по фрескам Софийского собора на лестнице, ведущей на княжеские хоры, и по киевским шиферным рельефам, возможно, происходящим из берестовского «красного двора» Всеволодичей. Тем бóльшую ценность приобретают для нас отдельные предметы прикладного искусства с изображениями людей. На серебряных запястьях, на которых представлены различные сцены с участием мужчин и женщин, как и на турьем роге из Черной Могилы, персонажи изображены в профиль: выдающиеся, резко очерченные носы, линия рта опускается вниз, массивный подбородок завершает лицо. Из бытовых деталей следует отметить безбородость мужчин. Привычка изображать лицо в профиль заставляла мастеров гравировать своих героев с повернутыми вбок головами при фронтально расположенном туловище. Обращенные друг к другу лица, различия в постановке головы и корпуса, динамично расставленные ноги, оживленно жестикулирующие руки с четко обозначенными пальцами — все это насыщало изображения людей жизненностью и движением. Замечателен в этом отношении набросок на литейной форме из розового шифера (XII — XIII вв.), сделанный, по всей вероятности, мастером-литейщиком: изображен мужчина в конической шапочке, из-под которой выбиваются длинные волосы; грудь закрыта бородой; глаза и нос даны крайне схематично, но тем не менее весь гравированный рисунок получился очень живой и сочный¹.

Интересную группу изображений представляют серебряные браслеты-запястья, богато украшенные чернью и позолотой. Здесь мы встречаемся, например, с переработкой широко распространенного мотива четырех стихий: Земля и Вода в виде женщин с сосудами и бегущий мужчина, указывающий

¹ К числу светских сюжетов нужно отнести и изображения на капителях плястр Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, где изображены юноши в таких же конических шапочках и с серьгами в ушах. См.: А. Бобринский. Резной камень в России. СПб., 1916, табл. 35,



Изображение Николая Чудотворца и семи отроков эфесских. Обратная сторона иконки Дмитрия Солунского. XI—XII век. Гос. Исторический музей.

на небо,—образ Воздуха (браслет Тверского клада 1906 года). Символ четвертой стихии — Огня — на русском изделии отсутствует.

На двух очень сходных браслетах неизвестного происхождения (судя по позолоте, владимирских) изображены в отдельных арочках мужчина, играющий на домре, и женщина, пляшущая с распущенными рукавами. Эта плясунья напоминает сказочные сюжеты: царевну-лягушку, пляшущую на пиру и машущую рукавом, из которого вылетают лебеди; кстати, в соседних арочках запястья изображены птицы. В других арочках музыкант и плясунья представлены отдыхающими и беседующими, что передается условной жестикующей (стр. 250).

Не менее интересен браслет из Киева. Здесь центральной фигурой является гусяр в длинной вышитой одежде и высоком загнутом колпаке, а по сторонам его пляшут женщина с длинными

распущенными рукавами и воин со щитом и мечом. Возможно, что на Руси существовали такие танцы с оружием, которые напоминают пляски вакханок и вооруженных вакхантов в свите Диониса. Пляска с распущенными рукавами известна и в русском народном быту: в Радзивилловской летописи, оригинал которой восходит к XII веку, в сценах игрищ древних славян изображена женщина, пляшущая с распущенными рукавами. Покрывая запястья изображениями скоморохов, гусяров и пляшущих женщин, мастер как бы брал под свою защиту гонимые церковью «бесовские игрища», создавая светское декоративное искусство, совершенно свободное от какого бы то ни было воздействия церковности. Художник-резчик очерчивал фигуры характерным плавным контуром (иногда двойным). Лица и одежды он изображал очень лаконично, но выразительно. Здесь, как и в других случаях, господствовало профильное изображение человеческого лица.

Иногда бытовые сюжеты проникали и в эмалирное дело. На одном колте вместо традиционных птиц или святых художник изобразил красивую молодую женщину в высоком кокошнике. От кокошника к плечам спускаются узорные рясны с колтами на концах (стр. 276). Лицо изображено спереди, как и вообще все лица на эмалях (эмаль не знает полных профильных изображений)¹.

Естественно, что в христианской тематике образ человека встречается значительно чаще. Отвлеченные христианские символы крайне редки в нашем прикладном искусстве; русские люди, только что воспринявшие новую религию, стремились перенять конкретные образы новых богов и ими насытить свой быт. Очень часто в эмали и черни изображался деисусный чин: в центре композиции — Иисус Христос, справа — Иоанн Предтеча, слева — богородица, а за ними архангелы Михаил и Гавриил и различные святые: Петр и Павел, Борис и Глеб, Кузьма и Демьян (стр. 277). Иногда святые изображались в рост. Фронтально поставленные фигуры неподвижны, монументальны, они как бы воскрешают древних идолов с их условными застылыми формами. Чаще встречаются поясные изображения, в которых также сохраняется этот элемент условности. Византийские одежды не всегда правильно были поняты русским художником, но зато плащи на русских святых Борисе и Глебе всегда передавались точно, и орнамента их всегда отлична от узоров греческих одеяний.

Не все мастера-эмальеры в равной мере справлялись с задачей изображения человеческого лица. Именно по этому можно судить о наблюдательности, талантливости и техническом мастерстве художника. Подчас множество технических трудностей мешало художнику правильно передать то выражение лица, которое было задумано. Так, например, лицо Христа иногда имеет удивленно-испуганное выражение, что едва ли соответствовало замыслу художника (клад на Житомирской улице



*Крест-анколион
из Десятинной церкви в Киеве
с изображением св. Бориса.
XI—XII век.*

Киевский Гос. Исторический музей.

¹ Н. Кондаков. Русские клады, табл. XV. Клад в усадьбе Лескова.



*Бронзовый крест-зинколпион.
30-е годы XIII века.
Гос. Исторический музей.*

в Киеве)¹. Но в большинстве случаев русские мастера достигали большого совершенства. Когда киевскому эмалиеру нужно было создать образ пленительной сирены, сладкогласной райской птицы сирина, он нашел мягкие, округлые линии для овала девичьего лица, изящно разместил большие глаза, правильного рисунка нос, тонкие брови и маленький алый рот. Лицо обрамлено вьющимися волосами, частично скрытыми под узорчатой шапочкой. Красивая шея девушки мягко и незаметно переходит в туловище птицы. Весь рисунок размещен на площади меньше квадратного сантиметра. Мастер хорошо справился со сложной задачей повернуть голову сирини в три четверти и, кроме того, сумел придать лицу такое выражение, что зритель ясно чувствует, что две птицедевы, туловища которых обращены в разные стороны, обернулись друг к другу и разговаривают или согласно поют (клад в Сахновке)².

Прекрасны изделия и рязанских мастеров, свидетельствующие о том, что киевское эмалирное искусство стало общерусским. Большие золотые колты увиты тонкой сканью четкого спирального рисунка, посреди которой возвышаются освещенные снизу изумруды и сапфиры на золотом ажурном ободке. Среди этого великолепия, являющегося торжеством искусства златокузнеца, на золотом поле эмалью выполнены изображения юношей в отороченных шапочках, в голубых плащах, подбитых горностаем. Молодые безусые милостивые лица, сочетание голубого тона с нежно-телесным, лилии на плащах и лилии по сторонам фигур — все это создает настроение особой мягкости³.

¹ Н. Кондаков. Русские клады, табл. I.

² Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья, вып. V, табл. XXXI.

³ Н. Кондаков. Русские клады, табл. XVI и XVII. Клад 1822 года из Старой Рязани, хранится в Гос. Эрмитаже в Ленинграде.



*Крест-энколпион с изображением Христа
и символов евангелистов.
XIII век.*

Киевский Гос. Исторический музей.



*Крест-энколпион с изображением Иоанна
Богослова. Из Княжесей Горы близ Канева.
XIII век.*

Киевский Гос. Исторический музей.

В другом изображении — Бориса и Глеба, этих двух юных князей, погибших от руки властолюбивого брата, зачинщика усобицы, художник выразил ту же идею, которую с такой убедительностью проводил в своих лучших строках автор «Слова о полку Игореве», вызывая у читателей сочувствие к ранам Игоря. Убитый юный Борис и пораненный, плененный Игорь одинаково пробуждали жалость, одинаково напоминали об основном зле предмонгольской Руси — о розни и усобицах.

На большом медальоне Старорязанского клада очень хороши женские образы Варвары и Ирины (на эмали русские надписи: «Варовара» и «Орина»), но особенной красотой и одухотворенностью отличается изображение богородицы. Лицо ее удивительно пропорционально и правильно, строгость хорошо сочетается с жизненной убедительностью, а молитвенное настроение (подчеркнутое поднятыми руками) — с чисто земной красотой.

Особо следует остановиться на бронзовом кресте-складне с эмалью киевской работы XIII века (стр. 279). Две его створки были найдены в 1892 и 1897 годах в разных местах по дороге из Киева на юг, и только в музейной витрине они воссоединились. Данные о русских пленниках Батыя (русские вещи XIII в. встречаются вплоть до Волги) позволяют датировать этот крест 1240 годом, когда многие из киевлян были уведены в южные степи. Крест бронзовый, но с золотыми перегородками для эмали, все изображения — головные; надписи, в отличие от общепринятого обычая, размещены на отдельных белых табличках и выполнены не эмалью, а только тонкой непрерывной золотой линией. На лицевой стороне изображен «Деисус» с архангелами. Чин заканчивается на оборотной стороне парным изображением Кузьмы и Демьяна¹. На той же стороне изображены святые, которые никогда больше в таком сочетании не встречаются: «Семен», «Настасья» и «Олена». Очевидно, это патрональные святые, покровители целой семьи. Из двух женских лиц Анастасия выглядит старше и изображена в темном головном уборе. Елена же, вопреки каноническому образу, представлена молодой девушкой в светлом кокошнике. Возможно, что здесь дан семейный портрет Семена, его жены Анастасии и дочери Елены². Художнику удалось создать ряд превосходных лиц. Запоминается сильное лицо Иисуса; это — мужественный, чернобородый человек, с широким костистым лицом и уверенным, сильным взглядом; в нем очень мало от канонического понимания. Архангел Михаил, в пышном ореоле курчавых волос, с несколько презрительным складом губ, пожалуй, единственный из всех десяти изображенных святых сохраняет иконный характер. Особенной жизненностью отличаются Кузьма и Демьян. Патроны кузнецов представлены молодыми, с короткими волосами, с небольшими усами, опущенными книзу, как на известном портрете князя Святослава из «Изборника».

¹ Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья, вып. V, табл. XIII.

² Там же. Ошибка автора описания заключалась в неправильном чтении двух других надписей: вместо «Кузьма» он читал «Авксентий» и причислял его и Демьяна к семейству Семена. Поскольку последние звенья Деисусного чина всегда варьируют в зависимости от желания художника (или заказчика), мы вправе искать в них некоторые личные черты. Известно, что Кузьма и Демьян были покровителями кузнечного дела (в том числе и «кузнецов золоту и серебру»). Не принадлежал ли этот крест мастеру-златокузнецу по имени Семен? В пользу этой гипотезы говорят следующие соображения: 1) единственный раз в русском прикладном искусстве Деисусный чин замыкается покровителями кузнечного дела; 2) дешевый материал (бронза) плохо выжета с тщательностью работы и говорит против принадлежности креста богатому и знатному лицу; 3) народная огласовка имен «Дьмиа», «Кузьма» и «Олена» свидетельствует о таких особенностях произношения (как сохранение носовых звуков), которые, по мнению Шахматова, дольше сохранялись в народе, чем у социальных верхов; 4) если допустимо связывать разрозненность частей креста с условиями угона русских в плен, то следует вспомнить, что татары брали в плен преимущественно ремесленников.

Наряду с подобными шедеврами живописно-графического искусства среди древностей того же XIII века встречаются значительно более примитивные произведения. В качестве примера можно сослаться на серебряный медальон с контурной чернью из Старой Рязани. Фигура Иисуса образована нагромождением штриховки в разных направлениях. Лицо выгравировано крайне упрощенно: глаза без зрачков, нос без ноздрей, рот дан простой горизонтальной чертой.

На крестах-энколпионах, наряду с рельефными изображениями, нередко встречаются и гравированные под чернь. Среди них совершенно особое место занимает медный киевский крест XII—XIII века с изображением Христа в рост и евангелистов, а на обороте — богоматери и архангелов (стр. 280). Изображения сопровождаются русскими, но не вполне грамотными надписями; по характеру погрешностей трудно предположить, чтобы их мог сделать русский человек. Стиль всех изображений очень резко отличается от всего киевского и вообще русского искусства. Складки сильно стилизованной одежды превращены в широкие черневые полосы, пространства между которыми заполнены точечным орнаментом без черни. Фигуры утратили свою реальность, крайне стилизованы и совершенно не укладываются в наше представление о русских изображениях. Христос, например, представлен безбородым. Между тем надписи, выполненные той же рукой, как и изображения, удостоверяют, что крест был предназначен мастером для Руси. Стиль изображений полностью совпадает со стилем ирландских средневековых миниатюр: те же широкие черные ленты, тот же точечный орнамент, та же схематичность фигур и рук. В Киеве существовала ирландская колония, связанная с ирландским монастырем в Регенсбурге. Известно, что ирландские монахи жили в Киеве вплоть до 1242 года. Очевидно, здесь работал какой-то ирландский мастер, который изготовлял кресты, подражая общей форме русских крестов и даже пытаясь дать русские надписи, но в стиле изображений он остался верен привычной ему ирландской миниатюре.

Наиболее полно проявилось понимание древнерусскими художниками образа человека в мелкой пластике. Ни один из разделов прикладного искусства не насыщен в такой мере изображениями людей, как резьба по камню, мелкое литье, печати и монеты. Многообразный христианский пантеон, сложные композиции на новозаветные темы — все это требовало от скульпторов внимания к человеческому лицу и фигуре.

Мелкая пластика была очень разнообразной по материалу; техника обработки нередко обуславливала существенные особенности отдельных групп. Так, например, изготовлявшиеся в Киеве керамические иконки сильно отличались

от киевских же шиферных, резанных резцом. Первые штамповались глиняными штампами, давленными вглубь. Поэтому на отпечатке со штампа все линии орнамента не врезаны, а, наоборот, выпуклы. То же самое следует сказать и о свинцовых печатях: штамп для них резался вглубь, как гемма; поэтому на свинцовом отпечатке получались рельефные линии, выпуклые глаза, волосы, обработанные, как множество положенных рядом шариков. Иногда такой техникой изготовлялись литейные формы для медных иконок и крестов. Свои особенности есть и у чеканных изображений.

Возможно, что скульптурные работы были сосредоточены в монастырях. На одном кресте-складне из Киева есть надпись «Никодим», сделанная мастером в процессе изготовления креста и говорящая в пользу предположения о принадлежности художника к монашеской среде.

Большую трудность представляет датировка мелкой пластики XI—XIII веков. Расчленив ее по отдельным векам, наметить четкую ее эволюцию пока не представляется возможным.

Как и среди других разделов художественного ремесла, здесь выделяется группа вещей XI века и затем группа вещей конца XII—начала XIII века. Промежуток между ними заполнен лишь отчасти. Основанием для датировок служат палеографические данные (изменение шрифта надписей), язык надписей, стиль изображений, археологические детали (одежда, оружие), обстоятельства находки.

Наиболее ранним произведением мелкой русской пластики следует считать каменную иконку с изображением Глеба, найденную в пределах Тмутараканского княжества (стр. 282). Колончатая надпись содержит оба имени князя: «Давид» и «Глеб». Ее можно датировать XI веком и предположительно связать с тмутараканским князем Глебом Святославичем, оставившим знаменитую запись 1068 года об измерении ширины Керченского пролива¹. Патрон Глеба Святославича изображен в княжеской шапке, в плаще с узорной оторочкой. Он подпоясан наборным поясом, полы его кафтана украшены круговым рисунком, левой рукой он держится за меч в ножнах. Пропорции фронтально поставленной фигуры крайне приземисты: голова равна одной трети всего роста. Все изображение очень жизненно, полно реалистических деталей и дышит спокойной силой. К сожалению, лицо сильно стерто, и его крупные, массивные черты едва различимы на поверхности камня.

¹ Отчет Российского Исторического музея за 1883—1908 гг. М., 1916, стр. 87.

Далее следует обширная серия различных резных предметов, точная дата которых неясна. Предположительно они относятся к XII веку, но возможно, что некоторые из них датируются и следующим столетием.

На одной стороне двусторонней каменной иконки изображен Дмитрий Солунский на троне, с мечом в руках (стр. 283). Святой безбород, молод, одет в странную одежду, напоминающую восточный халат, перехваченный поясом. Рельеф плоский, черты длинного лица намечены грубо. Единственно, что сделано со вниманием, — это меч в ножнах. Возможно, что иконка относится даже к XI веку. На обороте — обычный для мелкой пластики сюжет: Николай Чудотворец среди семи отроков эфесских, спящих в различных позах (стр. 286). Имена отроков подписаны. Складки одежды даны грубыми параллельными насечками. Все изображения напоминают плоскую деревянную резьбу.

Тот же грубоватый стиль присущ изображениям на крестах-энколпионах. В качестве примера укажем энколпион из Десятинной церкви в Киеве (стр. 287). Святой Борис изображен держащим модель храма. Фигуры выполнены крайне грубо. Глубокие борозды, передающие складки, едва позволяют уловить контуры фигуры. Огромная голова с торчащими волосами, ртом до ушей и круглыми, далеко расставленными глазками производит примитивное впечатление. Подобные кресты отливались по восковой модели, и мастер, очевидно, торопливыми, небрежными штрихами обрабатывал свою модель. Хотя на других крестах этого типа и нет подобной карикатурности изображения, но во всяком случае чувствуется большая примитивность. На одной створке обычно изображался Борис с моделью пятиглавого храма 1026 года в левой руке, а на другой — Глеб с моделью одноглавого храма, постройки Изяслава Ярославича 1072 года¹. Возможно, что некоторые экземпляры восходят еще к концу XI века, когда была жива память о смене одной постройки другой (имеются в виду церкви в честь Бориса и Глеба, возведенные в Вышгороде).

Сходные грубые изображения с насечками по всему телу мы находим и среди массовой продукции городских мастеров, предназначенной для сбыта в деревню. На маленьких бронзовых образках, литых в одной литейной форме и найденных в разных местах, встречается изображение богородицы с младенцем подобного же стиля. Трудно сказать, когда впервые появились

¹ Икона Дмитрия — в коллекциях Гос. Исторического музея. См.: Н. Чернов. Сборник снимков с предметов, хранящихся в Киеве в частных руках, вып. 3—4. Киев, 1897, табл. I, рис. 9; Н. Петров. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Киев, 1915, табл. XVII, рис. 5 цв.

произведения этого грубоватого стиля. По всей вероятности, в XI веке. Еще труднее определить точное время его исчезновения. Судя по тому, что треугольно-штрихованный способ заполнения пространства дожил до самого татарского нашествия (находки в подкопе Десятинной церкви в Киеве относятся к декабрю 1240 года), а иногда переходил и на вещи XIV века, можно думать, что это художественное направление в XII—XIII веках сосуществовало с другими.

Большинство скульптурных изделий Киевской Руси относится ко второй половине XII и началу XIII века. Как бы в опровержение установившегося взгляда, что Киев захирел после взятия его войсками Андрея Боголюбского в 1169 году, киевские недра открывают целую сокровищницу русского искусства последних десятилетий перед татарским разгромом. Разнообразие материала, сложность композиции, удивительное мастерство резчиков, тонкость замысла и вдохновенность выполнения, обилие различных школ и стилей — все это говорит об огромных творческих возможностях русского искусства конца XII и начала XIII века.

В упомянутом выше подкопе, через который осажденные киевляне пытались уйти от татар, и в местах татарских кочевий на Кубани и на Волге найдены бронзовые энколпионы, вышедшие из рук одного мастера XIII века. На одной стороне — «Распятие», на другой — богородица со сложенными на груди руками (стр. 288). Одежда падает ровными складками, руки сделаны тщательно, пропорции уже значительно вытянулись: голова равна одной пятой части роста. Все фигуры свидетельствуют о большом художественном вкусе¹.

К XIII веку относятся шиферные и иные иконки, изображающие богородицу с младенцем. Они отличаются хорошим рельефом, скульптурной обработкой лица и богатой орнаментацией тканей и нимба. На одежде тщательно разделаны все каймы и вставки, а нимбы покрыты плотными спиральными узорами, что делает их похожими на накладные металлические венцы со сканным спиральным орнаментом. Иконки этого стиля попадаются и на Севере — в Новгороде и в Костроме. Даже на змеевиках встречается круг со спиральным узором, вошедшим в моду с конца XII века².

Среди энколпионов XIII века появляются новые типы — изящные кресты, далеко ушедшие от примитивов XI—XII веков (стр. 289). Из Княжей Горы

¹ М. Каргер. Тайник под развалинами Десятинной церкви. — «Краткие сообщения ИИМК», вып. X. 1941, стр. 75.

² Иконы богородицы — в коллекциях Гос. Исторического музея. О змеевиках см.: А. Орлов. Амулеты-змеевики Исторического музея. — «Отчет Гос. Исторического музея за 1916—1925». М., 1926, стр. 44, 45.

происходит крест с Иоанном Богословом на одной стороне и «Распятием» на другой. «Распятие» поражает реалистичностью изображения человеческого тела, мускулов, ребер. Другой энколпий интересен поясным изображением Христа, которое можно сопоставить с известной иконой «Спас златые власы». Евангелисты здесь заменены их символами¹.

Особый раздел мелкой пластики составляют печати. Среди них встречаются вещи исключительно тонкой работы. Таковы, например, печати с изображениями Иакова и Федора, со сценой «Благовещения», с Георгием и др.²

В заключение остановимся на нескольких произведениях, выделяющихся на общем фоне.

Одна иконка необычна как по сюжету и материалу, так и по стилю, хотя все порознь и находит себе аналогии в русском искусстве. Иконка сделана из хорошего литографского камня; надписи, а также многие детали орнамента выполнены рельефом. Оба признака ведут к замечательной группе киевских резчиков — к мастерам литейных форм, создававшим из плотного и вязкого литографского камня тончайшие формы для имитации зерни, скани и гравировки. Именно для литейных форм XIII века характерны рельефные детали на гладком фоне. Высокий, как бы обрубленный по краям рельеф также говорит о навыках по резке форм. В центре изображен сидящий Христос, справа к нему подходит богородица. По углам — евангелисты. На раскрытых книгах можно прочесть микроскопические надписи «зачало», «конец». Внизу и наверху — два шестикрылых серафима. Их лица, равно как и лицо Христа, очень близки по манере исполнения к лицам, вырезанным из камня одним из мастеров Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1234 г.)³. Разделка одежд здесь уже перешла в орнамент. Складки превращаются в спирали. На боковом обреде имеется маленький завиток в виде вопросительного знака; может быть, это — тамга мастера. Дата этой иконки должна быть близка к дате сооружения Георгиевского собора, а ее обособленность объясняется тем, что она появилась накануне разгрома русской городской культуры.

К числу шедевров русской мелкой скульптуры XIII века относятся две миниатюрные иконки тончайшей резьбы, изображающие один и тот же сюжет — «Уверение апостола Фомы» (стр. 296, 297). Эти изящные иконки принадлежат

¹ Собрание Б. и В. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки. Киев, 1899, табл. XVIII, рис. 220, и табл. XXIII, рис. 267.

² Н. Лихачев. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики. Вып. 1. Л., 1928, рис. 36, 37, 40, 49.

³ Коллекция Гос. Исторического музея, № 10963.



Иконка из стеатита с изображением «Уверении апостола Фомы». Из Киева. XIII век.

Киевский Гос. Исторический музей.

к той малоизвестной группе русских памятников, которые выгодно выделяются из общей массы грубоватых ремесленных изделий своей художественностью и высоким мастерством. Одна из них найдена в Киеве¹, другая же — на городище Княжья Гора близ Канева². Таким образом, обе они связаны с южными областями, с Киевщиной.

По своим размерам они очень близки (около $4 \times 2,5$ см), сделаны из одинакового материала — светлозеленоватого камня (стеатита), и обе были в свое время покрыты позолотой, создававшей гармоническое цветовое сочетание с молочно-зеленым оттенком камня. Датировку обеих иконок облегчают эпиграфические данные, так как обе они имеют надписи, резанные вглубь очень миниатюрными буквами. Обе надписи и палеографически, и лингвистически (*ь* вместо *о*) датируются второй половиной XII или началом XIII века и утверждают русское происхождение иконок.

Именно к этому времени относятся рельефы Дмитриевского собора во Владимире, где имеются аналогии обеим иконам. Роднит эти иконки и сюжет изображения: апостол Фома, сомневаясь в воскресении Иисуса, недоверчиво разглядывает и ощупывает рану на его теле. Этот сюжет довольно редок в искусстве древней Руси. Иконки выделяются не только качеством работы, но и необычностью и повествовательным характером изображения. Одинаковы они и по композиции: Иисус стоит справа, почти фронтально; Фома подходит с левой стороны, согнувшись и протягивая вперед руку.

Однако при всей близости обеих иконок можно указать и на некоторые различия в стиле и трактовке фигур, лиц и одежд. Мастер киевского экземпляра расположил головы обоих действующих лиц фронтально; выражение лиц — спокойное, бесстрастное. Главное очарование скульптуры заключается в мягких, круглых контурах и изящных волнах драпировок. На гладком позолоченном фоне складки одежды приобретают самостоятельный орнаментальный характер. Мастер умело чередовал гладкие округлые поверхности с мелкими изгибами и завитками. Детали лиц, рук и особенно ног сделаны тщательно и умело. Князьегорская

¹ Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднестровья, вып. VI, табл. XXXVIII, рис. 1327, стр. 33, 34, 44.

² И. А. Хайновский. Краткие археологические сведения о предках славян и Руси. Киев, 1896, стр. 182—183.

иконка отличается большой реалистичностью изображения и несколько более высоким рельефом. Второй мастер не увлекался орнаментальной драпировкой — его фигуры одеты в настоящие одежды, подчеркивающие объемность. По своему расположению фигуры менее фронтальны и значительно динамичнее, чем спокойные, уравновешенные фигуры первого мастера. Кроме того, ощущается резкое различие между двумя мастерами в оценке изображаемого события: первый мастер считал как бы естественными недоверчивые действия Фомы, но второй мастер явно осуждал любопытствующего апостола: он противопоставил его согнутой, подкрадывающейся фигурке фигуру величественного и презрительного Христа. В иконке из Княжей Горы значительно больше драматизма.

Итак, перед нами два одновременных и однородных художественных произведения, но выполненных двумя разными скульпторами, по-разному понимавшими и по-разному выражавшими один сюжет. Вполне возможно, что обе иконки вышли из одной мастерской, где покупали византийский «осиновый камень» для работ и где мастерам давался один и тот же сюжет для иконок одного размера и техники, а они, как бы соревнуясь в тщательности и выразительности, создавали свои великолепные произведения.

Прикладное искусство древней Руси накануне монгольского нашествия было вооружено сложной техникой и опытом и вдохновлялось творческой энергией русского народа. До нас дошла только незначительная часть сокровищ древней Руси, но и в этих уцелевших фрагментах богатой и яркой культуры мы ощущаем и мощный поток народно-языческого творчества, и изобретательность мастеров, и тонкое понимание красоты, возвышавшее изделия русских златокузнецов до подлинного искусства.

Мы можем понять вполне законную гордость летописца, довольного тем, что иностранцы, представители Византии и Западной Европы, были восхищены изделием русского мастера и говорили, что «нигде же сицея красоты бысть».




Иконка из стеатита с изображением «Уверения апостола Фомы». Из Княжей Горы близ Канева. XIII век.

Киевский Гос. Исторический музей.



КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КИЕВСКОЙ РУСИ

В. Н. Лазарев



Киевская Русь, принявшая на себя главный удар кочевников и тем самым сдержавшая их напор на Запад, заплатила за это дорогой ценой. Она перенапрягла свои силы в непрерывной, изнурительной борьбе со степью. Уже с конца XI века намечается закономерный процесс феодального дробления. Киевская Русь постепенно распадается на ряд самостоятельных княжеств, бесконечные усобицы подтачивают государственный организм, напор степных кочевников делается все сильнее. «И раздърася вся земля Русьская», — говорит летописец. Исчезает единство интересов, поддерживавшее объединительную политику Киева, — единство интересов южной торговли и национальной самообороны против степи.

Особенно остро этот процесс распада сказался на южных областях — Переяславщине, Черниговщине, Киевщине. Все более предоставляемые самим себе, они не смогли дать отпор наседавшим со всех сторон половцам.

В «Слове о полку Игореве», этом замечательном творении русского народа, южная Русь оставила нам горький плач о своей гибели:

*А князь сами себе
Крамолу ковали,
А поганые сами,
С победами рыская
По русской земле,
Дань взимали:
Со всякого двора—
Белку.*

«В итоге вековой борьбы с тюркскими кочевыми ордами, — говорит А. Е. Пресняков, — славяне оказались отрезанными с юга и запертыми в бассейне среднего Днепра, Десны, Оки и Средней Волги, в условиях, наименее благоприятных как для развития туземного земледельческого хозяйства, так и для развития столь блестяще начатых Киевом международных сношений с культурными странами греческого Востока»¹. Не выдержав внешнего тяжелого давления, Киевская Русь распалась к концу XII века. Но не погибли ее великие культурные традиции. Они были переданы и на Воынь, и в Смоленск и Новгород, во Владимиро-Суздальскую и Рязанскую земли. В области искусства везде они дали богатые плоды.

От киевских традиций отиравлились владими́ро-суздальские и новгородские зодчие и живописцы, эти же традиции были занесены в западные княжества и в Псков. Всюду они послужили отправной точкой для развития местных школ, которые испытали в XII — начале XIII века необычайный расцвет. И если в древней Руси искусство никогда не достигало того монументального размаха, которым отмечено киевское искусство X—XI веков, зато в дальнейшем оно приняло гораздо более разнообразные формы. Благодаря процессу феодального дробления культурное наследие Киева начало проникать вглубь народной толщи. Оплодотворенное соприкосновением с живым народным творчеством, оно получало все более ярко выраженную локальную окраску. Так стали складываться многочисленные местные художественные школы, связанные с укреплением мелких феодальных княжеств. В этих школах, выдвигавших новые художественные решения, появились свои кадры мастеров, успешно конкурировавших с заезжими киевскими зодчими и живописцами. В направлении дальнейшей децентрализации художественной жизни и протекало развитие русского искусства в XII—XIV веках. Широко использовав киевские традиции, оно сделалось более разветвленным, а вместе с тем и более глубоко уходящим своими корнями в народную почву.

Русские былины всегда рассматривали блестящий киевский период как время величия и славы в истории нашей родины. Недаром они связали с ним деятельность трех главных богатырей — Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича. Все они были соратниками Владимира Красное Солнышко, все они боролись за свою родную землю, защищая ее от внешнего врага. Но не только их воспел былинный эпос. Он прославил и храбрых киевских князей, которые

¹ А. Пресняков. Лекции по русской истории. Т. I. Киевская Русь. М., 1938, стр. 151.

были полны стремления «любо налезти себе славу, а любо голову свою сложить за землю Русскую». И в нашем сознании старый Киев и его замечательные постройки неизменно связываются с той эпохой в жизни Русского государства, когда оно впервые стало мощным и сильным и когда его искусство испытало необычайный расцвет, заняв одно из первых мест в художественной культуре средневековой Европы.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ



**ИСКУССТВО
ЗАПАДНОРУССКИХ
КНЯЖЕСТВ**



ИСКУССТВО ЗАПАДНОРУССКИХ КНЯЖЕСТВ

Н. Н. Воронин и В. Н. Лазарев



ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

За Киевом и Черниговом идет строительство и в других феодальных столицах и областях. Князья были охвачены своеобразной «строительной горячкой». Новые решения архитектурных тем неизменно исходили из киевских «образцов». Так, например, Успенский собор Печерского монастыря стал родоначальником подобных ему (Успенских) соборов в Смоленске, Ростове, Суздале и других городах. Общность киевского художественного наследия обеспечивала определенное единство русского зодчества, развитие которого отныне разделилось на несколько областных самостоятельных потоков.

Теперь каменное зодчество получило гораздо более широкое распространение, чем в X — XI веках. Это способствовало выявлению неисчерпаемого разнообразия форм и оттенков архитектурного творчества различных областей феодальной Руси. Как мы видели (см. стр. 150 и сл.), даже в районе Поднепровья, коренной территории Киевской Руси, уже наметились некоторые особенности и различия в зодчестве Киева и Чернигова. Еще больше этих отличий проявилось в архитектуре других княжеств.

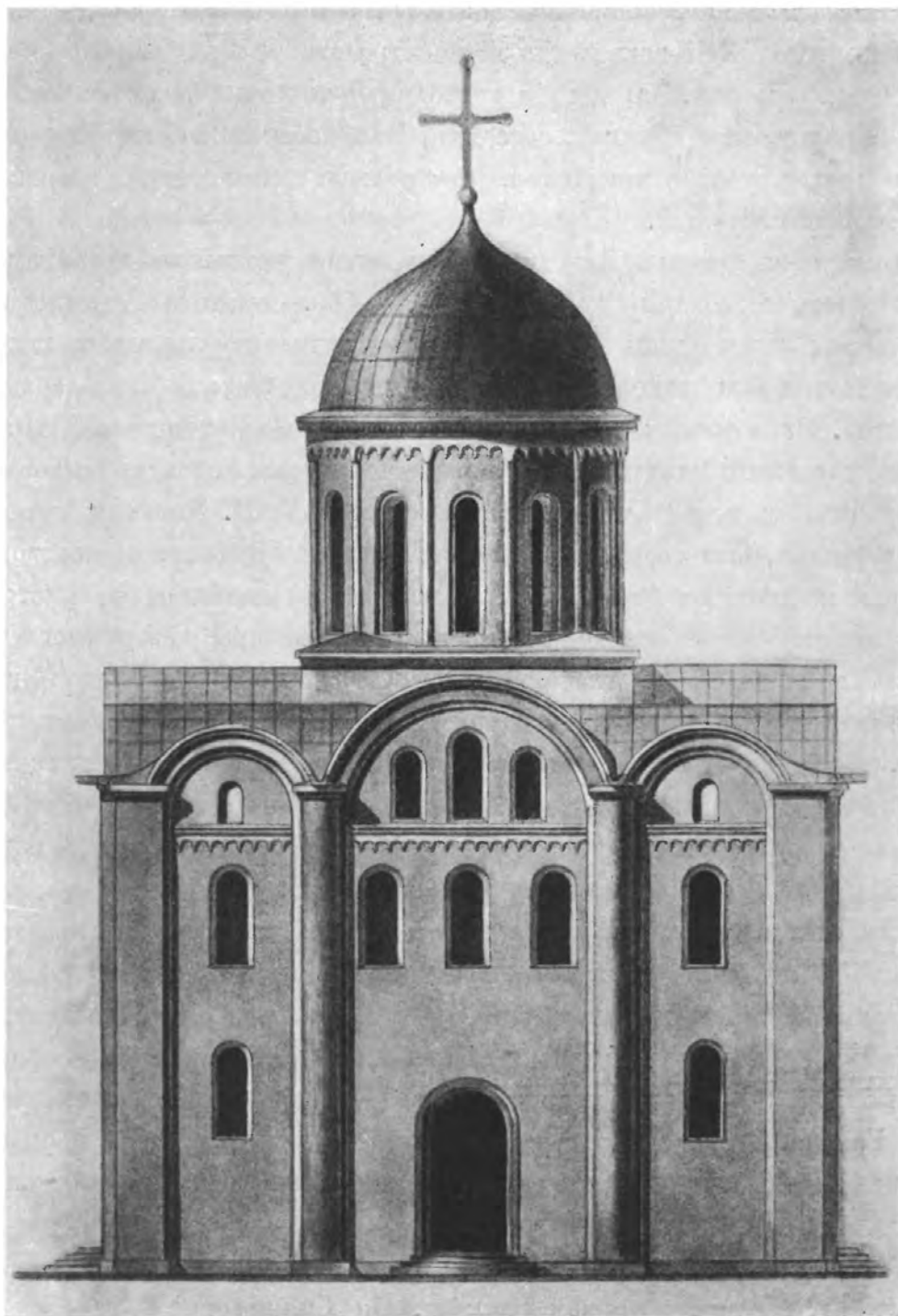
В отношении XII века можно смело говорить об особых архитектурных школах Галича и Волыни, Смоленска и Полоцка, Новгорода и Пскова, Владимира и Рязани. В каждой из этих областей в XII веке появились свои мастера, которые очень чутко и оригинально воплощали в своем творчестве местные худо-

жественные взгляды и формы, выражая различные оттенки материальной и духовной культуры каждой данной области. Они разнообразили и строительную технику, осваивая новые материалы, упрощая или совершенствуя старые технические методы. Так, например, в одних районах широко развивали выделку кирпича и кирпичную стройку, в других областях использовали местный естественный камень в виде известковой плиты или тесаного плотного известняка, «белого камня». Все это чрезвычайно обогащало развитие русского зодчества, создавшего в это время много новых форм и художественных приемов.

Нужно помнить, что рассматриваемые в настоящей главе памятники архитектуры и живописи областных школ — галицкой, волынской, гродненской, полоцкой и смоленской — представляют собой лишь незначительные остатки их бывшего богатства. Эти памятники являются отрывочными звеньями протекавшей в этих областях обширной и разнообразной художественной деятельности; особенно это относится к памятникам живописи, фрагментарность которых не позволяет выявить их локальные особенности. Однако архитектурные памятники с достаточной ясностью свидетельствуют о своеобразных путях развития искусства в каждой из названных областей.

ГАЛИЦКО-ВОЛЫНСКАЯ ЗЕМЛЯ

Галицко-Волынская земля, лежавшая на юго-западной окраине Руси, в плодородных и обильных естественными богатствами верховьях Западного Буга и Днестра, была с глубокой древности густо населена и покрыта сетью больших и малых поселений сельского и городского типа. Ранние полугосударственные объединения у славянских племен бужан-волян известны здесь уже по первым упоминаниям о Руси авторов раннего средневековья. За эту богатую и людную западную окраину Руси велась длительная и упорная борьба с поляками и венграми, перешедшая и в XII — XIII столетия, когда, в процессе феодального дробления Руси, здесь возникли Владимиро-Волынское и Галицкое княжества. Благодаря значительному развитию ремесла и широким торговым связям края с Балканами и Западной Европой в Галицко-Волынской земле процветали города. Большое политическое значение приобретают горожане, вступающие в борьбу с могущественным боярством. Галицкие князья XII — XIII веков (Ярослав Осмомысл, Роман и его знаменитый сын Даниил), поддерживаемые горожанами, боролись за объединение и независимость своей земли, стремились и к общерусскому объединению. Могущество и дальновидная политика Даниила смягчили последствия



*Успенский собор во Владимире-Волынском.
1160 год.*

Реконструкция архитектора Г. П. Котова.

монгольского завоевания, так что строительство в его земле продолжалось еще в 40-х и 50-х годах XIII века, когда вся центральная и приднепровская Русь была разгромлена татарами. Находясь в постоянном то мирном, то военном соприкосновении с западноевропейскими соседями, Волынская и особенно Галицкая земли более, чем другие русские княжества, использовали в своем строительстве отдельные приемы их искусства.

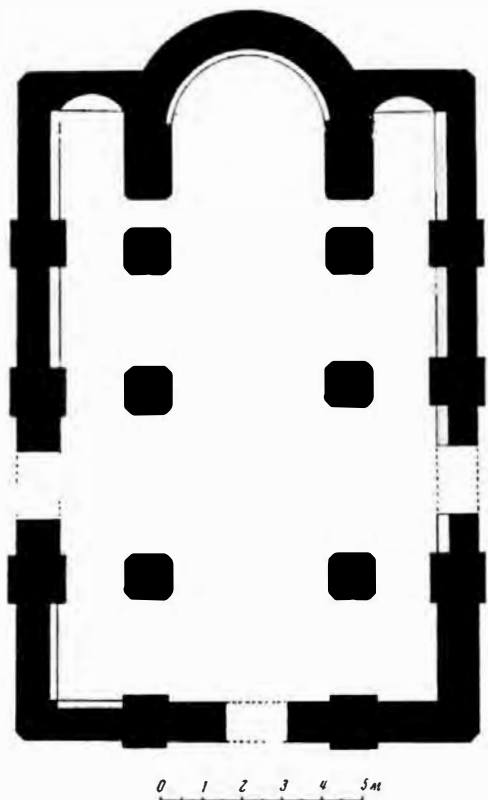
Архитектурная история Владимира-Волынского уходит ко временам Владимира Святославича, который построил здесь собор. От этого памятника ничего не сохранилось; можно лишь предполагать, что архитектура данного храма, если он действительно был каменным, не выпадала из общего стиля архитектуры X—XI веков. Памятники же Владимира-Волынского, возникшие в XII столетии, очень тесно связаны с памятниками Киева и Чернигова. Успенский собор (стр. 305), восстановленный в конце XIX века архитектором Г. И. Котовым на основании древних развалин, был сооружен в 1160 году по типу собора Печерского монастыря. Храм не имел ни башен, ведущих на хоры, ни каких-либо пристроек, нарушавших строгую геометричность масс здания, которое завершалось полукруглыми закомар и массивной главой. В убранстве его фасадов, как и в соборе черниговского Елецкого монастыря, имеются некоторые романские детали; таков, например, пояс аркатуры. К Успенскому собору близок трехнефный храм XII века, сохранившийся в развалинах над р. Бугом. Владимир-Волынский был крупным средоточием строительных кадров. На его территории, под землей, лежат руины более чем десяти каменных построек XI—XII веков.

Особым ответвлением волынской архитектурной школы является зодчество маленького Гродненского княжества. Границы Волынской земли достигали на севере течения Немана, где и стоит город Гродно, рано оказавшийся во власти Литвы. Внимание исследователей давно привлекал единственный сохранившийся здесь памятник XII века — Борисоглебская церковь на Коложе, предместье древнего Гродно. При рассмотрении истории русского зодчества его обычно присоединяли к полоцко-смоленскому кругу памятников, от которых он все же отличается многими своими особенностями.

Борисоглебский храм в Гродно дошел до нас в очень разрушенном виде. Храм сложен целиком из тонкой плинфы. Он был увенчан, как предполагал П. П. Покрышкин, тремя главами. Особенность храма составляют его круглые кирпичные колонны, несущие своды и главы и придающие свободный, «зальный» характер интерьеру. По стенам, снизу доверху, идут ряды голосников, усиливавших «звонкость» пространства церкви. К хорам, в западной части храма,

примыкали своеобразные и, должно быть, неширокие деревянные балконы, шедшие на значительной высоте вдоль боковых стен храма вплоть до алтаря. Внутри стен его боковых апсид располагались лестницы, выводившие на эти «балконы». Полы храма были выстланы характерными для архитектуры XII века майоликовыми квадратными, треугольными и фигурными плитками. В алтарной апсиде было каменное седалище для священнослужителей. Особенно эффектно были фасады Борисоглебской церкви, расчлененные плоскими трехлобными лопатками со скругленными углами и богато украшенные выложенными из майоликовых разноцветных плиток крестами и вставками полированного гранита разных оттенков ¹.

Раскопками на территории древнего кремля в Гродно были открыты новые памятники зодчества XII века ². В центре кремлевского высокого мыса лежат руины второго кирпичного шестистолбного храма («Нижняя церковь», стр. 307). Как и коложская церковь, он сложен из тонкой плинфы; в обработке его фасадов также применены огромные цветные пятна полированных и необработанных плоских валунов гнейса и гранита; в убранство верхних частей стен, помимо майоликовых плиток, были введены зеленые поливные блюда и чаши. Композиция плана отличается от коложской церкви. С востока из плоскости фасада очень слабо выступает дуга средней апсиды, боковые врезаны в толщу стены; эта особенность напоминает прием, примененный в соборе полоцкого Спасо-Евфросиниева монастыря. Расположение столбов свидетельствует, что глава храма была сдвинута к западу и композиция масс здания была, как и в Коложе, асимметричной. В этой связи следует отметить, что плоские, со скругленными углами, лопатки



«Нижняя церковь» в г. Гродно.
XII век.

¹ J. Jodkowski. Świątynia warowna na Koločy w Grodnie, Grodno, 1936.

² J. Jodkowski. O znakach na cegle «teremu» książęcego w Grodnie. — «Wiadomości numizmatyczno-archeologiczne». 1933, XV, стр. 62—67; Z. Durczewski. Stary zamek w Grodnie. — «Niemen», 1939, N 1; Н. Воронин. Раскопки в Гродно. — «Краткие сообщения ИИМК АН СССР», вып. 27, 1949; т. III, 38, 1951.

фасадов имеются только на осях столбов, углы же здания лишены лопаток и срезаны под углом в 45°, как и углы внутренних квадратных столбов. В западной части храма были расположены хоры; ход на них был устроен также своеобразно — в юго-западном углу, в особой полукруглой кирпичной коробке. Как и в коложской церкви, в стены были заложены многочисленные голосники.

Живописное убранство храма, повидимому, ограничивалось иконами, размещавшимися на небольшой деревянной алтарной преграде, украшенной вызолоченной гравированной медью. Богатство декоративной фантазии проявилось и в яркой красочности майоликового пола храма. В подкупольной части пол был украшен сложным орнаментом, а около порталов — вымостками из полированного гранита.

Гродненский кремль имел не только каменные храмы. Башни его укрепленный были сложены также из кирпича; от них сохранились незначительные фрагменты, не позволяющие судить сколько-нибудь полно об архитектуре целого: от западной башни на углу крепости уцелела лишь часть одной стены; южная башня (так называемый «терем»), выходящая на Неман, была сложена с той же «инкрустацией» фасада цветными валунными камнями, что и гродненские храмы.

Хронология этих памятников точно не установлена, но все они принадлежат XII столетию. Повидимому, сначала была построена «Нижняя церковь», относящаяся к первой половине века. Коложский храм, вероятнее всего, датируется третьей четвертью XII столетия. Кирпичные башни, сменившие деревянные, выстроены, как есть оснований полагать, позже храмов.

Своеобразие архитектурных форм и в особенности полихромное убранство фасадов майоликой и натуральным камнем, не встречающееся в архитектуре домонгольского времени и невольно заставляющее вспомнить о полихромии русского зодчества XVII столетия, позволяют считать гродненскую архитектурную школу особой ветвью русского зодчества XII—XIII веков. Мы не знаем, имело ли маленькое Гродненское княжество своих зодчих или использовало строительные силы своей метрополии — Волыни или Смоленска. Но кто бы ни были эти строители, в Гродно ими были созданы памятники, имеющие свой местный облик, не находящие себе прямых аналогий в постройках других школ феодальной Руси.

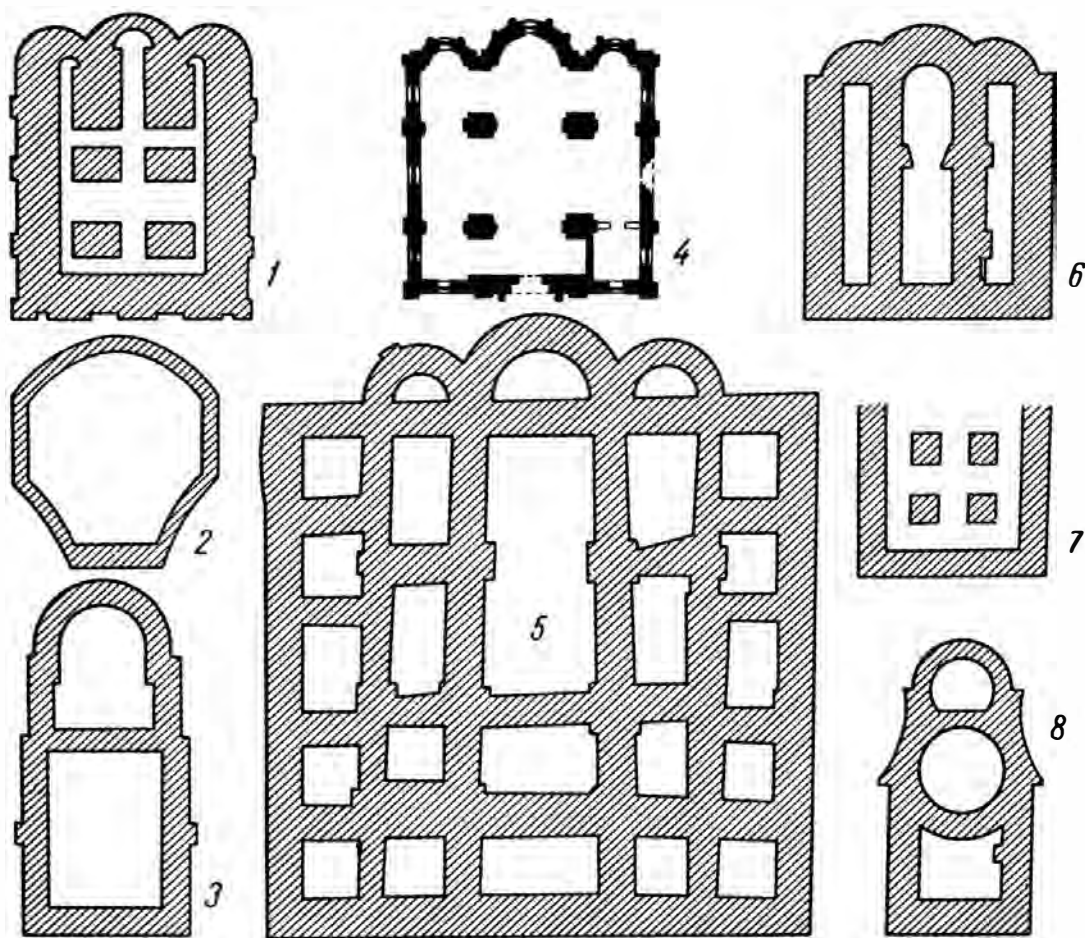
В памятниках Волыни и Гродно еще ясно ощущается связь с технической и художественной культурой Поднепровья и Полоцко-Смоленских земель. Иначе шло архитектурное развитие второго крупного города Галицко-Волынской земли —

Галича, становящегося в XII — XIII веках одним из важнейших политических и культурных центров Руси.

Облик этого замечательного города был выяснен лишь в результате ряда археологических работ, которые определили его топографию, расположение и характер его давно исчезнувших с лица земли храмов. Древний Галич раскинулся на живописных холмах между притоком Днестра р. Луквой и ее притоком Мозолевым ручьем. В северной, хорошо защищенной части возвышенности находился княжеский двор, южнее шла огражденная валами обширная площадь торгового двора, на которой стоял величественный Успенский собор. Вне валов лежал столь же обширный посад, защищенный в свою очередь мощной оборонительной линией тройных валов и рвов с воротами, охранявшимися выдвинутыми вперед башнями. В ближайшей округе города располагались отдельные поселки и монастыри со своими храмами, игравшими немаловажную роль в обороне подступов к городу.

Открытые раскопками XIX — XX веков руины храмов представляют лишь более или менее уцелевшие части фундаментов и нижних частей стен, что весьма затрудняет суждение об их первоначальном облике; большинство их не датировано, а их названия точно не установлены. Все они были построены из различных сортов местного известняка, сменившего кирпич, в очень выдержанной технике кладки из тесаных блоков, с заполнением внутренней полости стены бутом на известке. В ряде храмов найдены остатки характерных для XII века полов из майоликовых плиток, фрагменты внутренней фресковой росписи и наружной декорации из резного камня. Среди этих построек имеются как обычные крестовокупольные храмы, так и храмы совершенно необычных типов. Таковы церковь Воскресения — маленькая круглая капелла с венцом из трех апсид; «Полигон» — здание неопределенного назначения в форме неправильного многоугольника; бесстолпная церковь Благовещения с очень вытянутым прямоугольным планом и церковь Ильи типа круглой ротонды с одной апсидой (стр. 310).

О знакомстве галичских зодчих с романской архитектурой говорит группа белокаменных крестовокупольных храмов Галича: четырехстолпный храм Спаса, шестистолпная церковь Кирилла и Мефодия, развалины церкви на Цвинтарисках и сохранившаяся до наших дней церковь Пантелеймона (начала XIII в.). При раскопках первых трех памятников найдены фрагменты белокаменных резных деталей, а в церкви Пантелеймона сохранилась прекрасная обработка апсид аркатурой на полуколонках с аттическими базами и резными капителями и два резных портала (стр. 311).



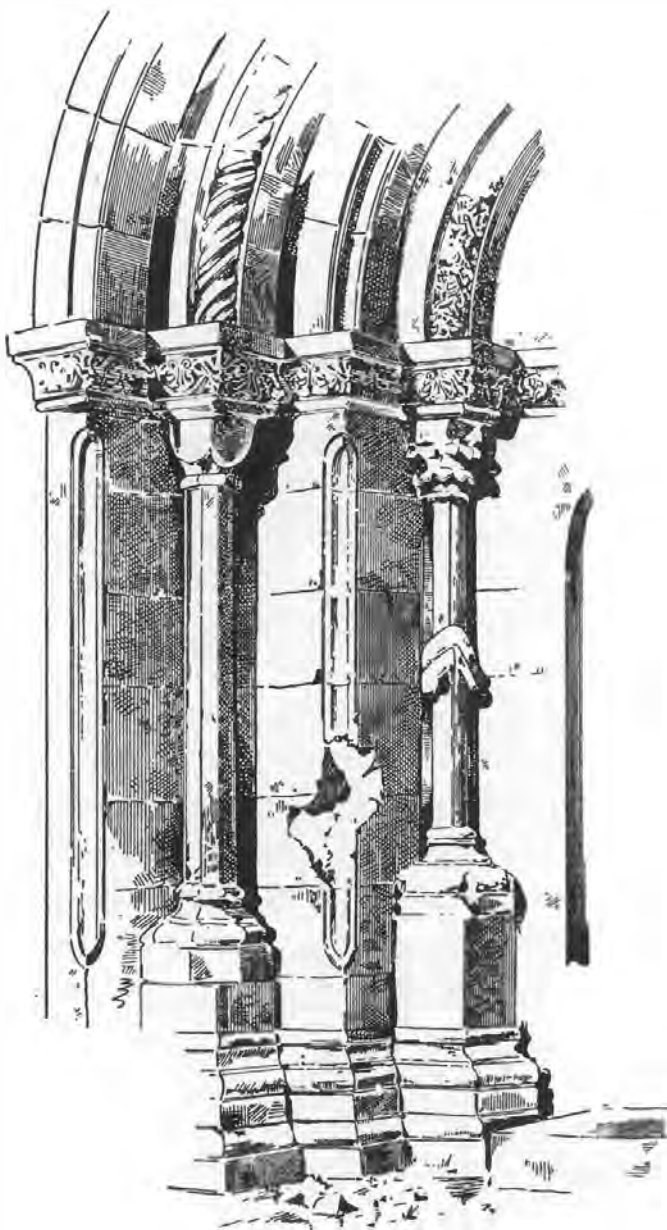
Планы храмов в Галиче. XII — XIII века.

1 — церковь Кирилла и Мефодия; 2 — «Полигон»; 3 — церковь Благовещения; 4 — церковь Пантелеймона; 5 — Успенский собор; 6 — церковь Спаса; 7 — церковь Анны (?); 8 — церковь Ильи Пророка.

Важнейшим среди галичских храмов является открытый раскопками большой белокаменный Успенский собор, построенный, как полагают, около 1157 года князем Ярославом Осмомыслом. От храма сохранились лишь фундаменты и незначительная часть цоколя. Связь Успенского собора с киевской традицией выразилась в подражании плановой схеме Десятинной церкви. Но, в отличие от последней, внешние галереи Успенского собора, окружавшие основное ядро трехнефного четырехстолпного храма, строились одновременно с храмом; галерей были закрытыми, будучи фактически наружными стенами здания. В его юго-западном углу помещалась крещальня в виде маленькой замкнутой капеллы с апсидой, напоминающая крещальню Елецкого собора в Чер-

нигове. Где и как был устроен ход на хоры, остается невыясненным, но несомненно, что подобных киевским лестничных башен здесь уже не было. С запада в собор вел украшенный резьбой портал. Полы храма были устланы цветными майоликовыми плитками, ставшими в XII веке излюбленным видом внутреннего убранства. Наружные фасады членились плоскими лончатками, соответственно внутренним столбам, и завершались закомарами. Своды были покрыты оловом. Найденные при раскопках фрагменты капителей с волютами и пальметками, тесаные цоколи, обломки резных орнаментированных деталей свидетельствуют о применении пластики в убранстве белокаменного храма. Карниз апсид украшал аркатурный пояс с резными масками вместо консолей и поребрик. Сопоставление этих фрагментов с современными памятниками романского запада устанавливает наиболее близкие аналогии с зодчеством Франции и особенно Германии XII века. Зодчие пограничного Галича более активно, чем их собратья из земель Поднепровья, осваивали художественные приемы зарубежных мастеров, органически увязывая их с русской архитектурной основой.

Также в середине XII столетия на противоположном конце городского кремлевского холма был выстроен дворец галицких князей. Рассказ галицко-волынской летописи о приеме галицким князем Владимиром посла князя Изяслава содержит, по



*Часть портала церкви Пантелеймона в Галиче.
Начало XIII века.*

ходу изложения переговоров, несколько беглых замечаний о характере этого дворца. Когда Владимир прогнал от себя посла, «съеха Петр с княжа двора, и Володимир поиде к божниці к святому Спасу на вечернюю; и яко же бы на переходех до божниці, и ту види Петра едуща и поругася ему... и то рек иде на полати. И отпевше вечернюю, Володимир же поиде от божниці, якоже бы на том месте, на степени, идеже поругася Петрови, и рече: «о!е! те некто мя удари за плече» — и не може с того места нимало поступити, и хоте летети и ту подъхытиша и под руде и несоша и в горенку...» Посол был возвращен, и ему навстречу сошли с сеней княжьи слуги в черных траурных плащах; Петр, поднявшись на сени, застал Ярослава сидящим «на отни месте», т. е. на престоле¹. Судя по этому рассказу, галицкий дворец представлял собой обширный архитектурный ансамбль, включавший придворную каменную церковь Спаса с хорами, связанными переходом с лестничной башней сеней; их второй этаж был своего рода «тронным залом», также связанным переходом со вторым этажом деревянного дворца с его многочисленными «горенками».

Об интересе галицких зодчих к западному искусству, обусловленном отмеченными выше тесными связями с Западной Европой, свидетельствует и строительство Даниила галицкого в его новой столице — Холме (в 40—50-х годах XIII в.). О холмских памятниках много интересного сообщает летопись, подробно описывающая уничтоженные городским пожаром здания². Среди них выделялись большой собор Богоматери и две церкви: Кузьмы и Демьяна и Иоанна Златоуста. Храм Иоанна особенно поразили воображение летописца обилием пластики и юлихромией в декорации фасадов; здесь были и четырехликие капители, и рельефные изображения Спаса и Иоанна над порталами, сложенными из белого галицкого и зеленого холмского камня³; самые скульптуры, изваянные «неким хитрецом» (художником) Авдием, были покрыты разноцветной раскраской и позолотой. Роскошной наружной декорации отвечало богатство внутреннего убранства храмов: здесь были полы из сверкающих медных плит, запаянных оловом, а также из цветных майоликовых плиток, богато отделанные надпрестольные сени, наконец, «римские стекла», т. е. привозные с Запада цветные витражи, создававшие игру цветных пятен в полумраке храма. Летопись упоминает также о вывезенной Даниилом из Венгрии большой водосвятной чаше багряного мрамора, украшенной по борту резными змеиными головами и поставленной на площади перед западными дверями храма Богоматери.

¹ Ипатьевская летопись под 6660 (1152) годом.

² Ипатьевская летопись под 6767 (1259) годом.

³ Вероятно, мелкозернистый известняк из поднестрианских ломок.



*Изображение евангелиста Луки. Миниатюра из «Добрилова Евангелия». 1164 год.
Гос. библиотека им. В. И. Ленина.*

В рассказе о пожаре Холма содержатся отдельные указания, позволяющие заключить о своеобразной красоте архитектурного ансамбля столицы Даниила. Так, например, неподалеку от Холма путника встречал столп с огромным каменным изваянием орла; посреди города возвышалась высокая деревянная башня на каменном основании, сверкавшая белизной своих стен, сложенных из гладко выстроганного леса.

Все эти примечательные черты галицкого зодчества являются результатом интенсивного развития городской светской культуры, которое вело к ослаблению ее церковных элементов. Отсюда — религиозная терпимость и возможность сближения с иноверным Западом и его архитектурой.

Каменное строительство было широко развито не только в стольных городах княжества, но и в более мелких центрах. Так, в маленьком удельном Звенигороде под землей лежат руины семи каменных построек; из Бакоты и Городницы на Днестре происходят отдельные фрагменты резных камней. Все это говорит о многочисленности галицких зодчих и силе галицкой архитектурной школы.

Из-за недостатка материала, носящего к тому же совершенно случайный характер, мы лишены возможности восстановить ход развития живописи в Галицко-Волынской земле. Дальнейшие расчистки росписей и икон прольют, несомненно, свет как на монументальную, так и на станковую живопись этого края, имевшего свои старые культурные традиции. В настоящее же время мы можем основываться лишь на нескольких иллюстрированных рукописях, миниатюры которых ни в какой мере не компенсируют утрату фресок и икон.

К галицко-волынской школе принадлежат три рукописи: «Беседы Григория Двоеслова» (XIII—XIV в.) в Публичной библиотеке в Вильнюсе (№ 3, 4°), «Добрилово Евангелие» в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина (Рум. 105, от 1164 г.) и «Евангелие» в Третьяковской галерее в Москве (начало XIV в.). В первой из этих рукописей находится миниатюра с плохо сохранившимся изображением Христа, стоящего под аркой, со св. Григорием и св. Евстафием. Тонкая живописная манера письма сочетается с богатым колоритом. Особенно хороши архангелы Гавриил и Михаил, помещенные в медальонах. Совсем иного стиля миниатюры второй рукописи, на которых представлены четыре евангелиста. Они сидят в небольших храмках, перекрытых куполами (*см.р.* 313, 315). Пестрые, яркие краски, плоскостная трактовка, коренастые фигуры, простоватый орнамент — все это свидетельствует об известной примитивности создавшего эти миниатюры художника. Третья рукопись тяготеет по стилю своих миниатюр уже к памятникам конца XIII — начала XIV века. Фигуры четырех евангелистов изображены в свободных



*Изображение евангелиста Марка. Миниатюра из «Добрилова Евангелия». 1164 год.
Гос. библиотека им. В. И. Ленина.*

позах, позади них виднеются изящные павильончики. Одеяния ниспадают гибкими, ритмичными складками. Голубые, розовые и зеленовато-оливковые тона образуют мягкую и нежную колористическую гамму. Живописный стиль миниатюр наглядно говорит о том, что Галицко-Волынская область была одной из первых, приобщившихся к новому стилю XIV века.

ПОЛОЦКОЕ КНЯЖЕСТВО

Далее к северо-востоку от Волынской земли, в верховьях Немана и по Западной Двине, лежало Полоцкое княжество, обособление которого наметилось уже в XI столетии. Борясь за независимость Полоцкой земли, князь Всеслав во второй половине XI века пытался ослабить могущество Киева и Новгорода, используя в своих военных операциях восстания киевских смердов и северных чудских племен. Однако в XII столетии, в силу феодального дробления, Полоцкое княжество рано ослабело и потеряло свое значение. Владевшее западной ветвью великого водного пути из варяг в греки, оно, подобно Галицко-Волынской земле, было тесно связано с западноевропейскими странами и вело с ними оживленную торговлю.

Древнейший памятник полоцкого зодчества — полоцкий Софийский собор — построен во второй половине XI века, вероятно, в связи с широкими политическими планами полоцких князей. Нам известны лишь его нижние части, сохранившиеся в составе позднейшего униатского собора. Можно думать, что в Софийском соборе был в полной мере выражен тот архитектурный тип X—XI веков, который мы характеризовали выше по памятникам Киева и Чернигова. Это грандиозный пятинефный собор, с обширными П-образными хорами и аркадами, открытыми в подкупольное пространство. Фасады собора также сохраняли каноническую систему декорации (ряды полуциркульных ниш), сочетавшуюся с незакрытой полосатой кладкой стены. Однако здание, несомненно, уступало в богатстве и сложности своему киевскому, столичному прототипу. Полоцкий собор имел всего три граненых апсиды¹, он был лишен торжественных башен и открытых галерей. Его массы были просты, а фасады строго симметричны. Собор завершался пятью главами (упоминаемое в источниках семиглавие сложилось позже). В интерьере, в восточных углах, появились изолированные части. Иными словами, этот последний по времени памятник стиля

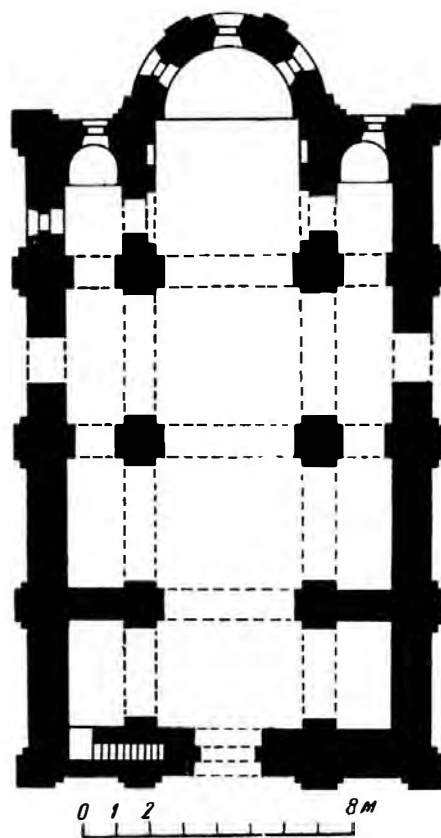
¹ Новейшие исследования Софийского собора показали, что симметричные восточным западные апсиды собора являются позднейшей пристройкой.

X — XI веков уже нес в себе известное упрощение архитектурных форм, свойственное искусству периода феодальной раздробленности ¹.

Вслед за постройкой Софии следует большой перерыв вплоть до XII века, когда встречаем памятники с оригинальной интерпретацией крестовокупольной системы. Как и Софийский собор, они сохранились очень плохо, что крайне затрудняет суждение о их первоначальном облике.

Церковь Благовещения в Витебске (стр. 317) имела весьма вытянутый план при значительной ширине среднего нефа. В западной четверти храма помещались хоры, с лестницей в толще западной стены. Восточная часть имела лишь одну сильно выступающую апсиду, тогда как боковые апсиды были врезаны в угловые части восточной стены и снаружи не выражены. Боковые фасады храма членились плоскими лопатками на четыре почти равные доли, их поверхность оставалась неоштукатуренной и оживлялась чередованием открытых рядов кирпичной кладки и желтоватого известняка.

В первой половине XII века в Полоцке были построены здания, связанные с именем зодчего Иоанна. Из них сохранился лишь один собор Спасо-Евфросиниевского монастыря (до 1159 г.). Этот памятник имеет выдающееся значение в истории русского зодчества той поры. Мастер Иоанн пошел по тому же пути критического переосмысления крестовокупольной системы храма, о котором говорилось выше в связи с храмом Пятницы в Чернигове конца XII века. Но полоцкий зодчий работал в середине XII века и был одним из пионеров этой идеи. Спасо-Евфросиниевский собор своим продолговатым планом с одной выступающей апсидой несколько напоминает церковь Благовещения в Витебске; однако в целом это совершенно оригинальный памятник, все особенности которого связаны с эффектной композицией его верха (стр. 318). Барабан купола поднят над сводами храма на высоком квадратном постаменте, обработанном трехлопастными арками. Пониженный нарфик с запада и мас-



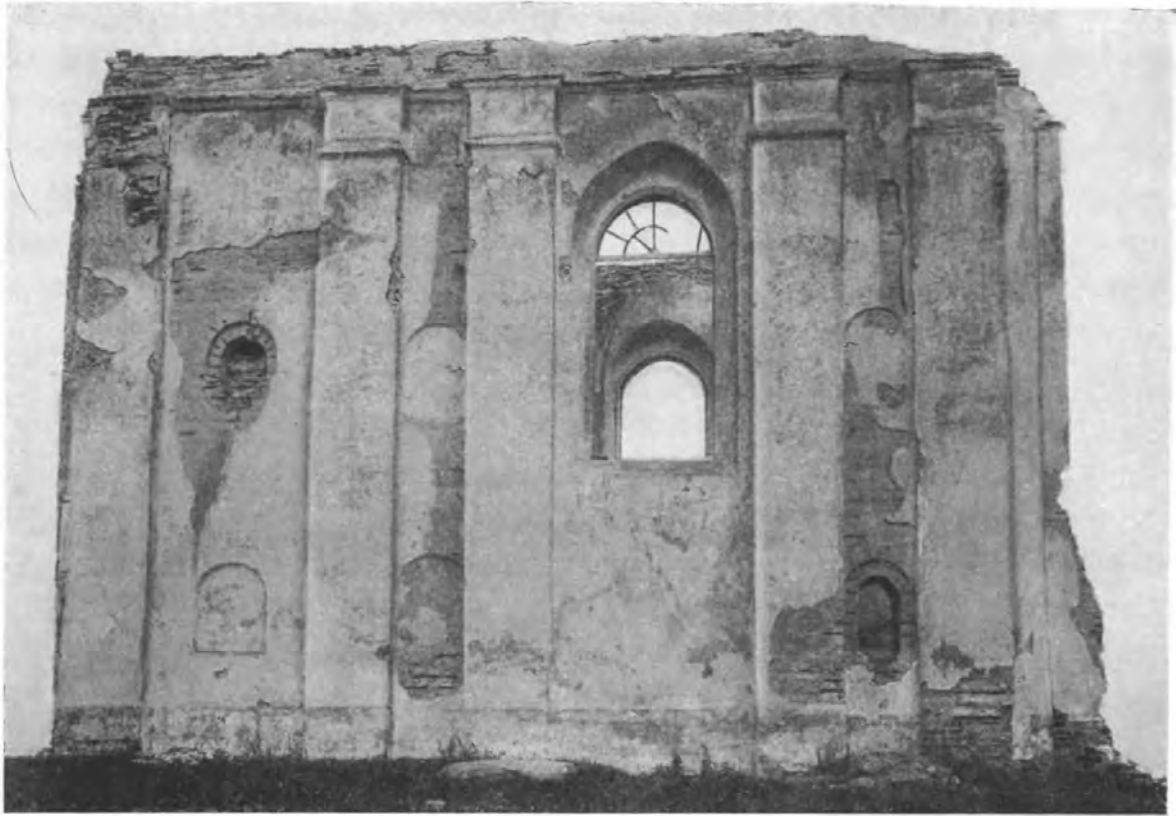
План церкви Благовещения
в Витебске. XII век.

¹ См. выше главу «Зодчество Киевской Руси», стр. 141.



*Собор Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке.
До 1159 года.*

сивная апсида с востока образуют как бы ступени, подводящие к повышенному основному объему храма, приобретающего в целом сложный, башнеобразный характер. Нагрузка сводов храма массивом подкупольного постамента привела зодчего к необходимости максимально усилить конструкцию храма: стены и столбы были сделаны очень мощными, а внутреннее пространство оказалось таким образом крайне сдавленным; в связи с этим западные столбы получили граненую форму, а боковые нефы очень сузились. Особенно утолщена была западная стена, вмещавшая лестницу на хоры, в углах которых были устроены изолированные приделы, еще более стеснившие интерьер.



*Руины Борисоглебской церкви на Бельчице в Полоцке.
Первая половина XII века.*

Сохранявшаяся в развалинах шестистолпная церковь Бориса и Глеба в Бельчицком полоцком монастыре (первой половины XII века, *стр. 319*), представляла собой очень близкую аналогию Спасо-Евфросиниевскому храму. Она имела, повидимому, и ту же ступенчатую башнеобразную композицию верха. Этот храм был построен мастером Иоанном раньше собора Спасо-Евфросиниевского монастыря и был как бы подготовительным этапом к выработке законченной композиции последнего. Обе постройки мастера Иоанна дают примеры творческой переработки и переосмысления крестовокупольной системы храма. Это было одним из наиболее глубоких и коренных явлений в истории зодчества XII века, имевшим большое будущее.

Борисоглебский храм был не единственной каменной постройкой на Бельчице. Неподалеку от него стояла маленькая бесстолпная церковь-усыпальница с прямоугольной апсидой и двускатным щипцовым покрытием. Это здание с особой убедительностью показывает проникновение в каменную архи-

тектуру черт деревянного зодчества. Несколько дальше раскопками были обнаружены развалины большого собора, представлявшего законченный тип храма с тремя притворами. Все три постройки на Бельчице характеризуются одинаковой техникой «полосатой» чисто кирпичной кладки, тождественной кладке киевской церкви Спаса на Берестове; в бельчицких постройках ее декоративный эффект был подчеркнут окраской мумией выступавших рядов кирпича. Можно предполагать, что эти храмы входили первоначально в ансамбль пригородной княжеской резиденции первой половины XII века, на месте которой позже основался монастырь.

В соборе Спасо-Евфросиниевского монастыря сохранились старые росписи, еще ожидающие своего раскрытия (в конце 20-х годов и в 1950 г. были произведены пробные расчистки отдельных голов). Хотя основательница монастыря была страстной грекофилкой (она несколько раз ездила в Византию, ею было снаряжено посольство к патриарху Хрисовергу и императору Мануилу Комнину за «Эфесской» иконой богородицы, которую ей и доставили в Полоцк¹; умерла она в далекой Палестине, откуда ее останки были перевезены в 1186 году в Киев), тем не менее росписи основанного ею монастыря имеют, насколько позволяют судить неполностью раскрытые фрагменты, мало общего с памятниками византийской живописи. Тяжелые, массивные головы, крупные черты и большие глаза придают лицам строгое, сумрачное выражение. Это сильное искусство во многом перекликается с росписями Нередицы: как и на фресках Нередицы, лица разделаны при помощи смело брошенных белильных светов, образующих прихотливые линейные узоры.

В Борпсоголебской церкви в Полоцке сохранялись остатки росписей, но настолько выцветшие и стертые, что это лишало возможности определить их историческое место.

СМОЛЕНСКОЕ КНЯЖЕСТВО

Смоленская земля имела свою длительную историю, определившую и границы княжества, и его раннее обособление, и круг его культурных и экономических связей. Здесь, где сходятся своими верховьями Днепр и Западная Двина, лежали важнейшие волоки, связывавшие Днепр с Волгой и реками Ильменского бассейна: Смоленская земля была узлом великого пути «из варяг в греки». Смо-

¹ Степенная книга.— Полное собрание русских летописей, т. XXI, стр. 215.

ленск был известен уже византийскому императору Константину Багрянородному как важный городской центр. В это время Смоленск, как предполагают, лежал не на теперешнем месте, но в районе городищ, связанных с огромным некрополем — Гнездовским могильником. Повидимому, лишь в конце XI века Смоленск был перенесен на высокие холмы днепровского берега, где Владимир Мономах возвел первый каменный храм — городской Успенский собор (1101 г.)¹. Это был большой кирпичный храм, построенный, вероятно, в подражание собору Киево-Печерского монастыря, к которому восходили и другие городские соборы XII века.

В 40-х годах XII века Смоленское княжество приобрело самостоятельность, и силу смоленских князей почувствовали Киев и Новгород. Крупный торговоремесленный центр, расположенный по обоим берегам Днепра, Смоленск был во многом похож по своей топографии на Новгород. На одной стороне реки, на высоком холме, находился детинец с городским собором Мономаха; на противоположном низменном берегу, хорошо защищенном болотами и речками, лежал торговоремесленный район города. Городское население оседало и у подножия детинца (как и в Киеве, этот участок города назывался Подолом); здесь, в левобережной части, было расположено подавляющее большинство каменных построек XII—XIII в. Источники упоминают также о концах и сотнях, на которые делилась городская территория (известны Пятницкий и Крылошовский концы, а в заречной низменной части — «Петровское сто»). Вече было в Смоленске не менее действенной силой, чем в Новгороде; оно ограничивало власть князя, решительно вмешивалось в политические и церковные дела, утверждало или изгоняло князей, участвовало в замещении высших церковных должностей. Церковные порядки не раз подвергались нападкам горожан, так что смоленский епископ Лазарь должен был покинуть кафедру. Смоленский князь Давид Ростиславич «многие досады прия от Смоленян»; в 1186 году дело дошло до восстания, «и много голов паде луцких муж...» Видимо в связи с этим княжеская резиденция оказалась вынесенной из детинца на окраину города, за речку Чурилку, подобно тому как в Новгороде князь вынужден был покинуть детинец и обосноваться на Городище. Со всем этим были связаны быстрый рост городской культуры, развитие грамотности и общественной мысли. Известный смоленский проповедник Авраамий (конец XII — начало XIII века) своим вольномыслием привлекал к себе городские низы и подвергался гонениям со стороны князя и епископа².

¹ Его фундаменты были обнаружены при земляных работах 1892 года и проверены дополнительной раскопкой в 1939 году.

² П. Голубовский. История Смоленской земли до начала XV ст. Киев, 1895.

Наряду с различными ремеслами в Смоленске XII века процветало и каменное строительство. Его сохранившиеся памятники составляют лишь незначительную долю того, что было создано смоленскими зодчими; многие здания (их насчитывается до двадцати) еще лежат в земле и ожидают археологического исследования.

С 40-х годов XII века начинается большое строительство смоленских князей, которые, по словам летописца, имели «любовь несытну о зданьих» и, обстраивая свою резиденцию, хотели сделать ее «вторым Вышгородом»¹. В этом выражалась не только приверженность смоленских князей к киевской художественной традиции, но и желание поднять значение своей столицы ее связью с культом первых русских святых Бориса и Глеба. Смоленск был местом гибели одного из братьев—Глеба, и Смядынь (урочище на берегу речки Смядыни) стала местом княжеской резиденции и вновь выстроенного Борисоглебского княжеского монастыря.

Смядынь имела и определенное экономическое значение: она являлась «Торговой стороной» Смоленска; здесь был центр внешней и внутренней торговли княжества; по соседству находился поселок немецких купцов, в котором стояла их церковь Девы Марии.

Сохранившиеся в развалинах храмы Борисоглебского монастыря сооружены в сороковых годах XII века согласно двум каноническим типам крестовокупольного здания. Малая церковь (Василия?) была небольшим четырехстолпным храмом; полуколонны средней пары лопаток выделяли центральное членение фасада, имевшего, судя по старым рисункам (*стр.* 323), трехлопастное завершение; эта форма, использованная полоцким зодчим Иоанном для обработки постамента под барабаном, здесь была перенесена на фасад самого здания.

В 1145—1146 годах был построен большой шестистолпный монастырский собор — «великая церковь» Бориса и Глеба. В западной части собора были хоры с лестницей (вероятно внутри западной стены). Фасады членились плоскими лопатками с полуколоннами, а полукружия апсид были оживлены тонкими тягами. Обстроенный в 80-х годах XII века с трех сторон галереями, предназначавшимися под усыпальницу смоленских князей, Борисоглебский собор приобрел облик пятинефного храма. Он имел нарядные майоликовые полы и был украшен фресками.

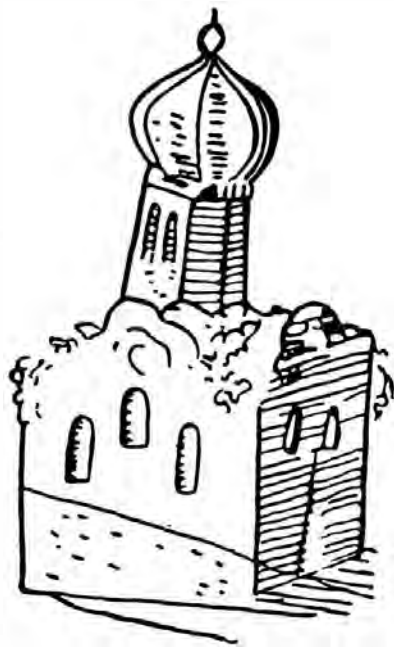
Две другие церкви XII века: Иоанна Богослова, возведенная князем Романом Ростиславичем в 1173 году, и Петра и Павла, бывшая, возможно, приходской церковью купцов («Петровского ста»), — представляют собой варианты типа

¹ И. Орловский. Борисоглебский монастырь. — В кн.: Смоленская старина, вып. I, ч. 1. Смоленск, 1909, стр. 217.

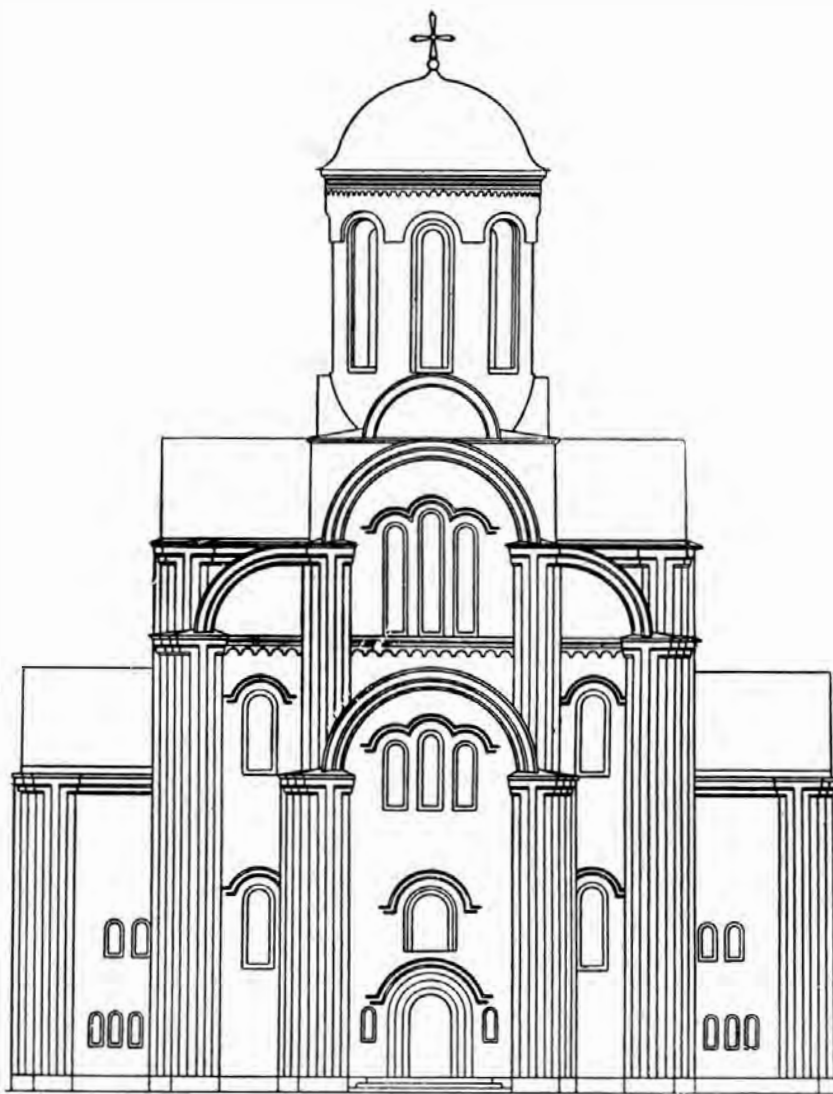
малого храма на Смядыни. В церкви Иоанна Богослова интересно применение в убранстве фасадов, выложенных из кирпича, крестов и устройство наружных приделов-усыпальниц у восточных углов церкви. Церковь Петра и Павла имела перспективные порталы и фасадные аркатуры, на промежуточных пилястрах были мощные полуколонны, а барабан главы был двенадцатигранным. Дошедшие до нас в сильно искаженном виде, эти памятники первоначально были, повидимому, исключительно красивыми постройками. Князья делали в эти храмы богатые вклады. Так, о Богословской церкви летопись говорит: князь Роман «созда церковь камenu святаго Иоанна и украсив ю всяким строеньем церковным, и иконы златом и финшптом украшены, память здевая роду своему, паче же и души своей оставление грехов прося»¹. В церкви Петра и Павла под позднейшими записями сохранились фрески XII века; пока пропздены лишь пробные расчистки, которые, однако, не дают достаточного материала для суждения об их стиле.

Наиболее выдающимся произведением смоленских зодчих является построенный ими в резиденции князя Давида придворный княжеский храм Михаила архангела (1191—1194), в известной мере вторящий традиции полоцкого зодчего Иоанна (стр. 324, 325). Центральная часть четырехстолпного храма значительно вытянута вверх, подобно мощной башне; ее динамику подчеркивали первоначально трехлопастное завершение фасадов и применение сложных пучковых пилястр, с их уходящими ввысь вертикалями. С трех сторон к храму примыкают высокие открытые внутрь притворы, образующие вместе со значительно выступающей вперед центральной апсидой как бы контрфорсы, усиливающие напряженность архитектурного образа. Особенность храма составляют его прямоугольные боковые апсиды. Храм Михаила архангела, как и другие памятники Смоленска, еще мало изучен. Весьма вероятно, что последующие исследования внесут много нового в наши представления о его первоначальном облике. В частности, возможно, что в основании барабана

¹ Ипатьевская летопись под 6688 (1180) годом.



Церковь Василия (?) на Смядыни в Смоленске.
1141 год.
По рисунку Гондиуса.



Церковь Михаила архангела в Смоленске.

1191 — 1194 годы.

Реконструкция П. А. Барановского.

были кокошники, сближавшие этот памятник с передовым национальным течением в зодчестве XII века (Спас в Полоцке, храм Пятницы в Чернигове). Можно также предполагать, что выяснится характер ансамбля княжеского двора, в который органически включался дворцовый храм. Галицко-волынская летопись, внимательная к выдающимся памятникам архитектуры, в некрологе о строителе храма Давиде Ростиславиче пишет: князь «по вся дни ходя ко церкви святаго архистратига божия Мпхаила, юже бе сам создал во княженьи своем, такое же несть в полунощной стране, и вспм приходящим к ней дивится изрядней



*Церковь Михаила архангела в Смоленске. Вид с северо-востока.
1191—1194 годы.*

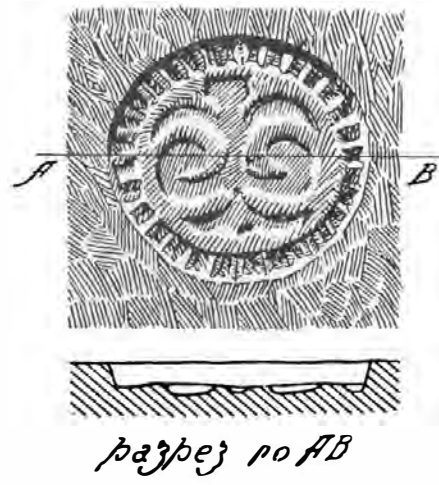
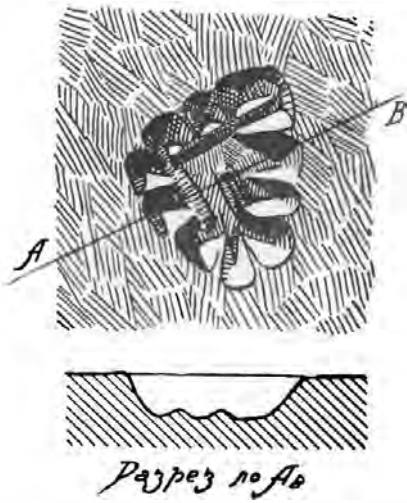
красоте ея, иконы златом и серебром, и жемчугом, и камением драгим украшены, и всею благодатью исполнена»¹.

Для большого строительства смоленских купцов и князей работали специальные корпорации кирпичников, знаки и клейма которых часто встречаются на кирпичах смоленских зданий (стр. 327). Кирпичная кладка скрывалась под побелкой или обмазкой, сообщавшей фасадам гладь и монолитность, напоминающую в известной мере памятники Новгорода. Общий облик храма был также прост и монументален. Полуколонны лопаток, глубокие теневые пятна порталов усиливали мощь и пластичность фасада, скромно украшенного строгим пояском аркатуры или выложенными из кирпича крестами. Можно думать, что в этих чертах смоленского зодчества отражались через зодчих-горожан вкусы торгово-ремесленных слоев города. По своему более демократическому характеру смоленское зодчество образует как бы посредствующее звено между искусством Поднепровья и новгородского Севера. Западноевропейские торговые связи смоленских купцов и большой приток иноземцев, для которых смоленские мастера возводили в городе храмы, помогают объяснить наличие в смоленских памятниках романских деталей, каковы отмечавшиеся выше аркатурные пояса, пучковые пиллястры, лопатки с полуколоннами, перспективные порталы, которые прослежены также и в развалинах ряда храмов XII века, например, безымянной церкви, открытой раскопками на Воскресенском взгорке. Использование романских деталей обогащало художественный опыт смоленских зодчих. Венцом их творчества был храм Михаила архангела, которому не было равного по «изрядной красоте» на всем русском Севере — «в полнощной стране». Напоминая здесь сказанное выше о поразительной по смелости и новизне композиции церкви Пятницы в Чернигове, связываемой с заказом князя смоленской династии Рюрика Ростиславича и его зодчим Петром Милонегом, мы можем оценить по достоинству вклад смоленского архитектурного искусства в сокровищницу русского зодчества. Повидимому, этим объясняются и широкая популярность смоленских зодчих, и влияние их приемов на архитектуру смежных областей.

При фрагментарности остатков монументальной живописи и отсутствии икон, связанных с полоцко-смоленским краем рассматриваемого времени, особого внимания заслуживают сохранившиеся миниатюры.

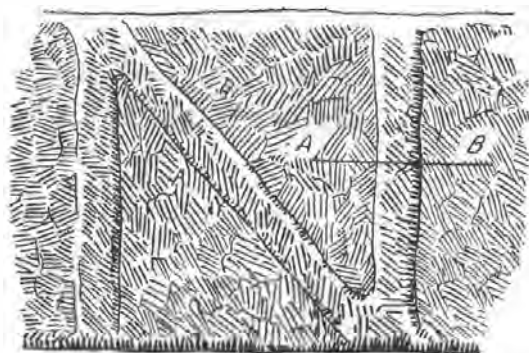
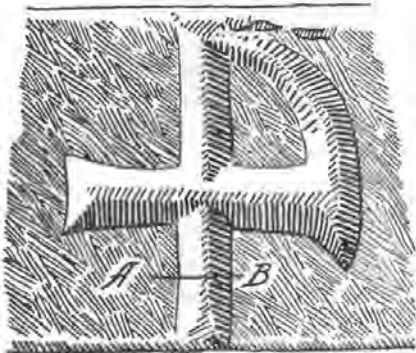
Из полоцко-смоленской школы вышел «Хутынский Службник» (ныне в Гос. Историческом музее, Патр. 604), датируемый XIII веком. Миниатюры этой рукописи

¹ Ипатьевская летопись под 6705 (1197) годом.



Клейма смоленских кирпичников. XII век.

По И. М. Хозерову.



Знаки смоленских кирпичников. XII век.

По И. М. Хозерову.



*Изображение Иоанна Златоуста.
Миниатюра из «Хутынского Служебника». XIII век.
Гос. Исторический музей.*

представляют значительный интерес. Изображения Иоанна Златоуста и Василия Великого, отличающиеся точными пропорциями и хорошим рисунком, даны на золотом фоне; они кажутся как бы парящими в воздухе, благодаря абстрактности фона (стр. 328). Орнаментака обрамлений во многом перекликается с мотивами народного искусства. К полоцко-смоленской школе принадлежит также «Евангелие» XIII века, хранящееся в Библиотеке Московского государственного университета (2 Ag 80). Плохо сохранившееся изображение евангелиста Иоанна близко по стилю к миниатюрам «Хутынского Служебника».

Подытоживая наблюдения над архитектурными памятниками XI—XIII веков в Галицко-Волынской земле, Полоцком и Смоленском княжествах, можно сделать следующие выводы.

Зодчество начального этапа периода феодальной раздробленности вступает в полосу быстрого подъема. Этот расцвет во многом обусловлен традициями и достижениями искусства Киевской Руси X—XI веков. Но традиции воспринимаются не механически, а глубоко творчески: архитектура XII—XIII веков разрабатывает новые темы и наполняет архитектурный образ новым содержанием. С неизбежной последовательностью и закономерностью рождается новый архитектурный стиль, полностью отвечающий запросам феодальных кругов. Киев первоначально идет во главе художественного развития, поставляя первые образцы новых зданий, а затем уступает ведущую роль зодчеству других областей, которые, исходя из общего источника, создают местные варианты стиля. Теперь архитектурное творчество целиком сосредоточено в руках русских мастеров. Последние совершенствуют свое искусство, изучая древние и новые памятники Поднепровья и внимательно присматриваясь к работе своих русских и западноевропейских собратьев. Господствующим типом культового здания остается крестовокупольный храм. Однако русские зодчие не оставляют неприкосновенной и эту основу византийского наследия: они подвергают ее коренной переработке, всячески подчеркивая пирамидальную, башнеобразную композицию храма. Эти смелые архитектурные искания увлекают зодчих многих областных школ и усиливают черты общности в их искусстве. В церкви Пятницы в Чернигове дано наиболее острое и смелое решение этой задачи, как бы предвосхищающее позднейшие искания московских зодчих XIV—XV веков.



ГЛАВА ПЯТАЯ



ИСКУССТВО
ВЛАДИМИРО-
СУЗДАЛЬСКОЙ
РУСИ



ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКАЯ РУСЬ

В. Н. Лазарев



Вторым после Киевской Руси очагом русской государственности и русской культуры суждено было стать Верхнему Поволжью, Ростово-Суздальскому краю. Здесь сложилась могучая великорусская народность, сосредоточенные здесь народные силы оказались наиболее крепкими и стойкими. Именно в области Верхней Волги следует искать завязки тех основ и форм народной жизни, которые получили в дальнейшем господствующее значение. Освоение Залесья протекало, бесспорно, не так, как это представлялось в свое время В. О. Ключевскому. Это был гораздо более длительный и постепенный процесс, уходящий в глубину VIII—X столетий. В XI—XII веках крохотные островки мерянской культуры уже почти терялись среди основной массы русского населения. Это население имело свои трудовые навыки, свой жизненный уклад. Оно занималось пашенным земледелием, скотоводством, охотой, бортничеством и рыболовством; оно вступало на путь торговли и ремесленного производства и полагало начало городам. Ему приходилось вести жестокую борьбу с природой, гораздо более жестокую, чем на степном юге. Дремучий лес наступал на поселенца со всех сторон; топи и болота на каждом шагу угрожали ему тысячами опасностей; суглинистые почвы и суровые зимы снижали и без того скудные результаты труда хлебопашца. В этих тяжелых хозяйственных и природных условиях, осложненных борьбой с татарами, складывался национальный характер великоросса. Великоросс сызмальства был приучен зорко следить за природой, не делать опрометчивых шагов, ясно отдавать себе отчет в возникающих на его жизненном пути препятствиях. Эти же условия развили в велико-

россе необычайную изворотливость ума, выносливость и мужественность, иначе говоря, такие качества, благодаря которым он вышел победителем из суровой жизненной борьбы.

Культура Владимиро-Суздальской земли имела свои традиции, терявшиеся в седой древности. По мнению А. Е. Преснякова, владимирские князья XII века «строили свое политическое и владельческое здание не на зыбкой только что колонизирующейся почве, а на основе окрепшего общественного быта, сложного по внутреннему строю»¹. Залесье было давно связано узами торговли с далекими краями Руси и зарубежными странами. Волжский торговый путь мало уступал по своему значению пути «из варяг в греки». Это доказывают обилие монет и вещей, шедших к славянам с Востока в VIII—IX веках, арабские свидетельства о значительности русской торговли в болгарях, в Хозарском царстве, на Каспии и за Каспием, богатые находки западных монет X—XI веков; об этом же говорит известие о сборе хозарами с вятичей дани «шлягами», т. е. западными шиллингами, а также раннее знакомство скандинавов с далеким северо-востоком Европы². При таком положении вещей становится вполне понятным интерес киевских князей к Ростовской земле. Они стремились вовлечь ее в сферу своего политического влияния и присоединить к своим владениям. По сказаниям летописи, уже при Владимире Святославиче в Ростове княжил Борис, а в Муроме — Глеб. В руках Всеволода, сына Ярослава, оказались объединенными Ростов, Суздаль и Поволжье вместе с Переяславлем-Южным.

Владимир Мономах нередко наезжает в Ростов, упорно защищая с сыновьями эту «волость отца своего» от захвата черниговским князем Олегом Святославичем. Он строит тут «в свое имя» город Владимир на Клязьме и посылает в Ростов своего тысяцкого варяга Георгия, дав ему «на руки» сына своего Юрия. При князе Юрии, прозванном позже Долгоруким, возвышается Суздаль, он закладывает в Ростово-Суздальской земле новые города (Коснятин, Переяславль-Залесский, Юрьев-Польский, Дмитров, Москву, Звенигород), рядом с которыми продолжают развиваться более старые городские поселения (Суздаль, Ростов, Муром, Ярославль, Углич, Кострома, Галич-Мерский, Судиславль, Владимир).

Так постепенно Залесье стало обстраиваться городами, со своими торговыми связями, со своим торгово-ремесленным населением. Последнее составляло в XII веке немалую силу. На союз с горожанами, «новыми мизинными людьми», опи-

¹ А. Пресняков. Образование великорусского государства. Пг., 1918. стр. 34.

² А. Пресняков. Указ. соч., стр. 84.

рался в своей политической борьбе «самовластец» Андрей Боголюбский, с ними считался и могучий Всеволод Большое Гнездо. И если города Владимиро-Суздальской земли были лишь редкими точками среди моря лесов и сельских поселений, все же им суждено было сыграть крупную роль в развитии культуры этого края, поскольку в них сосредоточивались те ремесленные силы, без которых невозможно было ни делать оружие, ни строить сколько-нибудь значительные сооружения.

При всей своей оригинальности культура Ростово-Суздальского края была немалым обязана Киевской Руси. Киевские традиции начали просачиваться в Поволжье, вероятно, уже с XI века, и они во многом определили пути развития местной культуры. К местным традициям разнородных ремесел прививаются приемы ремесленников Поднепровья, в Суздале при Мономахе учатся делать по образцу южного строительный кирпич, и местные «древodelи» перенимают от своих киевских учителей навыки каменного строительства. В строительстве городов и храмов постоянно сказывается привязанность к киевскому наследству. В Залесье заносится киевский культ Бориса и Глеба, которым посвящается церковь в селе Кидекше на реке Нерли, воздвигнутая Юрием Долгоруким. В топонимике города Владимира ясно звучат воспоминания о Киеве — таковы названия рек Ирпень, Почайна, Лыбедь, таково наименование мономахова города «Печерним» как бы в подражание киевскому Печерску. Из киевского форпоста Вышгорода вывозит Андрей Боголюбский знаменитую икону «Владимирской богородицы». В подражание киевским Золотым воротам он возводит в 1164 году ворота с таким же названием во Владимире. О киевской Софии должен был напоминать построенный им в 1158—1161 годах златоглавый Успенский собор, призванный, по мысли князя Андрея, наследовать права общерусского церковного центра, каким был собор киевского митрополита. Наконец, в Ростово-Суздальский край были занесены киевские литературные традиции, равно как и традиции киевского изобразительного искусства.

Все это лишний раз доказывает, что культура Киевской Руси была прологом ко всей общерусской истории культуры и, в частности, к истории культуры Владимиро-Суздальского княжества.

Однако в XII столетии, как мы видели выше, Киев постепенно терял свое политическое и культурное значение. Его роль перенимали другие феодальные центры. Юрий Долгорукий еще стремился владеть киевским престолом, ведя длительные кровопролитные войны на юге и мало уделяя внимания делам своей Ростово-Суздальской земли. Но уже его сын Андрей Боголюбский (1111—1174),

крупнейший политический деятель той поры, перенес центр своих забот на север и направил все силы на то, чтобы укрепить здесь свою военно-феодалную власть и отсюда, из Владимира, диктовать свою волю другим русским князьям. Подвергнув соединенными силами русских князей разгрому Киев (1169), Андрей не покинул своей Владимирской земли и не поехал в Киев сесть на стол отца и деда. Он остался во Владимире, который был им возвышен в противовес Киеву, Ростову и Суздалью.

Суровый и своенравный правитель, талантливый полководец, человек недюжинного ума и сильного характера, он проводил смелую и решительную политику усиления княжеской власти, безжалостно подавляя малейшую оппозицию. Опираясь на сочувствовавшие его объединительным стремлениям торгово-ремесленные круги Владимира и на преданную ему служилую массу «милостьников», получавших от него даже оружие и коня, и «дворян», привязанных к нему земельным пожалованием, Андрей вел жестокую борьбу со старой боярской знатью. «Передних мужей» своего отца и своих младших братьев он изгнал за пределы княжества, а боярин Кучкович был осужден им на казнь. За эту политику, направленную на подавление центробежных тенденций феодального мира, Андрей поплатился жизнью — он пал жертвой боярского заговора. Но ему удалось подчинить феодальную знать княжеской воле, удалось создать крепкое государственное ядро.

Андрей Боголюбский, подобно Юрию Долгорукому, заботился о постройке новых городов (например, Боголюбова) и о расширении старых. Но особенно много сделал Андрей для Владимира, который он, по словам летописи, «сильно устроил». Расширяя и обстраивая этот город, Андрей наполнил его «купцами хитрыми, ремесленниками и рукодельниками всякими». Результаты такой политики не преминули сказаться: Владимир вскоре превзошел богатством и населенностью старые города своей области, что порождало протест ростовской и суздальской знати, постоянно роптавшей на Андрея. Во Владимир приезжали болгары, евреи, константинопольские греки, латиняне, выходцы с Северного Кавказа. При дворе Андрея служили половцы и черкесы, а его сын Георгий был женат на грузинской царице Тамаре. Византийские василевсы и императоры Священной Римской империи прекрасно понимали, какой грозной силой было возникшее на далеком северо-востоке Европы Владимиро-Суздальское княжество. Этим, можно думать, объясняется, в частности, прибытие на Русь в 1169 году папского посольства, которое, вероятно, направлялось к Андрею Боголюбскому.

Ведя широкую общерусскую политику, Андрей, естественно, должен был стремиться к освобождению русской церкви из-под власти киевского митрополита, обычно являвшегося орудием в руках константинопольского патриарха. И действительно, Андрей Боголюбский поставил себе целью добиться церковной независимости от Киева — он хотел учредить в своем стольном городе самостоятельную митрополию, по его почину были предприняты шаги для канонизации первых ростовских епископов Леонтия и Исаяи и был создан культ иконы «Владимирской богоматери»; все эти «святыни» были призваны возвеличить Владимирскую землю в церковно-религиозном отношении. Эти действия были продиктованы борьбой Андрея за самостоятельные пути политического и культурного развития Руси.

С 1158 года при Успенском соборе начинается систематическое владимирское летописание. Его характерная черта — общерусский масштаб в оценке исторических событий. Власть владимирского князя трактуется здесь как общерусская власть, а город Владимир — как новый общерусский центр. Не менее сильно эта мысль о единстве русского народа выражена в одном замечательном памятнике владимирской литературы — в «Службе Покрову». Богоматерь выступает здесь не только как покровительница стольного Владимира и его князя, но и как заступница всех людей молодого города и «российской земли» в широком смысле; борьба с «тьмой разделения нашего», т. е. феодальной раздробленностью Руси, является лейтмотивом культа покрова. Так безымянный владимирский церковный писатель перекликается с глубоко ему созвучным по настроениям гениальным автором «Слова о полку Игореве».

После смерти Андрея Боголюбского бояре вновь подняли голову. Притеснениями горожан они толкнули последних на путь борьбы, которая завершилась призванием во Владимир брата Андрея — Всеволода Большое Гнездо (1176—1212). Подобно Андрею Боголюбскому, Всеволод укреплял общерусский авторитет владимирской династии и реально добился его признания. Он также пренебрег Киевом и правил Южной Русью с берегов далекой Клязьмы, а великие князья Киева садились из его руки. И соседи Всеволода, князья рязанские, чувствовали на себе его тяжелую длань, ходили в его воле, по его указу посылали свои полки в походы с его полками. Он самовластно хозяйничал в Новгороде Великом, нарушал его старину, «казнил» его «мужей» без объявления вины. Он продолжал начатую еще при Юрии Долгоруком и Андрее Боголюбском борьбу за выход к Волге, совершив ряд удачных походов против камских болгар и мордвы. Он заложил крепость Осовец и усилил Тверь. От одного имени его, по

выражению северного летописца, трепетали все страны, по всей земле пронеслась слава о нем.

Автор «Слова о полку Игореве» считал Всеволода всемогущим:

*А ведь можешь ты Волю
Веслами всю раскропить,
Дон шеломами
Вычерпать!*

Благодаря такому исключительному положению Всеволод не случайно именуется у владимирского летописца «великим» и «господином»; так до тех пор лишь рабы и крестьяне называли своих хозяев. В летописи даже излагается стройная теория о том, что царь только земным естеством подобен человеку, «властью же сана яко бог». Эта теория была призвана окружить власть Всеволода, титуловавшего себя «великим князем», ореолом величия и блеска.

Проведя свою юность в Константинополе, Всеволод должно быть вынес оттуда интерес к византийскому искусству. Недаром он пригласил для росписи Дмитриевского собора царьградского мастера. Но в своей строительной деятельности он опирался на школу русских зодчих, которую получил в наследство от Андрея. Эти зодчие сделались княжескими и епископскими людьми, планомерно и последовательно осуществлявшими грандиозные архитектурные замыслы великого князя и церкви. С их помощью был перестроен Успенский собор, возведен княжеский дворец с дворцовым Дмитриевским собором, создано последнее звено владимирских укреплений — каменные стены детинца, развернуто крупное монастырское строительство (придворный Рождественский монастырь с его строгим собором, княгинин Успенский монастырь, Вознесенский монастырь, расположенный вне городских стен). Новые монастыри основывались в Ростове, Суздале, Переяславле и Устюге Великом. Вместе с умножением монастырей оживилась книжная деятельность, росла грамотность; во время пожара 1185 года из башни Успенского собора спешно спасали, наряду с драгоценностями, сокровища соборной библиотеки. Так, постепенно, старая Ростово-Суздальская земля, еще в начале XII века не игравшая никакой политической роли, к концу этого столетия сделалась могущественным и культурным Владимирским княжеством, решительно возобладав над остальной Русью.

После смерти Всеволода Большое Гнездо начинается быстрый процесс феодального дробления Владимиро-Суздальской земли. Подобно тому как в «империи

Рюриковичей» совершенно ясно обозначились на протяжении второй половины XI и в XII веке самостоятельные княжения (Новгородское, Ростово-Суздальское, Муромо-Рязанское, Смоленское, Киевское, Чернигово-Северское, Переяславское, Волынское, Галицкое, Полоцкое и Турово-Пинское), так и в Северо-Восточной Руси XIII столетия побеждают подавленные владимирскими «самовластцами» силы феодального дробления. В качестве центров образующихся мелких княжеств в XIII веке выдвигаются Тверь, Москва, Ярославль, Ростов, Углич, Юрьев, Белозерск. Эти отдельные независимые полугосударства-княжества нередко становились крупными культурными очагами. Они содействовали распространению владимирского культурного наследия и проникновению его в народную толщу, они дали толчок новому развитию местных художественных школ, нередко вносящих свой ценный вклад в общую сокровищницу русского искусства. Но феодальная раздробленность надолго задержала процесс собирания национальных сил. Она привела к взаимному отчуждению князей, к упадку в них гражданского чувства, она гасила мысль о единстве и цельности Русской земли. Самое слово это «Русская земля» все реже и реже появляется на страницах летописи удельных веков, что наглядно говорит об ослаблении политических связей между замкнутыми в себе уделами.



ЗОДЧЕСТВО ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЙ РУСИ

Н. Н. Воронин



История владими́ро-суздальского зодчества делится на ряд этапов, связанных с княжениями Мономаха, Долгорукого, Боголюбского, Всеволода III и, наконец, его наследников. Это установившееся в науке членение полуторавекового историко-художественного развития не является чисто хронологической сеткой княжений, наложенной «сверху» на историю искусства. Оно соответствует ее действительным этапам, органически обусловленным последовательной исторической эволюцией русского Северо-Востока.

Княжение Мономаха было периодом организации Суздальского княжества и борьбы за его самостоятельность. Юрий Долгорукий начинает укрепление авторитета суздальского княжеского дома, но считает, по традиции, Киев естественным центром притяжения феодальной Руси. Его дело продолжает Андрей Боголюбский, переносающий все внимание на Север и упорно ломающий сопротивление консервативных сил как внутри, так и вне княжества, противостоящих его попытке подчинить феодальную Русь власти владимирских князей. Напряжение социальных противоречий достигает предельной остроты, захватывая в свой круговорот и сферу искусства, которое оно наполняет новыми идеями. Княжение Всеволода завершает деятельность Боголюбского — авторитет владимирских князей становится общерусским, дух известной успокоенности и торжества проникает в искусство. При наследниках Всеволода вновь оживают силы феодального распада, ослабляющие могущество Владимирской земли и оказывающие свое влияние и на развитие искусства.

Зодчие, работающие в этих различных исторических условиях, отражают в своем творчестве обусловленные ими идейные сдвиги. Кроме того, изменяются и самый характер и состав мастеров: при Мономахе, Юрии и Андрее они различны и по происхождению; при Андрее, Всеволоде и Всеволодовичах работают местные мастера, очень быстро совершенствующие свое искусство и не похожие по квалификации на своих предшественников. Таким образом, этапы развития владими́ро-суздальского зодчества отчетливо совпадают с этапами исторической жизни Владимиро-Суздальской земли.

Каменному строительству на Северо-Востоке, получившему свое начало на рубеже XI и XII веков при Владимире Мономахе, предшествовала, несомненно, длительная и во многом до сих пор неясная нам история местного деревянного зодчества.

Первые христианские храмы были здесь, так же как и на Юге, деревянными. Летопись упоминает в 1096 году церковь Дмитриевского монастыря в Суздале и вероятно деревянную же церковь Спаса в Муроме¹.

Согласно преданию, занесенному в летопись, в Ростове еще в XII столетии стояла «дивная и великая» деревянная церковь Богородицы, сгоревшая в пожар 1160 года и вызвавшая в связи с этим горестное восклицание летописца, что подобной «дивной» церкви «якое же не было ни будет»². Эти беглые намеки источников свидетельствуют, что как в Поднепровье и Новгороде, так и на Северо-Востоке плотничное искусство достигло большого совершенства, чему способствовали лесные богатства края. Раскопки в Суздале, Владимире, Москве, Дмитрове, Пронске, Старой Рязани³ вскрывают, наряду с полуземляночными жилищами, многочисленные остатки срубных бревенчатых жилищ, уже в XI—XII веках приобретающих характерный облик среднерусской крестьянской избы. Еще в 70-х годах XII века, когда за владимирцами установилась слава «каменщиков», их называли в то же время и «древоделями»; конечно, эта их профессия была глубоко традиционной.

К концу XI или самому началу XII столетия относится постройка первых каменных храмов: Успенского в Ростове и Богородице-Рождественского в Суздале. Ростов и Суздаль были старыми центрами области, являвшимися одновременно крупными очагами язычества (вплоть до XI в.). Здесь на площадях еще стояли

¹ Лаврентьевская летопись под 6604 (1096) годом.

² Лаврентьевская летопись под 6668 (1160) годом.

³ А. М а н с у р о в. Старая Рязань. Рязань, 1927; Н. М и л о н о в. Дмитровское городище. — «Советская археология», 1937, IV, стр. 147—168; А. Д у б ы н и н. Археологические исследования г. Суздаля. — «Краткие сообщения ИИМК АН СССР», вып. XI, 1945, стр. 91—99.

идолы, а ряд суздальских урочищ сохранил до наших дней свои культовые языческие наименования. Христианство в то время не стало еще господствующей религией.

Быстрый процесс феодализации Залесья, обостренный освоением этого края князьями киевской династии, ведет к ожесточенной классовой борьбе; восстания смердов, идущие под знаменем язычества, потрясают Поволжье. Первый ростовский епископ Леонтий, как можно думать, пал жертвой восстания в Ростове. Княжеская власть и церковь стремятся упрочить здесь свои позиции, усилить авторитет церковной организации. Одной из крупных мер в этом направлении является начало каменного церковного строительства.

Киево-Печерский патерик рассказывает, что Владимир Мономах присутствовал в юные годы вместе с отцом на закладке Успенского собора Печерского монастыря, а затем будто бы получил «чудесное исцеление» болезни от печерских реликвий. Это якобы и определило любовь Мономаха к Печерскому храму. Выше мы видели действительные причины интереса князей и зодчих к Печерскому монастырю — это был крупнейший монастырь и центр литературной деятельности, рассадник высшей церковной иерархии, а Успенский собор был удачно найденным решением типа монастырского храма и собора удельной столицы. Патерик же сообщает, что Мономах построил в Ростове и Суздале соборы по образцу «Великой церкви» Печерского монастыря: «И во своем княжении христоролюбець Владимир, вземь меру божественна тоа церкви печерьскыа, всемь подобиемь създа церковь в граде Ростове: в высоту, и в ширину, и в долготу. Но и письма на хартии написавь, идеже кийждо праздник в коемь месте написан есть, сиа вся в чин и в подобие сотвори по образу великоа тоа церкви Богоназначенна. Сын же того Георгий князь, слыша от отца Владимира, еже о той церкви сотворися, и той во своем княжении създа церковь во граде Суздале, в ту же меру»¹. Таким образом, для построек на Северо-Востоке не только был сделан обмер Печерского собора, но была описана на пергамене и схема его росписи. Упоминание здесь Георгия, т. е. Юрия Долгорукого, как основателя Суздальского собора, явилось данью его положению номинального князя северной волости Мономаха, который и был действительным строителем Суздальского собора. Позднее Лаврентьевская летопись, повествуя о перестройке собора Георгием III, упоминает, что «та бо церкы создана прадедом его [князя Георгия Всеволодовича] Володимером Мономахом и блаженным епископом Ефремом»².

¹ Патерик Киево-Печерского монастыря. СПб., 1911, стр. 9.

² Лаврентьевская летопись под 6730 (1222) годом.

Если разведки в Ростове пока не обнаружили остатков Мономахова храма, то раскопки в Суздале открыли в основании существующего собора стены постройки Мономаха¹. Это был большой монументальный городской собор шести-столпного типа, с нарфником в западной части, отделенным поперечной стеной с арочными проемами. Над нарфником, повидимому, располагались хоры. Фасады храма членились плоскими лопатками. В целом тип здания близко напоминал Печерский собор, послуживший для него образцом. Возможно, что собор, к постройке которого был причастен митрополит Ефрем, известный своим строительством в Переяславле-Русском, имел, подобно переяславскому собору Михаила, притворы. Самая техника постройки из плоского плиткообразного кирпича и естественного камня довольно точно повторяла традиционную киевскую кладку.

Все эти отрывочные данные свидетельствуют, что Мономах перенес на Север киевскую архитектурную традицию; в Суздаль не только были доставлены обмеры Печерского собора; сюда, повидимому, пришли и киевские зодчие, строители первых каменных храмов на Северо-Востоке. Это был важнейший факт в истории древнерусского зодчества — достижения киевской строительной культуры были переданы в новые отдаленные края. Но здесь они еще не получили какой-либо местной переработки, и собор Мономаха по существу был памятником южной архитектуры на Севере. Подобно тому как первые каменные храмы Киева X—XI веков и пышные дворцы княжеско-дружинной знати сыграли огромную роль в утверждении феодального строя и усилении духовной власти церкви, так теперь в Суздале рядом с полуземляночными хижинами горожан поднялся невиданный по масштабам и богатству убранства каменный собор, подавлявший сознание недавних язычников и внушавший им слепую веру в могущество и «божественное» право господ. Значение этой первой каменной постройки было чрезвычайно велико. Она знакомила горожан Суздаля с каменной монументальной архитектурой, разительно отличавшейся от привычного им деревянного строительства, и прививала им новые представления о красоте архитектуры.

С именем Мономаха связан и другой факт первостепенного значения — выдвижение, рядом со старыми городами, нового феодального центра — Владимира на Клязьме. До того безымянный торгово-ремесленный поселок на высоких берегах был укреплен Мономахом мощными земляными валами и получил в честь основателя крепости имя — Владимир². Своим расположением на

¹ Разведки в Ростове Н. Н. Воронина (1939), раскопки в Суздале А. Д. Варганова и А. Ф. Дубынина (с 1937 г.).

² Н. Воронин. Социальная топография Владимира и «чертеж» 1715 г. — «Советская археология», 1945, VIII, стр. 145—174.

живописных холмах над рекой и широкой равниной пойм он близко напоминал Киев. Рядом с крепостью, к западу от нее, обосновался укрепленный княжеский двор, где Мономах поставил третью на Севере и первую во Владимире каменную церковь Спаса. Можно предполагать, что она была выстроена по тому типу придворного храма, который складывался в XII веке, т. е. была сравнительно небольшой четырехстолпной церковью. Расположение княжеского двора с его храмом по отношению к владимирской крепости отдаленно напоминало расположение пригородного Берестова по отношению к киевской «Горе».



После смерти Мономаха в строительстве наступает длительный перерыв, продолжающийся до середины XII столетия. Большой перечень построек Юрия Долгорукого в ряде городов Северо-Востока встречается в летописи только под 1152 годом: «Тогда же Георгий князь в Суздале бе, и отврзл ему бог разумней очи на церковное здание, и многи церкви поставиша по Суздальской стране, и церковь постави камену на Нерли, святых мученик Бориса и Глеба, и святого Спаса в Суздале, и святого Георгия в Володимери камену же, и Переяславль град перевод от Клещениа [озера], и заложи велик град, и церковь камену в нем доспе святого Спаса, и исполни ю книгами и мощми святых дивно, и Гергев град заложи и в нем церковь доспе камену святого мученика Георгия»¹. Этот текст суммирует постройки Долгорукого, начатые в 1152 и законченные в 1157 году, когда была возведена последняя церковь Георгия во Владимире; Спасо-Преображенский собор в Переяславле остался незавершенным, и его отделку заканчивали уже мастера князя Андрея.

Эти памятники были как бы монументальными вехами истории этих лет, когда Юрий Долгорукий закреплял свое господство на Севере, одновременно борясь за Киев. Церковь Бориса и Глеба в Кидекше, в 4 километрах от Суздаля, была храмом пригородной укрепленной усадьбы, куда ушел Долгорукий, обособляясь от суздальского боярства. Церковь Георгия строилась во Владимире на новом княжеском дворе, основанном, по приказанию Юрия, рядом с двором Мономаха, и как бы знаменовала собой последующее перемещение столицы княжества во Владимир, осуществленное при Андрее. Два других храма были маленькими «соборами» вновь основанных Долгоруким крепостей — Юрьева и Переяславля. Все эти

¹ Типографская летопись. — Полное собрание русских летописей, т. XXIV. Пг., 1921, стр. 77.

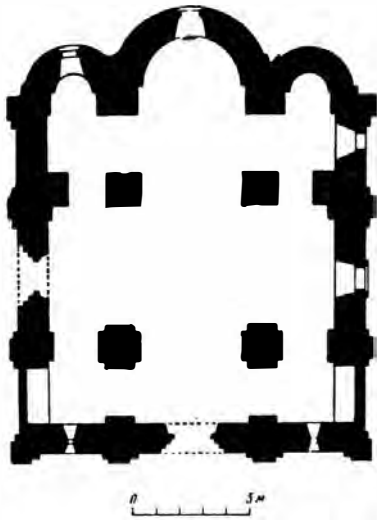
храмы имели очень ограниченное и определенное назначение: они предназначались для нужд двора князя или княжеского наместника и маленького гарнизона крепости. Это в известной мере определило их однообразие, скромность масштабов и простоту наружного облика.

Из названных летописью храмов до нас дошли, в большей или меньшей сохранности, лишь церковь в Кидекше, у которой были переложены своды и разобраны верхние части апсид и восточных прясел боковых фасадов, и собор Спаса-Преображения в Переяславле-Залесском. Церковь Георгия во Владимире была разобрана в конце XVIII века и перестроена заново на старом основании; раскопки 1936 года подтвердили, что и этот храм почти тождественен первым двум. Наконец, церковь Георгия в Юрьеве-Польском была перестроена в 1230—1234 годах.

Все эти постройки принадлежат к широко распространенному в середине XII века типу небольшого четырехстолпного крестовокупольного храма с одной главой, тремя полукруглыми апсидами с востока и хорами в западной трети (стр. 346). Конструктивная система здания находит ясное выражение в его наружных формах: столбам отвечают плоские фасадные лопатки, которые членят стену на три доли, завершенные закомарами; закомары соответствуют полуциркульным сводам перекрытия. Выше уровня хор толщина стен сокращается, образуя отлив¹. Под ним идет поясок арочек с поребриком (церковь в Кидекше).

При всей типичности подобных храмов постройки Юрия имеют и индивидуальные черты. Массив храма представляет собою почти куб, высота которого, однако, меньше его ширины (стр. 347, 349). Алтарные апсиды, примыкающие с востока, очень тяжеловесны по своим пропорциям — это почти полуцилиндры, усиливающие грузность и приземистость здания. Важнейшим элементом композиции храма является массивный барабан главы, с шлемовидным, почти плоским куполом. Стены членятся симметрично на три широкие доли, лишенные какого-либо декоративного убранства и завершенные спокойными полукружиями закомар. Щелевидные, похожие на крепостные бойницы окна обнаруживают массивность стены; простые обрамления входов, с тремя прямоугольными, смыкающимися в арку уступами, похожи скорее на строгую византийскую полуциркульную нишу, чем на перспективный портал. Все эти черты сообщают постройкам Долгорукого выражение упрямой подавляющей мощи. Той же простотой и суровостью проникнут и интерьер храма, ясно расчлененный хорами, мощными крещатыми

¹ Косой срез стеной поверхности.



*План церкви Бориса и Глеба
в Кидекше. 1152 год.*

столбами и соответствующими им сильно выступающими настенными лопатками. В интерьере господствует центральное подкупольное пространство, к которому присоединяется пространство глубоких алтарных апсид, отделенных от храма лишь невысокой алтарной преградой. Свет, проникавший сквозь узкие щели окон, оставлял интерьер храма в постоянном полумраке. При Юрии храмы даже не были расписаны, и богослужение происходило среди белых стен. Сохранившаяся в фрагментах роспись Переяславского собора относится уже ко времени Андрея, который также украсил достроенный им храм отца цветным полом из желтых и зеленых майоликовых плиток. Росписи церкви в Кидекше также принадлежат позднейшей поре (вероятно, времени Всеволода).

Повидимому, все эти храмы были непосредственно соединены с соседними зданиями княжеского двора, но характер этой связи остается пока неясным. Дверь на хоры в северной стене Переяславского собора, заложенная в позднейшее время, ясно указывает на их соединение переходом со смежными зданиями, как это мы увидим позже в Боголюбовском дворце. Но, повидимому, здесь и эти жилые части комплекса и переход были деревянными, так как раскопки не обнаружили никаких каменных пристроек около собора. Тесная связь храма с дворцовым обиходом превращала его в личный храм владельца, в частности в усыпальницу его рода. Так, в церкви Бориса и Глеба в Кидекше были заранее сделаны аркосолии, которые вскоре и были заняты гробницами сына Юрия Бориса, его жены и дочери.

Постройки Долгорукого отличаются от предшествующих храмов Мономаха и от современных им храмов других областей прекрасной техникой кладки из блоков «белого камня» — местного известняка. Камень клали почти насухо, заполняя промежуток между двумя его рядами обломками камня, залитыми связующим раствором (так называемая полубутовая кладка). Превосходно подогнанные друг к другу и тщательно вытесанные квадраты камня образовали идеально ровную белокаменную гладь стены. Эта техника характерна для архитектуры Галичского княжества; в постройках Юрия имеются и некоторые декоративные детали,



Собор Спаса-Преображения в Переяславле-Залесском. 1152 год.

сходные с галичскими: аркатурный пояс с поребриком в Кидекше и Переяславле, перспективные порталы входов. Это свидетельствует о работе на строительстве Юрия пришлых мастеров. Вероятно, это были зодчие, строившие до 1152 года у галичских князей, с которыми Юрий находился в дружественных отношениях.

Однако эти пришлые мастера были строго ограничены условиями княжеского заказа и местными вкусами, сложившимися на протяжении длительного развития русского зодчества.

Архитектурный образ храмов Юрия предельно прост и как бы проникнут мощным и суровым духом своего времени, выразившимся в могучей красоте лаконичных форм, ясной конструктивной логике здания и величавой статичности его масс.

Столь же характерно отношение этих храмов к окружающему ландшафту. В Переяславле и Юрьеве городской храм стоит не в центре, а с краю городской площади, он обращен одной стороной к валу, вдоль которого размещались жилища горожан; храм здесь не был виден из-за валов города, отграничивавших и городской ансамбль и храм от окружающего их пространства. Напротив, храмы на княжеских дворах в Кидекше и Владимире, поставленные на краю высокого берега и видные издали, как бы подчеркивают идею господства храма над широким ландшафтом, столь ярко развитую в последующую эпоху.



Строительство Андрея Боголюбского, как и строительство Долгорукого, охватывает сравнительно небольшой период с 1158 по 1165 год, совпадая по времени с порой наивысшего напряжения политической борьбы Боголюбского. Андрей круче и решительнее продолжал начатое отцом подчинение местных феодальных владетелей и других русских княжеств власти владимирских князей; в этом он находил поддержку у передовых общественных слоев города и преданного ему дворянства. В то же время спланивались силы противодействия в лице соседних княжеских домов, местной знати, и, наконец, византийской духовной власти, заинтересованной не в объединении, но в распылении русских сил, в укреплении расшатанной византийской гегемонии.

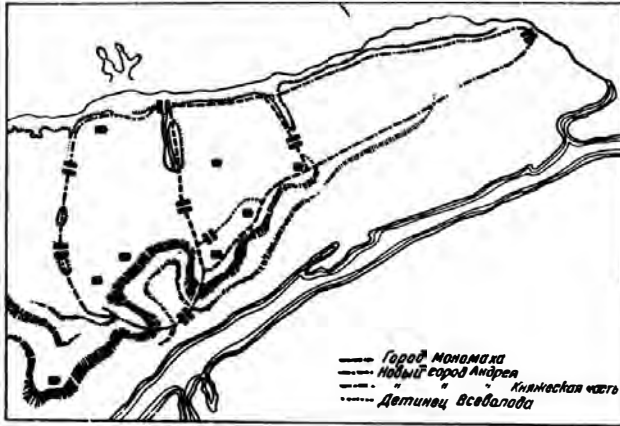
Поэтому вопрос о церковной самостоятельности Владимиро-Суздальского княжества, а затем и всей Русской земли приобрел особую остроту. Владимир-



*Вид на собор Спаса-Преображения
в Переяславле-Залесском. 1152 г.*

ский князь и епископ Федор начали энергичную работу по пропаганде местных владимирских святынь и культов, упрочивавших религиозный авторитет Северо-Востока. Уже Юрий поставил свой двор в Кидекше, где якобы было «становище» «святого князя» Бориса; Андрей содействовал церковному прославлению ростовского епископа Леонтия, павшего жертвой ростовского восстания. Но особое развитие получило почитание богоматери. «Владимирская» икона делала культ богородицы фактически местным культом. Недаром большинство созданных Андреем храмов было посвящено богородичным праздникам, а местная духовная власть установила новый праздник — Покрова богородицы.

Однако эта усиленная и разносторонняя работа церковников едва ли не в большей мере была направлена на разрешение внутренних идеологических задач. «Союз княжеской власти и горожан» требовал своего религиозного утверждения и подкрепления. Церковь была теперь призвана оправдать усилившуюся жестокую эксплуатацию, создать иллюзию полной гармонии интересов князя и его подданных, вступивших в борьбу с феодальным дроблением Руси. Культ богоматери придавались нарочито «демократические», «народные» черты; князь и его люди



План города Владимира в XII—XIII веках.

как бы «на равных правах» находились под защитой богородицы. Эта церковная пропаганда, умело использовавшая в своих целях также искусство, овладевала сознанием все более широких слоев народа.

Особенно повысилось значение архитектуры, которая была призвана сказать свое веское слово в монументальном оформлении новой столицы — Владимира и княжеской резиденции — Боголюбовского замка в соответствии с широкими политиче-

скими притязаниями князя. Новые храмы должны были укрепить и владимирский культ богородицы.

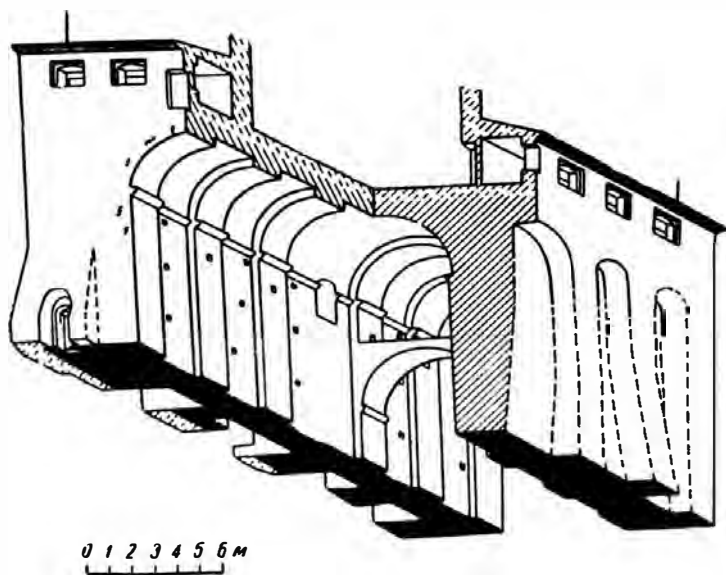
Обстройка Владимира заняла семь лет (1158—1164). Княжеский участок города, располагавшийся к западу от Мономаховой крепости, и низменный владимирский посадский «подол» к востоку от него Андрей опоясал мощными деревянно-земляными укреплениями. «Князь же Андрей бе город Володимерь сильно устроил, к нему же ворота златая доспе, а другая серебром учини»¹. Упомянутые в этом тексте Золотые и Серебряные ворота были белокаменными проездными башнями на противоположных концах города: Золотые вводили с запада в его княжескую часть, Серебряные располагались в самой вершине городского треугольника, выводя на восток, на дорогу к Боголюбову и Суздаю. Кроме этих каменных ворот, в западной части города было еще трое деревянных: Волжские ворота выводили на берег Клязьмы, а на север, к речке Лыбеди, выходили Ирнины и Медные ворота. Валы Мономахова города были прорезаны западными — Торговыми и восточными — Ивановскими воротами. Через них проходила главная продольная улица города, образовавшая как бы центральную ось городской планировки. В итоге этого строительства город Владимир приобрел то трехчленное деление своего плана (стр. 350), которое ясно прослеживается по сохранившимся и донныне остаткам древних валов.

Из его старых башен уцелели лишь Золотые ворота (1164) — драгоценнейший памятник крепостной архитектуры XII века. Он перенес ряд ремонтов,

¹ Ипатьевская летопись под 6683 (1175) годом.



*Золотые ворота во Владимире. 1164 год.
Перестройка конца XVIII века.*



АксонOMETрический чертЕж Золотых ворот
во Владимире. 1164 год.

как он был чрезвычайно высок, то для установки воротных полотнищ внутри проезда была выложена пониженная до половины высоты арка. Массивные створы дубовых ворот были окованы снаружи вызолоченной медью (отсюда и название самого здания — Золотые ворота). Для обороны подступов к полотнам ворот в пролете проезда на середине его высоты был устроен деревянный настил, деливший проезд как бы на два этажа. Настил покоился на толстых поперечных брусках, заложённых в квадратные гнезда в стенах проезда одновременно с их кладкой. Узкая лестница, скрытая в толще южной стены ворот, выводила воинов на этот боевой настил. Далее лестница вела на верхнюю боевую площадку ворот, ограждённую зубцами бруствера. В центре ее стояла небольшая надвратная церковь Положения риз богородицы, завершённая, вероятно, шатровым, вызолоченным верхом¹. С боков к Золотым воротам примыкали насыпи валов с рублеными стенами, а за ними шел ров, отрезавший подступы к воротам и крепости.

Находившиеся на противоположном конце города белокаменные Серебряные ворота были, по всей вероятности, повторением Золотых. Это были крепостные башни, соединявшие чисто оборонительное назначение с ролью главных

значительно искаживших его первоначальный облик. Особенно большие изменения повлек за собой ремонт конца XVIII века, когда был переложён свод ворот и перестроена надвратная церковь. В это же время здание было осложнено фальшивыми угловыми башнями и жилыми встройками с юга и севера (стр. 351). Золотые ворота в своей древней части представляют собой огромный белокаменный массив, прорезанный с запада на восток сводчатым пролетом проезда (стр. 352). Так

¹ Этот верх памятника передают древние миниатюры и древнейший план города 1715 года.

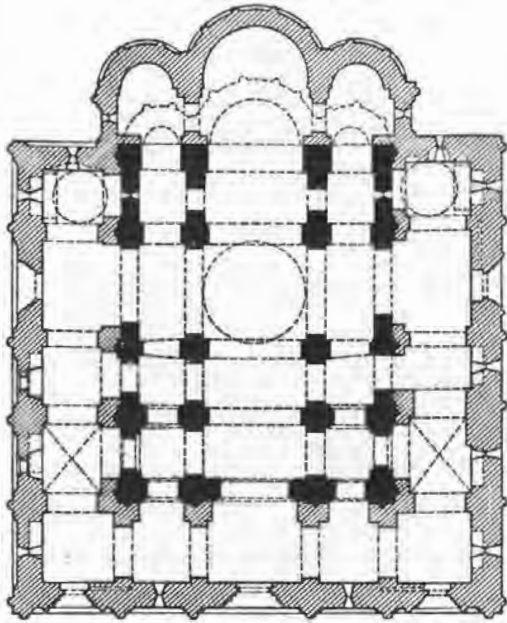
въездных ворот города. Поэтому в их архитектурном замысле сочетались элементы военно-инженерного порядка с чисто художественной идеей триумфальной арки, на декоративный эффект которой было обращено особое внимание зодчих.

Валы и рубленые стены с башнями создавали как бы монументальную раму для широкого и живописного городского ансамбля. Его центром являлся большой Успенский собор, построенный князем Андреем на высоком юго-западном углу старого Мономахова города и при приближении к городу видный почти со всех сторон. Особенно эффектной была панорама города, открывавшаяся с юга, из-за реки Клязьмы, со стороны дороги из Муромо-Рязанской земли. Слева городские холмы образовали амфитеатрообразную впадину; по ее высокому краю располагались здания княжеских дворов Мономаха и Юрия с их храмами, прикрытые с запада мощной грядой валов. В центре возвышалось плато Мономахова города с великолепным городским собором. К востоку валы спускались по пологому скату посадской части города, сходясь у белокаменной башни Серебряных ворот. Столь же красивая панорама открывалась при взгляде на Владимир с востока, со стороны дороги от Боголюбова и Суздаля. Отсюда город полого поднимался в гору, ограниченный клином валов, расходившимся от Серебряных ворот; далее, на половине подъема, был виден вал Мономахова города с его рубленой стеной и проездной башней Ивановских ворот, а за ней, на линии, замыкавшей горизонт, господствовал над городом стройный силуэт Успенского собора. Красота древнего ансамбля Владимира свидетельствует, что исключительно живописные данные природного ландшафта и рельефа местности были с большим пониманием использованы андреевскими горододеельцами; они умножили его художественный эффект средствами архитектуры. В этом своем виде Владимир отдаленно напоминал Киев, соперником которого выступала столица Андрея Боголюбского.

Успенский собор (1158—1161) был не только центром городского ансамбля и главным храмом Северо-Восточной Руси. Он мыслился, в перспективе княжеской политики, и как общерусский церковный центр.

Закладывая собор, князь Андрей снабдил его богатым имуществом; он дал церкви Богородицы «много имения, и свободы купленыя и с даньми, и села лепшая, и десятины в стадах своих, и торг десятый»¹. Этим князь как бы подчеркивал общерусское значение нового храма, обеспеченного, подобно Десятинной церкви Владимира Святославича, огромными доходами. Повидимому, мысль о том,

¹ Лаврентьевская летопись под 6666 (1158) годом.



План Успенского собора
во Владимире.
1158 — 1161 годы.
Обстройка 1185 — 1189 годов.

что князь Андрей является продолжателем дела основателя Киевской державы — князя Владимира, была распространенной идейно-политической доктриной того времени. Она, как мы увидим ниже, отразилась и в архитектурном творчестве третьей четверти XII века.

Вопрос о первоначальных формах андреевского Успенского собора мало привлекал внимание исследователей, так как храм сильно пострадал во время большого городского пожара 1185 года и в 1185—1189 годах подвергся капитальной перестройке. Зодчие князя Всеволода обстроили храм с трех сторон широкими галереями и, разрушив старые алтарные апсиды, пристроили новую, более обширную алтарную часть. Таким образом, собор (стр. 354) оказался как бы в гигантском футляре новых обстроек. Его наружные стены, прорезанные арочными пролетами, превра-

тились фактически во внутренние столбы большого пятинефного всеволодова храма и были связаны арочными перемычками с внешними стенами последнего. Однако сохранившиеся части андреевского собора все же дают достаточное основание для его вероятной реконструкции.

В своей основе это был обычный шестистолпный городской собор, следовавший канонической схеме Печерского храма, переданной на Север через строительство Владимира Мономаха в Суздале. Но подобно тому как постройки Долгорукого воспроизвели схему маленького крестовокупольного храма с большим своеобразием, так и здесь зодчие князя Андрея внесли в интерпретацию старого «образца» много нового. Они придали плану и фасадам храма гармоничное членение, создав посредством тонко найденных пропорций впечатление особой стройности его масс и большого объема и высоты его внутреннего пространства (стр. 356). Сравнительно легкие крещатые столбы как бы без усилия несли своды храма и его большую главу, заливавшую светом своих двенадцати окон центральное пространство интерьера. В западной четверти он расчленялся хорами, откуда

был прекрасно виден алтарь, отделенный от храма легкой и невысокой алтарной преградой.

Внутри собор был богато украшен живописью, скульптурой и произведениями прикладного искусства. В пятах арок перекрытия были изваяны парные фигуры лежащих львов, являвшихся знаком принадлежности храма князю. В пятах арок хор находились резные карнизы, покрытые плоским, почти графическим растительным орнаментом. В 1161 году храм был расписан фресковой живописью; под хорами развевалась монументальная композиция «Страшного суда». Пол собора был устлан майоликовыми цветными плитками, отражавшими лучи света и гармонизировавшими своей желто-зеленой гаммой с фресковой росписью. Успенский собор Владимира должен был выдерживать сравнение с прославленным храмом Киева — Софийским собором — великолепием своего убранства, и князь, по словам летописца, богато украсил храм различными изделиями из золота и серебра. Он поставил трое окованных золоченой медью дверей; множество позолоченных и серебряных паникадил освещали храм; амвон из золота и серебра, богослужебные сосуды и рипиды, сверкавшие золотом, жемчугом и драгоценными камнями, три больших сиона из чистого золота, усыпанных драгоценностями, — все это вызвало у восхищенного современника сравнение нового храма с легендарным храмом Соломона¹. Интерьер воздействовал на зрителя не только красотой своих архитектурных форм, но и строгой согласованностью всех видов изобразительного искусства.

Этот пышный интерьер не был изолированным и замкнутым в себе. Летописец рассказывает, как в храмовой праздник Успения богородицы стекались толпы народа на поклонение главной святыне храма — Владимирской иконе, которая в уборе из золота и драгоценных камней помещалась слева от царских врат алтарной преграды. Для прохождения процессий паломников открывались «золотые врата» южного и северного порталов, и на протянутых между ними «двух вервях чудных», по сторонам среднего поперечного нефа собора, вывешивались драгоценные пелены и облачения из соборной ризницы. Этот зыбкий «коридор» колеблемых ветром цветных тканей выходил и наружу, простираясь до сеней владычного двора. Так внутреннее пространство храма связывалось с пространством соборной площади.

Столь же далеким от суровой простоты храмов Долгорукого был и внешний облик храма Богородицы. Место простых плоских лопаток заняли сложные пилястры

¹ Ипатьевская летопись под 6683 (1175) годом.



*Часть интерьера Успенского собора
во Владимире. 1158 — 1161 годы.*

с полуколонкой, увенчанной пышной лиственной капителью; скромный аркатурный поясок церкви в Кидекше превратился в богатый аркатурно-колончатый фриз с изящными клинчатыми консолями и «кубическими» капителями (стр. 357). Важнейшим же новшеством архитектурной декорации было введение в ее систему резного камня в виде фигурных изображений и масок — прием, чуждый древней киево-византийской традиции и характерный для искусства романского мира. Игра света и тени на изящно украшенных фасадах дополнялась полихромией наружной фресковой росписи колончатого пояса, в нишах которого помещались изображения стоящих фигур святых, павлинов и орнаментов, обрамленные позолоченными стволами колонок. Позолота вообще нашла широкое применение в фасадной декорации собора. Князь Андрей «верх [главу] бо златом устрои, и комары позолоти, и пояс златом устрои, камнем усвети и столп позлати и изовну церкви, и по комаром же поткы [птицы] золоты и кубъкы и ветрила [флюгера] золотом устроена постави, и по всей церкви и по комаром около»¹. Действительно, при реставрационных работах прошлого века были обнаружены следы оковки золоченой медью простенков между окнами барабана. Таким образом, сияющая белизна белого камня сочеталась с блеском золота и игрой красочной живописи на фасадах храма, закомары которого завершались прорезными, из золоченой меди, акротериями в виде птиц или фиалов, подчеркивавшими легкость пропорций собора.

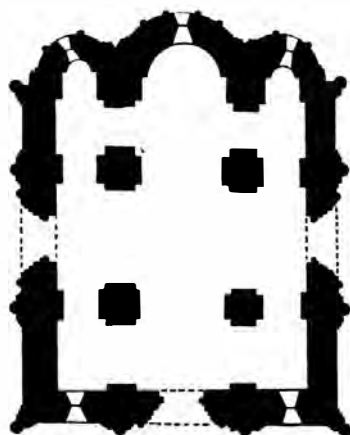
¹ Ипатьевская летопись под 6683 (1175) годом.

Храм не был первоначально столь изолированно стоящим зданием, каким мы его видим теперь. Он входил как центральное по масштабам и значению здание в сложный ансамбль построек епископского двора, располагавшегося к северу и югу от собора. Каков был характер этого ансамбля, мы точно не знаем, но известны не принадлежащие собору фрагменты декоративных скульптур, украшавших здание двора. Мы можем лишь с некоторой долей вероятности восстановить ведущие на хоры собора две лестничные башни, носившие в древности название «владычных сеней» (северная) и «терема» (южная). Они были, вероятно, подобны лестничным башням Боголюбовского дворца (см. ниже), но, в отличие от композиции последнего, они выступали, по видимому, по углам главного западного



Деталь старого фасада Успенского собора во Владимире. 1158 — 1161 годы.

фасада собора, фланкируя его подобно башням крепостных ворот и напоминая о могучих «вежах» киевской Софии. Таким представляется первоначальный облик центральной постройки андреевских зодчих — владимирского Успенского собора. В его сложном многогранном образе были воплощены не только культовые идеи восхваления и пропаганды главной святыни Владимирской земли — иконы богородицы, но и большие государственные идеи — мысль о величии и нераздельной силе общерусской княжеской власти, к которой стремился Боголюбский, мысль о приоритете молодой северной столицы — Владимира. Все эти идеи не только отвечали личным интересам княжеской династии, но и отражали прогрессивные устремления широких слоев народа, страдавшего от усобиц и феодального распада Руси. В этой органической связи владимирского зодчества XII века с передовыми тенденциями общественного развития и



0 1 2 3 4 5 Юм.

План церкви Покрова
богородицы на Нерли.
1165 год.

заключается причина его непреходящего художественного значения.

Повидимому, теми же чертами декоративного богатства и законченностью архитектурных форм характеризовалась белокаменная церковь Спаса, сменившая в 1164 году старую кирпичную церковь Мономахова двора во Владимире; при раскопках были найдены обломки майоликовых плиток полов этого храма, отличающихся исключительной красотой расцветки и нежностью тонов. Есть основания думать, что по своим изящным пропорциям церковь Спаса была близка церкви Покрова на Нерли (построенной в 1165 г.) и как бы подготавливала совершенство ее форм.

Церковь Покрова на Нерли была первым на Руси храмом, посвященным новому богородичному празднику Покрова, установленному, помимо киево-византийской церковной власти, волей владимирского князя и его верного помощника епископа Федора. В культуре Покрова нашла свое наиболее полное развитие идея небесного патроната над деятельностью владимирского князя и владимирских горожан. Владимирские церковники весьма искусно вплели в ткань церковных текстов и песнопений частые упоминания о значении владимирских «людей», мысли о единении «российской земли» и гибельности феодального «разделения» — дорогие для широких слоев народа и особенно горожан. Этими идеями, несомненно, глубоко прониклись и зодчие храма в честь праздника Покрова, воплотив их с глубокой силой искреннего чувства и внося в архитектуру храма тончайшую одухотворенность и поэтичность.

Церковь Покрова на Нерли принадлежит к обычному типу небольших четырехстолпных одноглавых храмов, получивших особое развитие еще в строительстве Юрия Долгорукого. Этим типологическим моментом и ограничивается сходство новой постройки с прошлым. Старая схема храма была творчески переосмыслена зодчими Андрея. Они придали плану (стр. 358) легкую продолговатость, лишив храм характерной «кубической» массивности; алтарные апсиды, столь тяжело выступавшие в храмах Юрия, приобрели облегченные пропорции, сообщившие силуэту храма уравновешенность и стройность. Его вертикальные членения явно



Северный фасад церкви Покрова богородицы на Нерли. 1165 год.

преобладают над горизонтальными, а завершающая здание глава, слегка поднятая на прямоугольном постаменте, получила по сравнению с могучим барабаном Переяславского собора стройные пропорции, отвечающие пропорциям основного объема.

Строители церкви Покрова усилили членение стен пилястрами сложного сечения; этот прием помог им выявить изящество и стройность храма. Основной идее его вертикального устремления ввысь, к небу, зодчие подчинили все его внешние детали (стр. 359, 361).

Важнейшим элементом фасада церкви Покрова являются его широкие дробно профилированные пилястры с выступающими колонками; они образуют мощные пучки вертикалей, влекущие глаз кверху, причем у зрителя даже создается иллюзия легкого перспективного сокращения объема храма кверху. Тонкие полуколонки также членят поверхность алтарных апсид, из которых средняя несколько выше боковых. Тот же эффект создают узкие, щелевидные окна; дробная профилировка их откосов маскирует своими вертикалями ощущение толщи вскрытой проемом стены. В восточных делениях боковых фасадов стена почти совсем исчезает — ее верхняя часть занята окном и обломами пилястр по сторонам; это вполне сознательный прием зодчих, стремившихся ослабить ощущение материальной весомости стены. Не менее характерно отношение зодчих к колончатому поясу. В Успенском соборе последний создавал спокойную горизонталь, значение которой было усилено фресковой росписью, превращавшей пояс в широкую, резко подчеркнутую ленту, пересекавшую фасад. В церкви Покрова мастера нарушают связь пояса с уровнем хор, что сохраняет деление фасада на две почти равные зоны; изменяется и ритм элементов пояса — колонки ставятся ближе, арочки вытягиваются, принимая подковообразную форму. В силу этого глаз воспринимает в первую очередь не общую горизонталь пояса, но частые вертикали колонок, столь гармонирующие с линиями пилястр и окон.

С этими архитектурными средствами выявления образа очень тонко согласована резная декорация храма. Кубическая капитель в поясе уступает место изящным резным капителям, клинчатая консоль заменяется фигурной. Рельефы в тимпанах закомар фасада размещаются так, что глаз не может прочесть за ними рядов камня. Игра света и тени скульптур присоединяется к светотени архитектурных вертикалей, оживляя поверхность стены и усиливая ее иллюзорность. Надо полагать, что в церкви Покрова не было наружной росписи и позолоты и что храм был, как и теперь, ослепительно белым; золоченой медью сверкало лишь первоначально шлемовидное, слегка вытянутое покрытие его главы.



Церковь Покрова богородицы на Нерли. Вид с востока. 1165 год.

Теми же чертами характеризуется и интерьер храма. При его небольшой площади крещатые столбы могли бы создать чувство стесненности внутреннего пространства, какое испытывает входящий в суровые и сумрачные храмы Долгорукого. Однако зодчие избежали этого впечатления. Как и в Успенском соборе, они стремились достигнуть здесь эффекта значительной высоты пространства. Для этого они несколько опустили хоры, освободив верхнюю, хорошо освещенную полость интерьера. Сравнительно узкие пролеты арок между столбами и стеной контрастировали с их вышиной, усиливая иллюзию высоты сводов. Это ощущение закреплялось обликом вертикальных линий в открытых внутрь храма апсидах. При этой легкости и вертикальной устремленности пространства в значительной мере скрадывалось впечатление его небольшой площади.

Если храмы, сооруженные Юрием Долгоруким, с предельной ясностью выражают физическую силу в ее прямом и непосредственном материальном воплощении (недаром они были посвящены воителям — Борису и Глебу, Георгию), то архитектурный образ храма, посвященного Покрову богородицы, полон глубокой одухотворенности. Стремление ввысь определяет весь его замысел. Зодчие как бы ставят себе целью преодолеть материальность и тяжесть камня; свет и тень играют на фасадах, дробя и оживляя их поверхность; здание в целом кажется излучающим свет и тепло и пронизанным радостным, жизнеутверждающим чувством.

Первоначально церковь Покрова включалась, подобно Успенскому собору, в общий архитектурный ансамбль монастыря. На южной стене храма сохранилась дверь, которая вела на хоры; здесь, у стены, раскопками прошлого века были открыты следы лестничной башни, соединявшейся с храмом переходом¹. Ее стены были, подобно храму, украшены резным камнем; из состава этого убранства сохранились найденные при раскопках изображения барсов и грифов, выполненные в очень плоской манере. Храм и монастырь возвышались над водной гладью Нерли и Клязьмы. И теперь церковь Покрова, отражающаяся в тихих водах Старицы, представляет собой один из прекраснейших памятников древнерусского зодчества (стр. 363). В древности это живописное сочетание архитектуры и природы было еще более выразительным. Здесь, около монастыря, останавливались суда, шедшие к Боголюбовскому замку князя Андрея, расположенному в километре к северу, на высоком берегу Клязьмы. Храм Покрова на Нерли был как бы его архитектурным преддверием.

Н. А р т л е б е н. (Выступление по докладу А. Уварова). — «Труды I Археологического съезда», I. М., 1871, стр. 299.



Вид на церковь Покрова богородицы на Нерли. 1165 год.

Сказание о гибели князя Андрея, повествуя о его строительстве, сообщает, что князь «создал же башеть себе город камен именовъ Боголюбьи, толь далече якоже Вышегород от Кыева, тако же и Богълюбый от Володимеря»¹. Это сопоставление с Вышегородом — «городом княгини Ольги» — выделяет Боголюбов из числа других городов, подчеркивая его личный, княжеский характер: это был замок владимирского князя, построенный в 1158—1165 годах, одновременно со зданиями Владимира. От его укреплений сохранились лишь части земляных валов, окружавших Боголюбов с запада, севера и востока, а на южном склоне замкового плато, обращенном к реке, раскопками были обнаружены цоколи монументальной белокаменной башни². Поблизости от нее, внутри замка, помещался княжеский дворец с придворным собором. От этого ансамбля на поверхности земли сохранилась лишь небольшая часть, состоящая из белокаменной двухэтажной лестничной башни (стр. 365) и звена переходов, соединяющего башню с хорами собора

¹ Пнатьевская летопись под 6683 (1175) годом.

² Археологические исследования в РСФСР в 1934—1936 годах. Л., 1941. стр. 96.

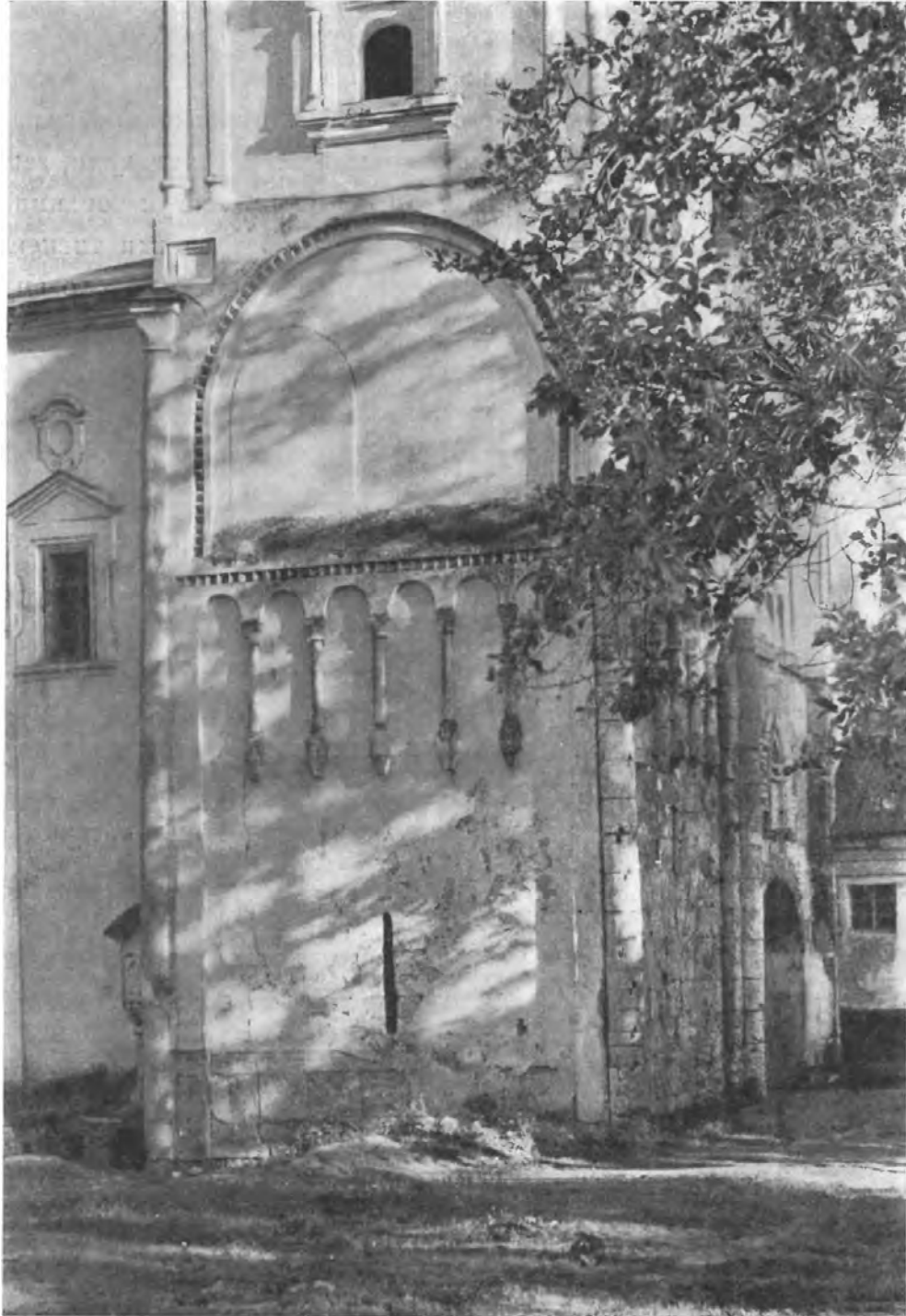


Собор XVIII века и лестничная башня XII века в Боголюбове.

(стр. 364). Самый собор разрушился в 1722 году и был заново построен на древнем основании; от храма XII века уцелела лишь часть северной стены, удержавшаяся вместе с сохранившимся переходом. Раскопки Боголюбовского дворца, произведенные в 1934—1938 годах, позволили восстановить первоначальный облик значительной части ансамбля¹.

Его центром был дворцовый храм Рождества богородицы. Князь Андрей украсил его многоценными иконами, драгоценными камнями и другими узорочьями, так что церковь казалась золотой и слепила глаза. Приходившие удивлялись богатству и разнообразию церковной утвари, сверкавшей золотом и эмалями,

¹ Основные вопросы реконструкции дворца изложены в конспективной статье автора в «Кратких сообщениях о докладах и полевых исследованиях ИИМК АН СССР», вып. XI, 1945, стр. 78—86.



Лестничная башня XII века в Боголюбове. Общий вид.

золотому, украшенному драгоценными камнями сиону, рипидам и разнообразным паникадилам. Золотом были окованы двери, порталы и сень алтаря. По словам летописца, церковь была «всею добродетелью церковною исполнена, изъмечтана всею хитростью»¹. Раскопки дворцового собора подтвердили это казавшееся преувеличенным описание (стр. 367, 368). Храм был украшен прекрасной фресковой росписью; его полы были настланы толстыми плитами меди, запаянными оловом; косяки западного портала сохранили следы их оковки тонкими листами золоченой меди; обломки вырезанных из золоченой меди или тисненых украшений говорят о действительно широком применении «золота» во внутреннем и внешнем убранстве храма. На хорах пол был выстлан цветными майоликовыми плитками и имел сверкающую, почти зеркальную поверхность. Сюда, на хоры, по словам того же летописного рассказа, князь Андрей вводил приезжавших к нему послов и гостей, которые поражались великолепию церковного убранства. Отсюда был прекрасно виден и алтарь храма, отделенный сравнительно невысокой белокаменной преградой, за которой вздымался шатер богато украшенного надпредстояльного кивория — сени.

Столь же эффектной была архитектурная композиция интерьера. Обычные крещатые столбы были заменены здесь круглыми, сложенными из тесаного камня колоннами с аттическими базами и огромными вызолоченными листовыми капителями. Хоры были помещены сравнительно высоко, так что пространство храма походило на просторный и светлый торжественный зал, лишенный расчлененности, столь типичной для храмов Юрия, схеме которых следовал придворный собор.

По внешним формам храм Рождества богородицы был близок Успенскому собору с его спокойным членением фасадов сложными пилястрами, широким ритмом аркатурно-колончатого пояса и той же системой размещения резных камней, образовавших немногосложные, но выразительные композиции. Алтарные апсиды оживлялись полуколоннами, по их карнизу шел колончатый фриз. Цоколь храма представлял благородный аттический профиль; полуколонны пилястр и косяков порталов опирались на мощные «рогатые» базы. Западный, окованный золоченой медью, портал выходил в притвор, являвшийся, повидимому, открытым балдахинном на двух круглых столбах².

¹ Ипатьевская летопись под 6683 (1175) годом.

² Следов притвора не сохранилось, так как они были уничтожены позднейшими склепами; о притворе, как открытом преддверии храма, говорит тот же рассказ Ипатьевской летописи под 1175 годом: когда собор оказался запертым, тело князя Андрея было оставлено в «притворе».



*Деталь южного портала храма
Рождества богородицы в Боголюбове.
Раскопки 1934 — 1938 годов.*

Пышные хоры дворцового собора были лишь звеном в сложной анфиладе белокаменных переходов, которые примыкали к собору с севера и юга.

Рассмотрим сначала их сохранившуюся часть у северной стены собора. К ней примыкает приподнятое на четырех арках небольшое помещение, освещенное маленькими оконцами и украшенное снаружи колончатым поясом. Эта пристройка была первоначально покрыта на два ската. К ней с севера примыкает квадратная лестничная башня (стр. 365). В нижнем этаже башни помещается освещенная четырьмя узкими окнами каменная винтовая лестница, выводящая в верхний этаж — сени. Они освещены прекрасным тройным окном, из которого открывается широкая картина заливных лугов с белеющим в их просторах храмом Покрова на Нерли. Фасады башни завершаются полуциркульными законами. Колончатый пояс на уровне пола второго этажа охватывает башню с трех сторон и связывает ее фасад с фасадом собора, а выше, и только на западном, главном фасаде башни, в гладь стены «врезан» второй ярус колончатого пояса, объединяющий фасад башни с фасадами примыкающих по сторонам переходов. Углы башни прикрыты колонками с листовными капителями и «рогатыми» базами. На основании ряда данных можно утверждать, что первоначально лестничная башня завершалась стропильным четырехгранным шатром, покрытым, вероятно, листами вызолоченной меди.



*Полуколонки апсиды храма Рождества богородицы
в Боголюбове. Раскопки 1934 — 1938 годов.*

Самое наименование подобных башен «сенями» или, как в Успенском соборе, «теремом» свидетельствует, что они являются не столько частью храмового комплекса, сколько элементом связанного с храмом «полатного» или «хоромного» дворцового ансамбля.

Действительно, в северной стене верхней комнаты башни сохранилась заложённая дверь, выведившая на галерею дворцового перехода. Как показали раскопки, он примыкал к башне под углом и шел, несколько отклоняясь к востоку. Переход представлял собой в нижней части монументальную аркаду с пешеходной и проездной арками. Между ними, в продолговатом полом пилона, помещалась комната для стражи дворца, открывавшаяся на восток дверью с резным архивольтом; западный же фасад пилона был замкнут слепой аркой, в которой,

вероятно, было узкое, щелевидное окно. Второй этаж был занят галлереей собственно перехода, устланного, как и хоры собора, майоликовой плиткой, покрытого двускатной кровлей и украшенного с обеих сторон колончатым поясом. В убранстве фасадов переходов были столь же обильно применены и роспись, которой были покрыты их арки и своды, и золоченая медь, одевавшая архитектурные детали, и, наконец, резной камень. Среди наружных скульптур, наряду с рельефами, находились и круглые статуи зверей.

Северное крыло ансамбля занимал самый дворец, остатки которого были уничтожены в начале XIX века при постройке корпуса монастырских келий. Судя по найденным деталям, дворец был также белокаменным и характеризовался теми же архитектурными формами, что и остальные части комплекса. Он был, несомненно, двухэтажным; несомненно также, что, в отличие от собора, для его покрытий были характерны прямолинейные скатные кровли и шатровые вышки, привычные для деревянной жилой архитектуры.



Остатки киворил в Боголюбове. Раскопки 1934 — 1938 годов.

К югу от собора шло южное крыло переходов, со второй симметричной шатровой башней, почти вполне тождественное северным переходам. Это крыло галлерей связывало дворец и собор с верхом крепостной башни замка, поднимавшейся над крутым обрывом к реке. Таким образом, Боголюбовский дворец был сложным комплексом ряда зданий, связанных между собой переходами, по которым князь мог, не ступая на землю, пройти из своих жилых палат на галлереи, к тройному окну башни, на хоры собора и, наконец, на замковую башню, господствовавшую над рекой и лугами пойм. Западным фасадом дворцовый ансамбль выходил на центральную площадь замка, вымощенную плитами белого камня и снабженную тесанными из камня водостоками.

На площади, перед юго-западным углом храма, возвышалась изящная восьмиколонная, увенчанная шатром сень (киворий) над белокаменной чашей для освященной воды (стр. 369). Чаша была поднята на круглом трехступенном пьедестале; по краю нижней ступени сохранились прекрасные аттические базы с угловыми рогами. Восемь стройных утончающихся кверху колонн с лиственными капителями

песли восьмигранник арок, служивший основанием восьмигранному шатру перекрытия. Киворий был, повидимому, последней постройкой Боголюбовского замка и может быть условно датирован временем около 1165 года¹.

Оценивая блестящий расцвет зодчества в княжение Андрея Боголюбского, старые исследователи искали его причин прежде всего в факторах внешних влияний и объясняли его приходом в Суздальскую Русь иноземных зодчих. Такова была, например, «болгарская» теория, основывавшаяся на совершенно недостоверных данных позднего жития Андрея Боголюбского о привозе для андреевского строительства белого камня из Волжской Болгарии, с чем связывалась и гипотеза о приходе оттуда же и зодчих. По другой теории, успехи владимирской архитектуры при Андрее были якобы обусловлены приездом мастеров из Западной Европы, чем и объяснялось наличие романских черт в памятниках 1158—1165 годов. Это преимущественно детали убранства фасадов: резной камень, перспективные порталы входов, сложные пилястры с полуколонной, увенчанной резной капителью, аркатурные колончатые пояса с особенно характерными в Успенском соборе «кубическими» капителями, строгие аттические профили цоколей и баз с их угловыми «листами» или «рогами». Все эти черты, встречаемые в зодчестве ряда стран Западной Европы, свидетельствуют о том, что строители князя Андрея были хорошо знакомы с техническими и художественными приемами романской архитектуры. Весьма вероятно, что это были зодчие из Галича, только что закончившие собор, созданный Ярославом Осмомыслом (см. выше, стр. 310), однако не исключена возможность приезда мастеров и из более далеких краев.

Использование зодчих из зарубежных стран весьма типично для истории средневековой архитектуры — само романское зодчество было плодом совместных усилий различных по национальности мастеров. И нет ничего удивительного, если в строительстве Андрея принимали участие мастера «от немец». Отмеченный летописью факт, что на строительство Андрея «приведе... бог из всех земель мастера»², отнюдь не говорит о том, что у Боголюбского не было иных возможностей осуществить свои грандиозные замыслы. Обращение к мастерам, знакомым с романским искусством, являлось своеобразной формой протеста против киево-византийской гегемонии в духовной жизни Руси; этим как бы подчеркивались необязательность греческого художественного канона и право Руси на свой независимый путь культурного и художественного развития. Мы отмечали выше

¹ Н. Ворони. Боголюбовский киворий. — «Краткие сообщения ИИМК АН СССР», вып. XIII, 1946.

² Лаврентьевская летопись под 6668 (1160) годом.

отдельные романские детали в архитектуре XII века Чернигова, Смоленска, свидетельствующие об интересе русских зодчих к приемам западного искусства. Как там, так и во Владимире эти черты выступают преимущественно во внешнем убранстве храма. Следовательно, значение романских элементов в архитектуре Владимира никоим образом нельзя преувеличивать.

Во Владимире пришлые зодчие оказались в условиях очень твердых требований, поставленных перед ними, в атмосфере отстоявшихся художественных вкусов, которые ограничили их творческую свободу. Они работали вместе с владимирскими мастерами; им пришлось посмотреть в натуре многие указанные им «образцы» и весьма серьезно вникнуть в сущность поставленных перед ними Андреем Боголюбским задач. В этом смысле они разделяли судьбу греческих мастеров Владимира и Ярослава, итальянцев в Москве XV — XVI веков, приезжих зодчих XVIII столетия: все эти пришельцы подчинялись силе русской культуры и неизменно говорили языком русского искусства.

Как мы видели, андреевское строительство продолжало совершенствовать те типы храма, которые вырабатывались в Поднепровье в конце XI и в XII веке, наполнив, однако, эти старые «образцы» новым содержанием. При этом были найдены новые изысканные пропорции масс и членений и развита до высокого совершенства ясная и в то же время сложная декоративная система. В этой кипучей творческой работе зодчие с удивительной глубиной использовали весь художественный опыт предшествующей истории русского зодчества. Так, например, характерная двух- или однобашенность храмов восходит к лестничным башням Софии киевской, черниговского Спаса, новгородской Софии, сообщавшим торжественность и величавость образу собора. Но в то же время прямоугольная форма и масштаб лестничных башен, например Боголюбовского замка, именование их «сенями» или «теремом» указывают и на их связь с народной деревянной архитектурой. Таким образом, в творчество зодчих Андрея свободно включались и мотивы гражданского строительства. Возможно, что на этих же «образцах» древнего гражданского зодчества воспитался и вкус к резному убранству фасадов, которое, следовательно, не явилось в храмах Андрея неожиданным новшеством.

Важнейшее достижение андреевских зодчих — широкая разработка больших ансамблей дворцового типа — также восходит в своих бытовых и художественных основах к композиции, которая сложилась в русском хоромном строительстве. Трехчленная схема народного жилья с ее чистой клетью, сенями и жилой избой в усложненной форме воспроизведена в каменном Боголюбовском дворце с его дворцовой жилой половиной, переходами и башней («сенями») и храмом,

хоры которого служил и для торжественных приемов гостей. Боголюбовский дворец удивительным образом уподобляется деревянным хоромам и по постепенности пристройки его отдельных частей, которые, подобно последовательным «прирубам» хоромного строения, сливаются в итоге в целостный и художественно ясный ансамбль.

В строительстве Андрея сказывается и другая традиционная черта русского зодчества — глубокое чувство ландшафта, поразительное умение слить в едином образе природу и архитектуру. Мы уже говорили о роли Успенского собора в ансамбле Владимира и окружающего его пейзажа. То же в полной мере относится и к постройкам Боголюбова; Покров на Нерли и замок с его дворцом не только объединены с окружающим их ландшафтом, но являются органической составной частью и более обширного пейзажа, в который включается широкая панорама с устьем двух рек.

Все эти черты андреевского зодчества свидетельствуют о его преемственности от лучших традиций русской архитектуры XI—XII веков, а следовательно, и о том, что в большом коллективе «мастеров из всех земель», работавших над осуществлением грандиозных по тем временам строительных замыслов князя Андрея, ведущая роль принадлежала не пришельцам, а своим, владимирским зодчим. Открытые недавними исследованиями на камне Золотых ворот и на пьедестале боголюбовского кивория княжеские знаки говорят о том, что эти зодчие успели войти в состав княжих людей и названные памятники являются как бы их «подписными» произведениями. Оба эти памятника стоят в конце строительства Андрея и являются почти ровесниками Покрова на Нерли. Все постройки времени Андрея обязаны своим совершенством гению владимирских «каменщиков», достигших здесь вершины своего искусства. По свидетельству летописи, князь Андрей незадолго до своей гибели собирался направить владимирских зодчих в Киев, чтобы там — на великом дворе Ярослава — они создали прекрасный «золотой» храм «в память отечеству моему». Владимирские мастера оказались достойными киевского художественного наследия, они приумножили его и могли с гордостью отдать свой долг постройкой в Киеве мемориального храма Андрея Боголюбского.



По сравнению с бурным временем княжения Андрея Боголюбского, полным обостренной военной, политической и идейной борьбы, завершившейся трагической гибелью самого князя, княжение Всеволода III (1176—1212) характери-

зуются бóльшим спокойствием. Всеволод довершил дело Андрея, и авторитет владимирского князя не только получил общерусское признание, но учитывался как внушительный фактор и в общеевропейской политике. Изменилось и соотношение общественных сил внутри княжества. Возросший политический вес городского населения приводил к ряду конфликтов с княжеской властью. В 1177 году Всеволод столкнулся с восстанием горожан, городские ополчения осмелились не подчиниться приказу князя. Городской пожар 1185 года вызвал волнение в городе. В связи с этим Всеволод построил каменный пояс детинца, отрезавший княжеский и епископский дворы от беспокойного города, и перевел под его стены мятежный городской торг. Боярская знать испытывает могучие удары полков Всеволода. Киевский митрополит послушно ставит на владимирскую кафедру княжеских кандидатов, роль владимирской епископии возрастает. Незыблемость княжеской власти должна была быть подтверждена и прославлена в пышных и величавых зданиях. И строительная деятельность развивается Всеволодом и владимирским епископом с неменьшим размахом, нежели при Боголюбском; она попрежнему сосредоточивается на украшении новыми храмами столицы княжества — Владимира.

В 1185—1189 годах подвергается капитальной перестройке Успенский собор, сильно пострадавший во время страшного городского пожара. Почти одновременно строятся Дмитриевский собор и здания нового княжеского двора (1193—1197), а также собор придворного Рождественского монастыря (1192—1195). В 1194—1196 годах создаются укрепления детинца с каменной стеной и воротами, завершёнными церковью Иоакима и Анны. В 1200—1201 годах супруга Всеволода, княгиня Мария, строит собор второго «княгинина» женского Успенского монастыря. Уже из этого спокойного и постепенного хода строительства ясно, что оно ведется своими зодчими, работающими почти непрерывно на протяжении свыше шестнадцати лет. Недаром летопись с гордостью отмечает, что в это время уже «не искали мастеров от немец», а брали их из рядов владимирских ремесленных людей епископа, Успенского собора и, конечно, княжеского двора.

Среди перечисленных построек первое место бесспорно принадлежит Дмитриевскому собору, посвященному патрону Всеволода — Дмитрию Солунскому (стр. 375). Это подлинный шедевр зодчих Всеволода, в котором с наибольшей силой проявилось их архитектурное мастерство. Перечисляя в некрологе князя его дела, летописец пишет, что Всеволод «многы же церкви созда по власти [области] своей, ибо созда церковь прекрасну на дворе своем святаго мученика Дмитрия, и украси ю дивно иконами и писаньем, и принес доску гробную

из Селуня святаго мученика Дмитрия, мюро непрестанно точащю на здравье немощным, в той церкви постави, и сорочку того же мученика ту же положи...»¹. К постройке собора были, несомненно, привлечены лучшие зодчие, бывшие в распоряжении Всеволода.

В литературе установилось мнение, что Дмитриевский собор построен по образцу церкви Покрова на Нерли. Однако это справедливо лишь постольку, поскольку оба памятника принадлежат к одному типу четырехстолпного крестовокупольного храма. Но как Покровская церковь отличалась от храмов Юрия, так и Дмитриевский собор был столь же глубоко отличен от церкви Покрова. Зодчими собора как бы руководило желание возратить его массам тот спокойный, несколько тяжеловесный ритм и мощь, которые были столь типичны для храмов Юрия Долгорукого. Пропорции плана еще сохраняют продольную вытянутость, но алтарные апсиды вновь приобретают характер могучих полуцилиндров (стр. 375). Внутри храма господствует тот же дух спокойствия, прекрасно выраженный в мерном и торжественном ритме широких арок, несущих массивный широкий барабан главы с золоченым шлемовидным покрытием. Однако при всем этом храм отнюдь не приземист и не грузен. В отличие от храмов Юрия, Дмитриевский собор подчеркнуто величественен и по-своему строен; но это не утонченная женственная грация церкви Покрова на Нерли, а могучая, прекрасная слаженность и мужественная пропорциональность. Пилястры членят фасады на широкие доли, которые рассечены поперек пышным колончатым поясом, насыщенным густой резьбой. Верхние части стен с узкими окнами оставляют большие поверхности для размещения множества резных камней, расположенных горизонтальными рядами. Спокойные полукружия закомар как бы удерживают вертикальную энергию пилястр в границах фасада. Ни одна часть не нарушает величавого, медленного ритма княжеского собора.

Эти качества архитектурного образа с исключительной силой подчеркиваются резным убранством храма, которое вызвало удачное сравнение его с тяжелой драгоценной тканью, наброшенной на тело собора и окаменевшей в виде рядов растений, чудищ и животных и пышной каменной бахромы колончатого пояса. Резьба здесь покрывает ковровым плетением и простенки барабана и архивольты портала. Но при всем богатстве скульптурного убранства фантазия зодчих не переходит черты, за которой декорация нарушила бы конструктивную ясность. Чистые вертикали пилястр четко и спокойно проступают

¹ Лаврентьевская летопись под 6720 (1212) годом.



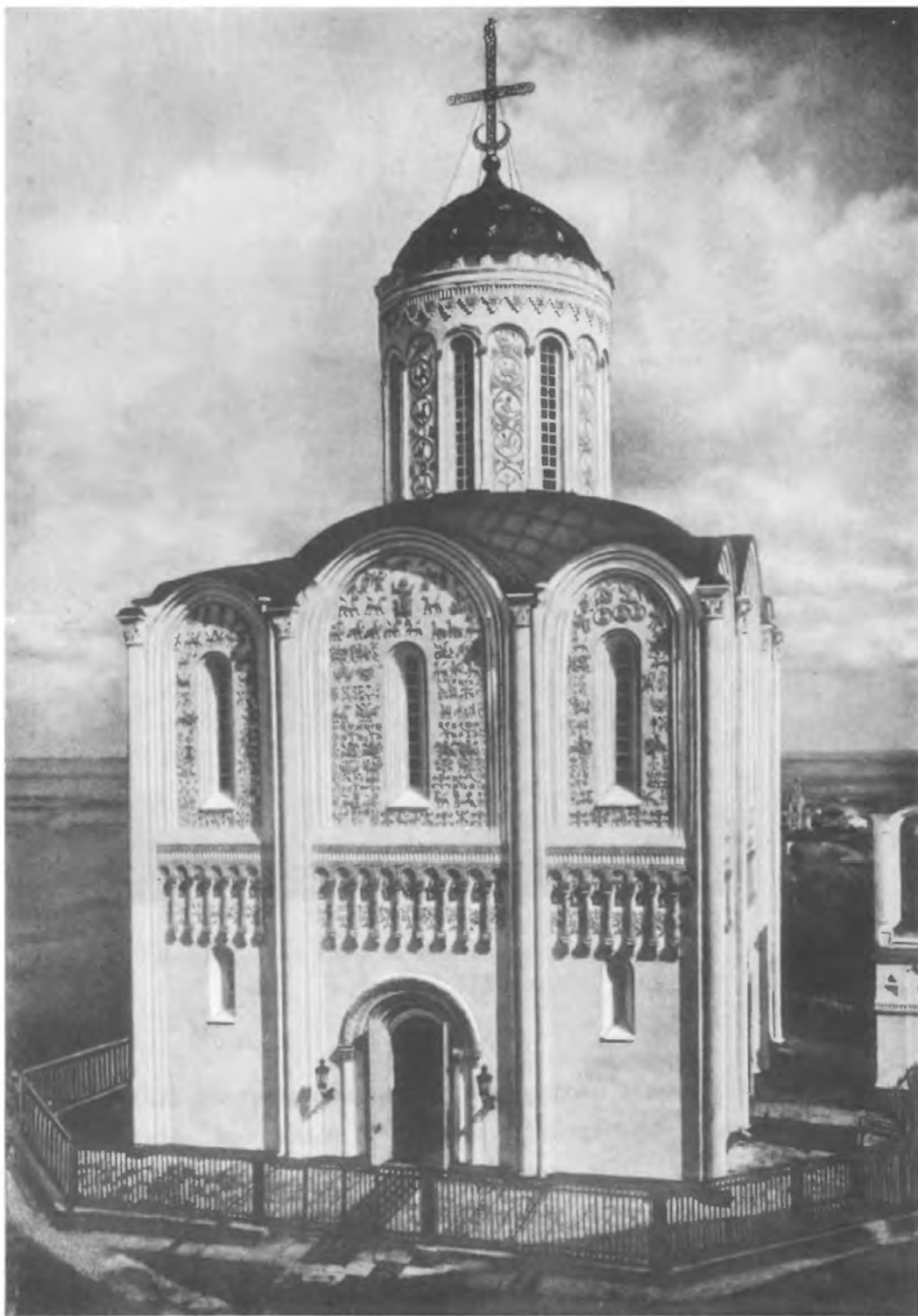
*Восточный фасад Дмитриевского собора во Владимире
1193 — 1197 годы.*

сквозь каменную ткань резьбы, лишней раз напоминая о типичном для мастеров Всеволода классическом чувстве меры. При несравненно большей пышности и декоративности Дмитриевский собор, подобно Покрову на Нерли, свидетельствует о высоком совершенстве искусства его строителей, гармонически слившихся средства архитектурного выражения и язык пластики для наиболее ясной передачи идей, заложенных в образе дворцового храма Всеволода.

Подобно дворцовой церкви Боголюбовского замка, Дмитриевский собор первоначально включался в сложный архитектурный ансамбль великокняжеского двора. Разведками установлено, что дворцовые здания располагались к северу и югу от собора, их южное крыло было кирпичным, а северное — белокаменным; собор был, видимо, центральным и наиболее эффектным звеном ансамбля. Скульптурная декорация была, вероятно, применена и в этих несохранившихся зданиях двора Всеволода. Об этом говорят существовавшие до середины XIX века лестничные башни, примыкавшие к западным углам храма и украшенные подобно ему резным камнем и колончатым поясом (*стр.* 377). Башни в общих чертах напоминали башни Боголюбова и Успенского собора; как в последнем, они выступали по сторонам западного фасада и фланкировали его. Но в башнях Дмитриевского собора появились и новые черты: закомары, венчавшие их второй этаж, приобрели килевидную форму, а их шатровые верхи были, повидимому, выложены из камня.

После постройки собора и зданий Всеволодова дворца, расположившегося по соседству с Успенским собором и епископским двором, южная часть Среднего города стала аристократическим центром Владимира, образовавшим как бы единый архитектурный ансамбль. Это было подчеркнуто сооружением в 1194—1196 годах каменной стены владимирского детинца: она отрезала княжеско-епископский участок города от остальной его территории. В детинец вели единственные ворота крепостного характера с надвратной епископской церковью Иоакима и Анны, в общих чертах напоминавшие Золотые ворота. Они, как показали раскопки, располагались против Успенского собора. Княжеский же двор был в глубине детинца, куда городское население, повидимому, не допускалось.

Из-за стен детинца виднелись лишь верхи стен Дмитриевского собора с их крупными скульптурами, изображавшими, в частности (на северном фасаде), князя Всеволода с сыном на руках, окруженного четырьмя коленопреклоненными фигурами остальных сыновей; все же остальное убранство княжеского собора не было видно из города, и им могли любоваться лишь те, кто попадал на двор



Западный фасад Дмитриевского собора во Владимире 1193—1197 годы.



*Дмитриевский собор во Владимире до перестройки
в середине XIX века.*

Всеволода. Собор был центром обширного дворцового комплекса, в котором были, вероятно, и парадные приемные и полные драгоценной утвари покои членов многочисленной княжеской семьи — Всеволодова «большого гнезда». Всеволод утверждал свою власть не только силой меча и искусной дипломатической игрой, но и средствами растущего и совершенствующегося монументального искусства.

Дмитриевский собор был единственным храмом, входившим в богатый светский дворцовый ансамбль. Остальные постройки конца XII века, хотя и строившиеся на средства князя и освящавшиеся его высоким именем, были



Современный вид Успенского собора во Владимире после перестройки 1185 — 1189 годов (западный и восточный фасады).

церковными постройками в собственном смысле слова: крупнейшей работой зодчих Всеволода была обстройка Успенского собора, за ней последовало сооружение соборов двух монастырей — мужского Рождественского и женского Успенского.

Восстановление погоревшего Успенского собора (1185—1189) не ограничилось его укреплением и починкой. Храм, как говорилось выше, был обнесен с трех сторон новыми стенами и получил расширенную алтарную часть, превратившись на первый взгляд в новый пятинефный собор (стр. 378). В стенах галлерей устроили аркосии для гробниц усопших епископов и членов княжеского дома (недаром старые источники называют помещение галлерей «гробницей», т. е. усыпальницей). Это сделало более просторным старый собор, который раньше был стеснен стоявшими у стен саркофагами. Пространство галлерей было достаточно органично соединено с интерьером андreeвского собора при помощи больших и малых арочных проемов в его стенах. Тем не менее стены галлерей



*Общий вид Успенского собора во Владимире (с северо-востока).
1185 — 1189 годы.*

ослабили освещение, и потому на солнечном, южном фасаде всеволодова храма было сделано два ряда окон. Все же храм оставался погруженным в полумрак, и мажорное звучание светлого и богато украшенного пространства старого андреевского собора сменилось сумраком усыпальницы, гигантского мавзолея рода «владимирских самовластцев» и иерархов.

Храм был заново расписан и украшен; кроме майоликовых плиточных полов, в алтаре были настланы полы из наборной майоликовой мозаики.

Всеволодовы обстройки были несколько ниже стен старого собора, закомары которого поднимались над сводами галлерей. Силуэт храма приобретал ступенчатость, отдаленно напомилавшую характерный ступенчатый силуэт киевской Софии и, может быть, Десятинной церкви. Возможно, что это было сознательным стремлением подражать прославленным храмам Киева, но в таком случае оно было осуществлено очень робко: легкая ступенчатость масс собора ощущалась лишь издали, с близкого же расстояния собор производил сильнейшее впечатление величию и спокойствием своих массивных форм. Его монументальность и статичность были усилены постановкой на углах галлерей четырех глав, образовавших строгое и уравновешенное пятиглавие верха (*стр. 379*).

Таким образом, зодчие Всеволода блестяще справились со сложнейшей технической и архитектурной задачей, органически объединив старое с новым. Как и Дмитриевский собор, Успенский собор характеризуется конструктивной ясностью архитектурной формы: так, например, мастера не смягчили асимметрии боковых фасадов, отражающей реальную разномасштабность расположенных за ними пространственных ячеек; они не маскировали полуколонной острые грани углов храма; широко открытые наружу щелевидные окна не скрывают незыблемой толщи белокаменной стены. Но мастера Всеволода столь же хорошо знали утонченные приемы, примененные при постройке храма Покрова на Нерли. Так, учитывая оптический ракурс храма со стороны южного фасада, видимого издали и снизу, они опустили ниже его пояс и, в отличие от остальных фасадов, «врезали» колонки пояса в толщу стены, углубив контраст света (на стволах колонок) и теневых пятен (в нишах); тем самым они усилили пластическую выразительность фасада. Зодчие собора показали себя и как первоклассные конструкторы, успешно справившиеся со сложной задачей объединения старого храма и обстроек, при сооружении которых они ввели и новые технические приемы, например дополнительные арки под угловыми восточными главами.

Приближаясь к Дмитриевскому собору по характерному для него духу спокойного величия и торжественности, Успенский собор резко отличается от



*Собор Рождественского монастыря во Владимире (западный фасад).
1192 — 1195 годы.
Перестройка XIX века.*

Дмитриевского подчеркнутой строгостью внешнего облика. Обновленный собор епископа был задуман совершенно без скульптур, за исключением резных архивольтов порталов, капителей пояса, пилястр и, может быть, части консолей колончатого фриза. В этой связи весьма показательно, что Дмитриевский собор с его пышным резным полусказочным-полуцерковным убранством был единственным памятником, постройка которого не удостоилась своевременного упоминания на страницах епископского летописца. Отсюда можно заключить, что обильное применение резьбы на фасадах храма встречало не очень благожелательное к себе отношение со стороны церкви. Далеко не случайно, что епископ Иоанн в 1194 году заботливо «обновлял» строгий по внешнему облику собор Мономаха в Суздале.

Эти особые эстетические взгляды церковных кругов были столь же определенно выражены и в архитектуре двух не дошедших до нас соборов владимирских монастырей.

Собор Рождественского монастыря (1192—1195), разобранный в 1859—1864 годах и замененный новым храмом, точно воспроизводившим его древние формы (стр. 381), был еще более строг. Его суровые обнаженные фасады лишились даже колончатого пояса, который был заменен сухим и колючим городчатым пояском. Повидимому, таким же монашески простым был ансамбль игуменского двора, в состав зданий которого включался собор. У углов собора до перестройки сохранялись остатки кирпичных лестничных башен со скромными деревянными лестницами внутри и такими же, как у собора, гладкими фасадами.

Церковь Иоакима и Анны, построенная в 1196 году епископом Иоанном на воротах владимирского детинца, богато декорированная внутри, также не имела на фасадах скульптурных украшений.

Собор Успенского «княгинина» монастыря (1200—1201) был построен в основном из кирпича, что исключало обильное применение резного камня, если не считать отдельных белокаменных архитектурных деталей. Собор на этот раз не был связан с каким-либо архитектурным ансамблем, но являлся изолированно стоящим храмом. У его восточных углов возвышались небольшие храмы-усыпальницы, напоминавшие подобные же приделы у Спасского собора в Чернигове и церкви Иоанна Богослова в Смоленске.

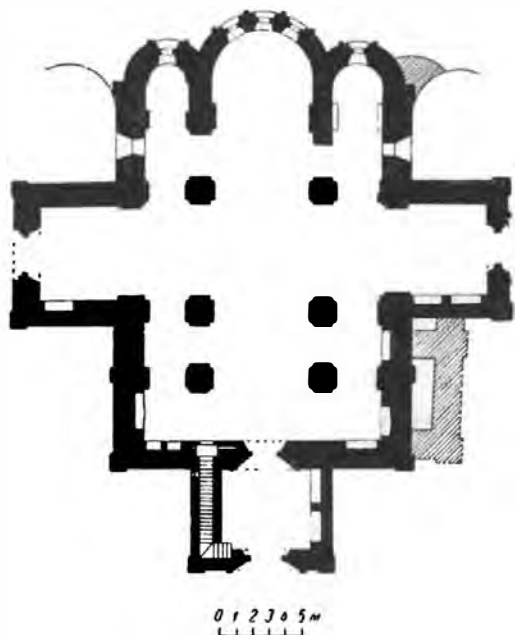
Епископский Успенский собор и надвратный храм владимирского детинца, а также соборы двух княжеских монастырей позволяют осветить особую линию в развитии владимирского зодчества конца XII века. Она характеризуется стремлением к монашеской строгости архитектурного образа, отрицательным отношением к декоративной скульптуре, столь пышно расцветшей на стенах Дмитриев-

ского собора. Появление кирпичной кладки, обновление епископом Мономахом собора в Суздале говорят о пробуждении интереса к старой киевской традиции в противовес светскому княжескому строительству с его любовью к пышности и узору. Таким образом, во владимирском зодчестве конца XII века определились два течения — церковно-монастырское и светское — княжеское. Последнее возбуждало настороженно-отрицательное отношение у церковников не только своим «суетным» великолепием, но также и тем, что это светское искусство было ближе вкусам народных масс; в резьбе причудливо переплетались языческие и христианские мотивы, темы легенды и книжности, а самая «строчность» резных камней и общая декоративность замысла имели, очевидно, много общего с народным искусством вышивки и деревянной резьбы.

Это усложнение художественной жизни привело к обогащению опыта владимирских зодчих, которые знакомились с постройками своих братьев в других княжествах и успешно осваивали их приемы. Сочетание кирпича и белого камня создавало возможности новых художественных эффектов. Владимирские зодчие теперь прочно входили в состав мастеров при княжеском дворе. Феодално зависимые строители были и среди церковных людей Успенского собора и епископа («клеветы святой богородицы»); среди них развивалось разделение труда, появились специалисты по изготовлению свинцовых листов для покрытия храмов, мастера-кровельщики и «штукатуры». Мастера Всеволода III продолжили и развили великое искусство эпохи Боголюбского. Используя общерусский строительный опыт, они ослабляли «областную» художественную замкнутость Владимира, проявлявшего теперь тенденцию стать творческой лабораторией общерусского масштаба.



После смерти Всеволода III (1212) быстро усиливается процесс феодального дробления, и держава владимирских князей, упроченная трудами Всеволода, постепенно распадается на более мелкие политические образования. Старый Ростов и Суздаль оспаривают политические права Владимира; в то же время поднимаются Ярославль, Нижний-Новгород (1221), Юрьев-Польской. Вместе с этим процессом дробления расширяется поле деятельности зодчих, строящих храмы и другие здания в этих городах. Владимир больше не привлекает на свои холмы многочисленных мастеров; только в 1218 году князь ростовский Константин строит здесь на Торгу маленькую, вероятно бесстолпную, церковь Воздвиженья.



*План собора Рождества богородицы
в Суздале. 1222—1225 годы.*

Памятники Владимиро - Суздальской земли предмонгольской поры дошли до нас либо искаженными перестройками, либо лежащими в руинах, но большая их часть исчезла без следа, и мы судим о них лишь по косвенным, подчас весьма спорным данным. В технических и художественных приемах зодчих того времени выступают новые черты; определяются две школы, которые развивают наметившиеся еще при Всеволоде различия. Одна продолжала старую традицию белокаменной архитектуры, усложняя резную декорацию; вторая использовала не менее эффектную технику сочетания кирпичной кладки с белокаменными деталями, родственную архитектуре Чернигова и Рязани. Строители первой школы работали в Суздале, Нижнем-Новгороде и

Юрьеве-Польском; мастера второй строили преимущественно у князя Константина Всеволодовича и у ростовского епископа в Ростове и Ярославле.

Работы ростовской школы и их объем мы можем оценить лишь по сведениям о них в письменных источниках. Крупнейшей из них была перестройка Успенского собора в Ростове (1213—1231), богато украшенного епископом Кириллом, который поставил в соборе писанные золотом врата и драгоценные алтарные кивории. Константин построил на своем ростовском дворе церковь Бориса и Глеба (1214—1220); в Ярославле был построен Успенский собор в кремле (1215) и храм Спасского монастыря (1216—1222). От ярославского собора сохранились белокаменные резные детали (львиная маска, капитель), тонкий стеной и лекальный кирпич и обломки плиток майоликовых полов. Судя по косвенным данным, композиция этих храмов сближалась с постройками Юрия Всеволодовича — они имели притворы или приделы у восточных углов. Число мастеров ростовской школы, как показывает перечень их работ, было значительным, так что епископ Кирилл мог осуществлять свои строительные планы «день от дне, начиная и преходя от дела в дело».

Постройки мастеров владимирской школы сохранились в Суздале и Юрьеве-Польском.



Внешний вид перестроенного в 1528 году собора Рождества богородицы в Суздале с частями старого храма.

Суздальский собор Рождества богородицы, как утверждает летопись, невзирая на ремонт, произведенный в 1194 году епископом Иоанном, продолжал ветшать; храм начал разрушаться, и даже провалились его своды; поэтому князь Юрий Всеволодович разрушил древний храм и в 1222—1225 годах построил на его месте новый. Это была, по словам летописца, церковь «краснейшая первой», т. е. еще более прекрасная. Возможно, что, помимо ветхости, мономахов собор не удовлетворял уже новых вкусов, воспитанных на роскошных зданиях Андрея и Всеволода. Это и определило его судьбу: его не сохранили как реликвию древности, но снесли до основания. Однако и новый собор не уцелел: в 1445 году снова рухнул его верх, и в 1528 году он был вновь достроен (из кирпича) от колончатого пояса и до глав.

В соборе в общих чертах был повторен тип его более раннего предшественника — шестистолпного мономахова собора (стр. 384); с трех сторон к нему



*Деталь южного портала собора Рождества
богородицы в Суздале.
1222 — 1225 годы.*

примкнули квадратные в плане притворы; боковые свободно открывались в средний поперечный неф, а западный — возможно открытый — сообщался с храмом через портал. Хоры собора занимали огромную площадь, простираясь до среднего нефа и оставляя внизу плохо освещенное пространство, использованное в качестве усыпальницы: в стенных аркосолиях и у столбов стояли гробницы. Ход на хоры шел изнутри храма по лестнице в северной стене западного притвора: над притвором было помещение второго этажа, откуда через арку в стене храма молящиеся попадали на «полати». Напоминая по своей двухэтажной башнеобразной конструкции и по назначению лестничные башни храмов XII века, притвор не связывался со зданиями княжеского двора. Храм впервые был городским собором в строгом смысле этого слова, изолированным от зданий княжеской или епископской усадьбы. Возможно, что этим была обусловлена и большая площадь его хор, на которых теперь присутствовал не князь с узким кругом своих придворных, но именитые горожане Суздаля. Хоры были обильно освещены окнами двух угловых глав, занимавших западные членения храма и образовавших его необычный асимметрический трехглавый верх. Западный притвор, через который входили посетители хор, был выделен двумя роскошными порталами. Южный портал, также богато украшенный резьбой, служил главным входом для молящихся, шедших в храм с кремлевской площади. В обоих притворах были поставлены великолепные медные врата, расписанные золотом, подобные тяжелым золототканым завесам, закрывавшим входы.

Пол храма был в 1233 году выстлан майоликовыми плитками, показавшимися летописцу «моромором красным разноличным»; сделанная в том же году рос-

пись, характеризовавшаяся обилием орнаментов, уподоблявших ее цветистому ковру, завершала отделку интерьера. Он был не менее богат и великолепен, чем в XII веке, но в нем смягчалась официальная представительность, сменяясь красочной и радостной узорчатостью и нарядностью. В том же направлении изменился и внешний облик храма (стр. 385).

Теперь строители всячески стремятся нейтрализовать некогда действенный принцип зависимости обработки фасада и его членений от конструктивной системы здания. Так, например, фасадные лопатки не вполне точно отвечают столбам собора; восточные закомары его боковых фасадов не отражали конфигурации лежащих за ними сводов, становясь чисто декоративными. Лопатки прерываются лентой плоской плетенки, а на углах над ней расположены резные распластанные львы.

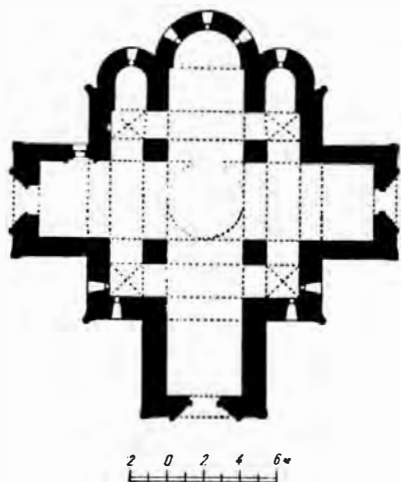
В южном портале свободное решение декоративной задачи становится особенно выразительным: капители частично заменены резными плитами, не соответствующими профилю косяка; его колонка прерывается бусиной (стр. 386). Закомара притвора приобретает килевидное очертание. Зодчие увлекаются резными деталями; резными становятся колонки портала и даже поребрик колончатого пояса.

Несомненно, и верхние части стен были богато украшены резьбой, в которой можно предполагать широкое использование коврового орнамента в сочетании с горельефом.

Характерны выделение главного фасада здания и сосредоточение на нем внимания мастеров. Таким главным фасадом Суздальского собора был южный, выходивший на кремлевскую площадь. Над его украшением работали лучшие резчики,



*Капитель колонки пояса из раскопок собора
Спаса в Нижнем-Новгороде.
1225 год.*



План Георгиевского собора
в Юрьеве-Польском.
1230—1234 годы.

тогда как северный фасад, обращенный к валу, отличался более посредственной и однообразной резьбой, а портал его притвора сохранял скупые формы времени Долгорукого. В такой трактовке сказался известный практицизм нового времени, который проявился и в использовании разного рода материалов: нижние части стен были сложены из легкого пористого туфа, а пояс колонок с их резной обработкой, требовавшей плотного камня, был выложен из хорошо вытесанного известняка. В то же время игра этих материалов создавала новый художественный эффект: четкие резные детали с большей силой выступали на шероховатом и пластичном фоне стены, сложенной из туфа, лишь прикрытого побелкой или обмазкой. Здесь как бы встречались в неожиданном сочетании владимирская утонченная декоративность с пластической простотой новгородских храмов. По-новому выполнен и колончатый пояс: он врезан в стену, органически сливаясь с ней, теряя характер свободно «висящей» «каменной бахромы». Колонки пояса своей несколько грубоватой цилиндрической формой и кубическими подставками напоминают скорее точеные из дерева балясины, чем стройные стержни колончатых поясов XII века. Во всем этом чувствуется веяние новых вкусов, идущих, возможно, от неизвестной нам деревянной архитектуры.

Повидимому, тем же стилем характеризовался и собор Спаса в Нижнем Новгороде, куда по окончании работы в Суздале перешли в 1225 году княжеские мастера. Он был, вероятно, четырехстолпным храмом с притворами; раскопками обнаружен ряд его художественно выполненных деталей, в частности, прекрасные фрагменты колончатого пояса, «врезанного», так же как в Суздале, в толщу стены (стр. 387).

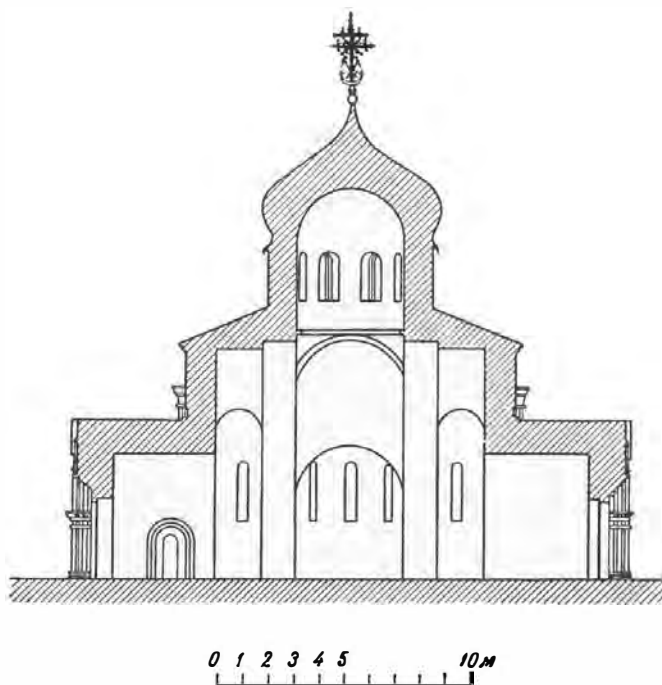
Из Нижнего зодчие перешли к князю Святославу, в столицу его удела — город Юрьев-Польский, где, так же как в Суздале, разобрали простой и бедный старый храм 1152 года и построили на его месте новый Георгиевский собор (1230—1234). Он также пережил катастрофу в XV веке и в 1471 году был снова «собран» из старого камня московским строителем В. Д. Ермолиным, сохранив свои древние стены не выше колончатого пояса. Это был четырехстолп-

ный храм с тремя притворами и маленьким, посвященным Троице не сохранившимся приделом-усыпальницей у северо-восточного угла (стр. 389); его рельефы Ермолин употребил на достройку стен собора.

Притворы были открыты внутрь храма, что существенно увеличивало его площадь; хор, вероятно, не было, и свободный и простой интерьер богато освещался расположенными в два яруса окнами. Западный притвор был больше боковых и, повидимому, имел, подобно притвору Суздальского собора, второй этаж, открывавшийся в храм небольшой аркой¹ и служивший, вероятно, своеобразной «ложей» для княжеской семьи. Храм имел и

здесь обращенный на городскую площадь главный (северный) фасад, обработка частей которого была поэтому строго взаимно согласована. Первоначально собор не был таким приземистым (стр. 389); над его поясом поднималась верхняя часть, примерно равная нижней; таким образом, массив храма возвышался над кровлями притворов, несколько напоминая крестообразный и высокий храм Михаила архангела в Смоленске, явившийся, несомненно, одним из «образцов», известных строителям. Но, конечно, главным в их творческом замысле было декоративное богатство здания, увлекавшее и мастеров Всеволода, строивших Дмитриевский собор, и их самих при постройке нарядного Суздальского собора и нижегородского Спаса.

Георгиевский собор покрыт резьбой от цоколя до верха (стр. 390). Ковровый узор не только застилает стены, но покрывает лопатки и полуколонки: архитектурная форма как бы лишь просвечивает сквозь резную ткань. Колончатый пояс, так же как в Суздале, углубленный в стену, с такими же довольно короткими цилиндрическими колонками, приобретает еще более декоративный характер:



Разрез Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.
1230 — 1234 годы.

¹ Открыта при реставрационных работах П. Д. Барановским.

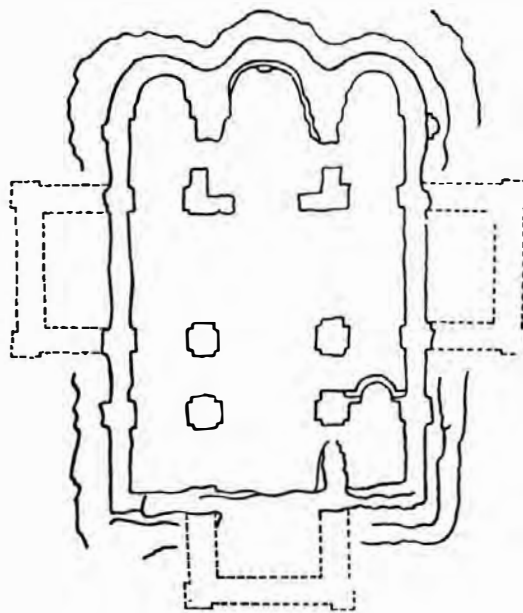


*Портал и деталь стены Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.
1230 — 1234 годы.
Перестройка 1471 года.*

мастера превращают аркатуру в чисто орнаментальный мотив из причудливых килевидных арочек, сливающихся с ковровым орнаментом стены. Орнамент скрадывает четкость архитектурной формы; угловая колонка собора неожиданно прерывается венком из торчащих в стороны человеческих голов. Закомары изменяют свою спокойную полуциркульную дугу на заостренную килевидную форму, появление которой мы отметили еще в башнях Дмитриевского и в притворе Суздальского соборов. Общий замысел декоративной системы, сочетающей ковровый узор фона с горельефными фигурами и композициями, сближается с аналогичным принципом русского прикладного искусства, любившего вставки высоких камней или эмалей на плоском фоне тончайшего сканного орнамента. Таким образом, монументальная архитектура соприкасается с общим руслом русского искусства, выявляя одни и те же художественные принципы, далеко уводящие Георги-

евский собор от сравнительно недавних киевских «образцов» с их скупыми и строгими внешними формами.

Органичность этого процесса, развивающегося с исключительной быстротой на протяжении 80 лет (считая с 1152 г. — даты храмов Долгорукого), исключает всякое сомнение в самостоятельности и глубокой оригинальности творчества владими́ро-суздальских зодчих. Столь же органично и закономерно эволюционируют и отдельные детали, в частности архитектурные профили. Цоколи Георгиевского собора, оставаясь аттическими по своим элементам, как бы сплющиваются по горизонтали; обработка же двери в Троицком приделе приобретает своеобразную сложную профилировку. В своих последних предмонгольских постройках владимирские мастера все более решительно идут вперед, смело отражая в своем творчестве народные художественные вкусы с их любовью к сказочной узорочности.



1 0 1 2 3 4 5 м

*План Успенского собора
в Старой Рязани.*



Чрезвычайно близким владими́ро-суздальскому было зодчество Рязанского княжества, поддерживавшего оживленные отношения с Чернигово-Северской землей и многим ей обязанного в своей культуре. Во второй половине XII века оно попадает в круг неослабного внимания владимирских князей, усилению власти которых упорно сопротивляются владельцы Рязани, не раз вступающие в вооруженную борьбу с владимирскими дружинами. Несомненно, что из этих военно-политических столкновений выносились новые художественные впечатления, оказывавшие свое воздействие и на развитие рязанской архитектуры. Ее памятники известны нам благодаря раскопкам бывшей столицы Рязанского княжества — Старо-Рязанского городища, лежащего на Оке ниже современной Рязани, и смежного с ним Ольгова городка на Оке у устья Прони. На обоих городищах были открыты фундаменты и нижние части стен храмов XII — начала XIII века.



*Фрагмент резьбы камня из раскопок Успенского собора
в Старой Рязани.*

Большой Успенский собор Старой Рязани (стр. 391) очень близок Суздальскому собору по своему продолговатому шестистолпному плану и трем притворам; крещальня в его западном углу, в виде встроенной внутрь храма одноапсидной капеллы, напоминает собор Елецкого монастыря XII века в Чернигове. С черниговским зодчеством сближает храм Старой Рязани и его кирпичная кладка с применением резных белокаменных деталей. При раскопках были найдены части покрытого орнаментальной резьбой косяка портала и фрагмент карниза-капители (стр. 392, 393); резьба носит более самобытный характер и отличается как бы «деревянной» плоскостностью, карниз исполнен в исключительно четкой манере и передает классический по мотивам оригинал. Кроме того, при раскопках Старо-Рязанского городища найдены фрагмент резной головы льва, часть архивольты портала и три консоли. Собор был крыт оловом по законам и богато отделан внутри; обломки штукатурки с фресковой росписью и цветных майоликовых плиток полов говорят о характерном облике интерьера, знакомом нам по памятникам Владимира и Суздаля. Погребения в притворах собора позволяют думать, что это был главный княжеский храм.

Раскопками 1949 года был открыт второй большой храм Старой Рязани — шестистолпный трехапсидный собор с полуколоннами на лопатках, но без притворов. Повидимому, это был Спасский собор.

Развалины третьего храма считаются остатками церкви Бориса и Глеба (стр. 394). Это сравнительно небольшой четырехстолпный храм с тремя открытыми внутрь притворами, по общей конфигурации напоминающий Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. В отличие от последнего его боковые притворы превращены в придельные храмы со своими алтарными апсидами, так что в целом маленькая церковь Бориса и Глеба была пятиапсидной.

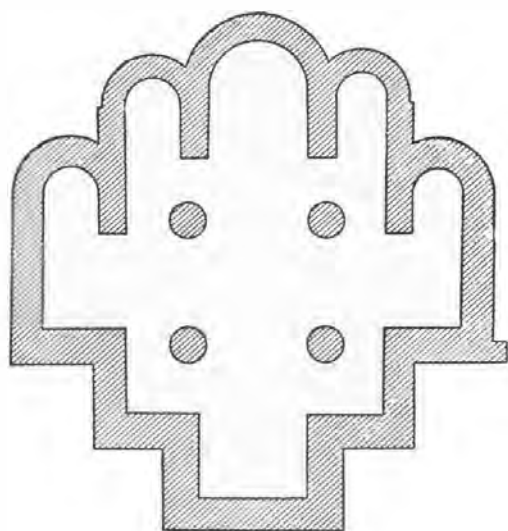
Наконец, небольшой бесстолпный храм Ольгова городка, также кирпичный с белокаменными деталями, представлял собой крещатую церковь с очень массивными стенами (стр. 394). Расположенная у ворот крепости, она, повидимому, играла и оборонную роль. Наличие трех монументальных храмов в столице Рязанского княжества и одного в Ольгове городке свидетельствует об интенсивном развитии здесь каменного строительства. Возможно, что архитектура Рязани была связана не только с искусством Чернигова и Владимира, но и с зодчеством Северного Кавказа.



Владими́ро-сузда́льское зодчество выделяется среди других областных архитектур XII—XIII веков рядом специфических, только ему присущих особенностей, оно обнаруживает родственные черты лишь с архитектурой Галицкой Руси, близкой владимирской по духу и стилю. Зодчие Владимирской земли, как и современные им мастера других княжеств, отправлялись от киевского наследия. Однако они претворили его с большим своеобразием и выразительностью. Артистическая белокаменная техника построек и четкость их исполнения сообщают им

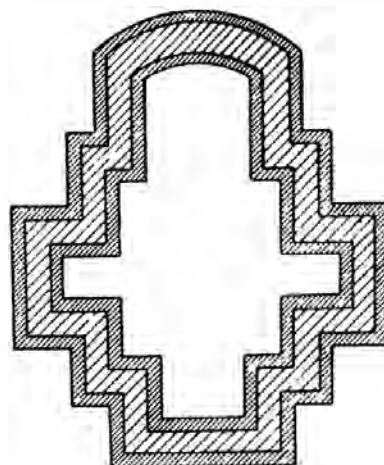


Фрагмент резного камня из раскопок Успенского собора в Старой Рязани.



0 1 2 3 4 5 . . . 10м

*План церкви Бориса и Глеба
в Старой Рязани.
XIII век.*



0 1 2 3 4 5 6 7м

*План храма Ольгова городка
в Старой Рязани.
XIII век.*

особое изящество, законченность и благородство. Мастера превосходно чувствовали пропорции и гармоническое соотношение частей здания, умело оттеняя их широким использованием рельефов. Особая оригинальность владимирского зодчества состоит в смелом слиянии русской традиции с декоративными деталями романской архитектуры. Это знаменовало отход от норм византийского архитектурного канона. Все возрастающий интерес к богатой украшенности архитектуры расширяет круг ее художественных источников, и зодчие все свободнее и органичнее вводят в резной убор народные мотивы и приемы. При этом каждый памятник сохраняет свое индивидуальное лицо и обладает своими эмоциональными оттенками. Суровая простота храмов Долгорукого, женственная грация и изящество церкви Покрова на Нерли, величавая красота Успенского собора, эпическая торжественность Дмитриевского собора, пышная декоративность и узорочье храмов XIII века — все это различные проявления одного и того же стиля.

Владимирские зодчие стяжали себе славу не только художественным совершенством и идейной насыщенностью своих произведений, они прославились также и как крупные и самостоятельные мастера в наиболее сложной сфере архитектурного творчества — в композиции больших ансамблей. Такие памятники, как Боголюбовский дворец и замок, как исключительно целостный по своему последователь-


но осуществленному замыслу ансамбль столицы княжества—Владимира, являются шедеврами градостроительного искусства. Здесь, в гражданском строительстве, зодчие также исходят из русской традиции народного деревянного жилища и опыта русских горододелцев XI—XII веков. Элементы гражданской архитектуры проникают и в храмовое зодчество, органически связывая храм с башнями и переходами дворца.

Все эти примечательные особенности владимиро-суздальских архитектурных памятников во многом объясняются историческими судьбами Владимирской земли. Здесь развернулась борьба владимирских «самовластцев» против феодального дробления, борьба за подчинение Руси власти владимирской династии. Эта тесная связь владимирского искусства с передовыми общественными тенденциями XII века определила его значение в последующей истории русского зодчества: владимирское художественное наследие стало основой искусства Москвы XIV—XV веков.



СКУЛЬПТУРА ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЙ РУСИ

В. Н. Лазарев



Большинство храмов Суздальской земли богато украшено рельефами. Они играют существенную роль в убранстве фасадов, входя органической составной частью в общий архитектурный замысел. Владимиро-суздальская пластика знаменует одну из высших точек в истории древнерусской монументальной скульптуры.

Уже Киевская Русь украшала фасады зданий рельефами с фигурными изображениями. Немногочисленность дошедших до нас фрагментов не позволяет, к сожалению, определить, насколько распространенной была здесь подобная система декорации. Вполне возможно, что эту традицию занесли в Суздальскую землю киевские мастера. Однако было бы ошибочным целиком возводить владими́ро-суздальскую пластику к киевским истокам. В процессе ее сложения решающую роль, несомненно, сыграли старые местные традиции деревянной резьбы, восходившие к далеким языческим временам. Ни в Новгороде, ни в Пскове, ни в Москве монументальная скульптура не привилась. Она получила полное развитие лишь во Владимиро-Суздальском княжестве и поэтому остается чисто местным явлением с четко выраженными территориальными границами.

Уже первая постройка Андрея Боголюбского — Успенский собор во Владимире, возведенный между 1158 и 1161 годами, — была украшена рельефами. После пожара 1185 года, когда Всеволод III восстановил и расширил Успенский собор, рельефы андреевской постройки были частично перенесены на стены нового фасада. Здесь они и красуются в настоящее время, дополненные рельефами и консолями 1185—1189 годов, а также подделками 80-х годов прошлого столетия



*Три отрока в печи огненной. Рельеф Успенского собора во Владимире.
1158 — 1161 годы.*

(в это время собор реставрировался Московским Археологическим обществом). Часть рельефов, как, например, «Сорок мучеников севастиийских» и «Вознесение Александра Македонского», дошли до нас в сбитом виде (они помещены в западном членении южной стены), другая часть рельефов и фрагменты капителей находятся в Историческом музее в Москве. На основе этого материала Н. Н. Воронин дал убедительную реконструкцию первоначальной декорации андреевского собора¹.

В закомарах средних разделов стен были представлены «Три отрока в печи огненной», «Сорок мучеников севастиийских» и «Вознесение Александра Македонского». Эти сцены, повидимому, фланкировались в боковых пряслах фигурами когтящих животное грифонов. Несколько ниже шел ряд женских масок, а по углам центральных окон были помещены изображения зверей или львиные маски.

¹ Н. Воронин. Памятники владими́ро-суздальского зодчества XI—XIII веков. М.—Л., 1945, стр. 25—30.

Консоли колонок аркатурного фриза имели простую клинчатую форму (на фасаде собора Всеволода консоли трактованы в виде масок и птичек; эти консоли были, повидимому, выполнены в мастерских, украсивших позже церковь Покрова на Нерли и Дмитриевский собор). В своем целом декоративная система отличалась еще большой строгостью: скульптурные украшения не перегружали стену; занимая лишь ее верхнюю часть, они подчинялись форме полукруглого обрамления.

Фигурные изображения Успенского собора прославляли стойкость мучеников, воителей за христианскую церковь, а также силу и могущество великого князя. Сорок мучеников севастиийских, подвергнутых при императоре Лицинии страшным пыткам, издревле чтились церковью как особенно мужественные борцы за веру христианскую. К этой же борьбе призывала композиция «Три отрока в печи огненной» (стр. 397). «Физиолог» утверждает, что, подобно саламандре, они не побоялись огня, из которого вышли невредимыми; так и уповающий на бога не должен бояться погрузиться в пламя¹. Рельеф с тремя отроками был умело использован зодчими Всеволода. Укрепленный на фасаде, выходившем на городскую площадь, он призван был напоминать о страшном пожаре 1185 года, являясь в то же время как бы талисманом, предохраняющим от повторения подобного бедствия.

Совсем иное значение имел рельеф «Вознесение Александра Македонского». Эта сцена была довольно популярной на Руси, так как мы находим ее на ряде памятников (рельеф правого прясла южной стены Дмитриевского собора; перегородчатая эмаль княжеской диадемы, найденной в Сахновке близ Киева, стр. 255; монеты, чеканившиеся великим князем тверским Борисом Александровичем (1427—1461 гг.); каменная резная панагия XIV века в Зарайском соборе и др.)². Александр Македонский, сидящий в корзине, запряженной грифонами, представлен возносящимся на небо. В руках он держит маленьких животных, используемых им как приманка для грифонов. Последние тянутся к зверькам и летят вверх, увлекая за собой «великого» царя. Этот эпизод, приведенный в «Александрии», знаменитой повести об Александре Македонском, пользовавшейся в середине века огромной популярностью как на Востоке, так и на Западе, послужил темой для множества изображений. Распространенность данного сюжета вызвана, без сомнения, его символическим значением. Согласно античной концепции, «вознесение» Александра трактовалось как прославление земной власти: сам бог

¹ А. Карнеев. Материалы и заметки по литературной истории Физиолога. СПб., 1890, стр. 330.

² Ср. G. Millet. L'ascension d'Alexandre.— «Syria», 1923, IV, стр. 85—133; А. Банк. Моливдовул с изображением полета Александра Македонского на небо.— «Труды отдела Востока Гос. Эрмитажа», III. Л., 1940, стр. 181—188.



*Маски северного фасада Успенского собора во Владимире.
1158 — 1161 годы.*

Аммон подчинял царю — этому новому «властелину мира» — вселенную. Поэтому сцена «Вознесение Александра Македонского» воспринималась как торжество царской власти, как ее апофеоз. Вероятно, и для Андрея Боголюбского эта сцена была символом торжества великокняжеской власти, всенародной демонстрацией ее величия и славы.

Остальные рельефы Успенского собора выполняли преимущественно декоративную роль (стр. 399). На фасадах средневековых церквей символические мотивы обычно чередуются самым прихотливым образом с чисто декоративными. Вот почему было бы ошибочным стремиться найти в каждой детали, в каждой звериной маске и в каждой фигурной консоли какой-либо затаенный смысл. Они были обусловлены во многом еще бесхитростной любовью к украшениям, тягой к богатому зрелищу. Но один мотив все же должен был иметь символическое значение — это женские маски (см. правую верхнюю маску на стр. 399). Повидимому,

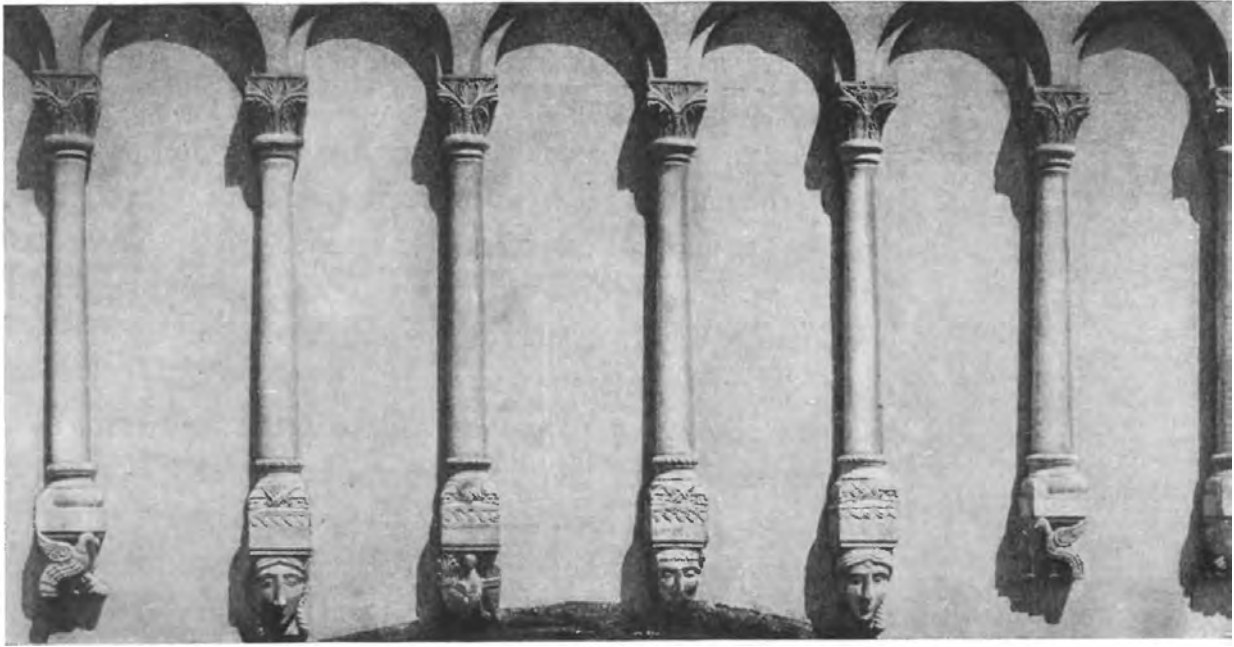
они намекали на посвящение храма богородице. Не исключена возможность, что эти маски были пережиточными формами славянского культа «богини — матери всего сущего». В таком случае старый языческий образ слился здесь с христианским образом «царицы небесной».

Рельефы Успенского собора отличаются большой пластической выразительностью. Округлые, сильно проработанные формы массивны; природа камня, объем и весомость которого всячески подчеркиваются скульпторами, выявлена с предельной четкостью. В умелом использовании материала чувствуются вековые навыки профессиональных каменосечцев. При внимательном изучении капителей и масок Успенского собора становится ясным, что мы имеем здесь дело с двумя стилистическими группами. Часть капителей и большинство масок отличаются сочностью, правильностью рисунка и чистотой отделки (стр. 401, 402); львиным маскам присуща острая гротескность, женские маски имеют напряженное выражение. Другие капители трактованы более плоско, их рельеф смягчен, они утратили сочность, сделались суше, орнаментальнее (стр. 403).

Стиль рельефов Успенского собора дает основание предположить, что в их исполнении, помимо русских мастеров, принимали участие и приглашенные из западных областей.

В средние века строительные артели передвигались с необычайной легкостью. Несмотря на феодальную раздробленность, территориальные границы не служили препятствием к переезду из одной области в другую, не мешали оживленным культурным связям между различными странами. Артели каменщиков, возглавляемые главным мастером (так называемым магистром), вели свободный, кочевой образ жизни. Принимая приглашения городских общин и индивидуальных заказчиков, они помогали местным силам возводить соборы. Нередко квалифицированных мастеров, являвшихся незаурядными зодчими, вызывали для консультации и для помощи в решении сложных конструктивных задач. Примеры такого использования иноземных артелей каменщиков насчитываются сотнями в истории средневековой архитектуры Франции, Англии, Италии, Германии. И есть все основания думать, что такая же заезжая артель работала во Владимире. Это предположение находит себе прямое подтверждение в словах летописи: «приведе ему [Андрею Боголюбскому] бог из всех земель мастера»¹. Откуда пришли работавшие в Успенском соборе мастера, мы, повидимому, никогда не узнаем. Наиболее вероятно, что они явились из Галицкой Руси, игравшей

¹ Лаврентьевская летопись под 6668 (1160) годом.



*Арочный пояс всеволодовой обстройки Успенского собора во Владимире.
Западный фасад. 1185—1189 годы.*

выдающуюся роль в укреплении культурных связей Владимиро-Суздальских земель с Западом.

В Успенском соборе западные мастера работали бок о бок с русскими и ознакомили их с новыми изобразительными мотивами и усовершенствованными приемами обработки камня. Но они не сумели подчинить себе вкусы русских художников. Как это всегда бывало в истории русского искусства, заезжим мастерам пришлось приноровиться к местной среде, учесть ее пожелания и запросы. А это неизбежно привело к тому, что художественный язык пришельцев быстро подвергся обрусению. Победили национальные традиции. Рельефы Успенского собора, церкви Покрова на Нерли и Дмитриевского собора во Владимире — различные этапы этого интереснейшего процесса.

Церковь Покрова на Нерли, воздвигнутая в 1165 году, очень скупо украшена рельефами. Последние расположены лишь в верхних частях стен, в закомарах. Фигуры Давида, различных животных и женские маски так искусно скомпонованы, что целиком подчинены полукружиям закомар (стр. 405). Рельефы каждого раздела стены образуют как бы «арочную» композицию. Несмотря на расположение фигур и масок рядами друг над другом, зритель читает рельефы не по горизонтали,



*Капитель колонки
западного фасада
Успенского собора
во Владимире.
1185 — 1189 годы.*

а следуя линии их обрамления. Поэтому не нарушается тот вертикальный ритм, который определяет легкость и изящество всего здания.

Дав на трех фасадах совершенно однотипные композиции, зодчий и скульпторы подчеркнули тем самым идеальную центричность постройки и ее кристаллическую ясность. Разнообразие декоративных систем, без сомнения, нарушило бы здесь единство архитектурного замысла. Поскольку рельефы лишены подчеркнутой массивности, столь типичной для декорации романских фасадов, они не отягощают стену. Их высота вполне достаточна, чтобы зритель мог воспринять их пластический объем, но она не настолько велика, чтобы плоскость стены оказалась нарушенной. Рельефы превосходно сочетаются с гладью стены, они живут с ней общей жизнью, они целиком подчиняются ее спокойному, мерному ритму. Работавшим здесь мастерам удалось создать удивительный по своей целостности ансамбль, в котором архитектура и скульптура так органически друг с другом слиты, что воспринимаются как единое целое.

В декорации церкви Покрова, при сравнении ее с убранством Успенского собора, бросается в глаза ослабление аскетического начала. Вместо сцен мученичества, призывавших верующих к самопожертвованию, здесь даны изображения царя Давида, возносящего хвалу богу как творцу мироздания. Тем самым аскетические мотивы уступают место жизнеутверждающим. Недаром мастера, подвизавшиеся в церкви Покрова на Нерли, использовали Псалтирь — эту наиболее радостную книгу Ветхого завета. Псалтирь была переведена на русский язык раньше всех других частей Ветхого завета, и очень скоро эта богослужбная книга сделалась также излюбленной книгой для чтения. Ее образы прочно вошли и в литературу, и в народную устную поэзию, и в пословицы. Ее высокая поэтичность в прославлении растений, зверей, птиц и стихий создала ей большую популярность, тем более что воспеваемые ею образы природы во многом перекликались с привычными анимистически-фольклорными образами вселенной.

То, что представлено на стенах церкви Покрова на Нерли, находит себе наилучшее объяснение в 97, 148 и 150-м псалмах: «Восклицайте господу, вся

земля; торжествуйте, веселитесь и пойте» (97-4); «Пойте господу с гусями, с гусями и с гласом псалмопения» (97-5); «Хвалите господа от земли, великие рыбы и все бездны, звери и всякий скот, пресмыкающиеся и птицы крылатые» (148-7,10); «Все дышущее да хвалит господа!» (150-6). Соответственно этим словам псалмопевца художники изобразили на каждом из трех фасадов нерлинского храма восседающего на троне царя Давида. Правой, поднятой вверх рукой он благословляет, левой придерживает гусли. По сторонам от него стоят львы и «птицы крылатые», символизирующие вселенную. Львы совершенно утратили здесь свой хищный характер. Ничего хищного нет и в птицах, внимательно слушающих псалмопевца. Благодаря такой трактовке животных вся сцена приобретает особенно радостное настроение, созвучное торжественно-приподнятому тону Псалтири.

Фигуры Давида и животных заполняют закомары средних разделов стен. Несколько ниже идет фриз из женских масок. Последние и здесь, как и в Успенском соборе, намекают на посвящение храма богородице. Помещенные в боковых разделах фигуры грифонов, когтящих лань, также имеют символическое значение (стр. 406, 407). В них, в отличие от львов, подчеркнута их хищная природа. Они безжалостно терзают свою жертву, зажав ее передними лапами. В романском искусстве грифон чаще всего символизирует плотскую страсть. В церкви Покрова на Нерли он воплощает злое начало, ведущее борьбу с добрым. И этот образ находит себе объяснение в Псалтири, где так говорится о нечестивцах: «Подстерегает в потаенном месте, как лев в логовище; подстерегает в засаде, чтобы схватить бедного; хватает бедного, увлекая в сети свои. Сгибается, прилегает — и бедные падают в сильные когти его» (9-30, 31). Так как львы символизируют на стенах церкви Покрова доброе начало (см. ниже), они заменены здесь хищными грифонами. Если это объяснение правильно, тогда грифоны противопоставляются



Капитель полуколонны северного фасада Успенского собора во Владимире. 1185 — 1189 годы.

центральной группе как злая сила мира, принужденная против своей воли принять участие в прославлении творца. Недаром в 118-м псалме бог восхваляется за то, что он «укротил гордых, проклятых, уклоняющихся от заповедей». Можно было бы, конечно, трактовать изображение когтящего животного грифона как чисто декоративный мотив, тем более что такие изображения были широко распространены в прикладном искусстве как Востока, так и Запада. Однако в отношении нерлинских рельефов подобное толкование мало вероятно: поскольку эти рельефы образуют стройное идейное целое, и фигурам грифонов следует искать такое объяснение, которое могло бы их поставить в тесную смысловую связь с композицией средних закомар.

По сторонам от центральных окон, приходящихся над порталами, представлены лежащие львы со сложенными передними лапами (стр. 405). Их поза указывает на то, что художники хотели изобразить их спящими. Однако глаза львов открыты. Как объяснить это странное противоречие? В «Физиологе» так определяется «второе естество» льва: «егда спать в пещере своей, бдита ему очи»¹. Львы, расположенные над порталами церкви Покрова, выполняли роль бдительных стражей, которые никогда не смыкают очей. Именно за это свойство прославляет их один средневековый поэт:

*Се есть лев, но страж, ибо спит
с открытыми глазами,
Поэтому поставлен пред вратами храмов²*

Вот почему фигуры львов так часто располагали по сторонам порталов средневековых соборов (Майнц, Кельн, Вена, Анкона, Монца, Падуя, Парма, Равенна, Сполето и другие). И далеко не случайно изображения бдящих львов помещены на фасадах церкви Покрова на Нерли как раз над ее порталами: здесь было их место, поскольку им вменялось в обязанность охранять храм от проникновения в него враждебных сил.

Помимо рельефов в закомарах и по сторонам центральных окон, церкви Покрова декорирована еще фигурными консолями (маски, птицы, различные животные) и изображениями львов. Последние украшают столбы внутри храма (они расположены под полочками, отделяющими пяту арки от столба). В южную и северную стены колокольни (позднее кирпичное здание) вставлены резные плиты

¹ А. Карнеев. Указ. соч., стр. 162.

² E. Evans. Animal symbolism in Ecclesiastical architecture. London, 1896, стр. 86.



Царь Давид среди зверей. Рельеф центрального прясла церкви Покрова богородицы на Нерли. 1165 год.



*Грифон, когтящий лань, и маски.
Рельефы на боковом прясле церкви Покрова
богородицы на Нерли.
1165 год.*

пронизана духом широчайшего приятия мира, в ней есть что-то оптимистическое, жизнеутверждающее. Звери, чьи изображения были глубоко понятны народу, поскольку животные играли значительную роль в старых языческих культах и поскольку они занимали выдающееся место в народной орнаментике, выступают здесь как символы прекрасной вселенной. Такое же значение придано им в русских иконах с изображениями на темы псалмов «Вся-

с изображениями скачущих барсов и грифонов. Барсы представлены в стремительном прыжке: живо и остро переданы их нервные, сухощавые тела, разинутые пасти, когтистые лапы (стр. 408). Так как по своему типу они близки геральдическим изображениям барсов на щитах Георгия в Юрьеве-Польском и Федора в так называемом «Федоровском Евангелии» начала XIV века (из Ярославля), есть основание думать, что и в церкви Покрова на Нерли они имеют геральдический характер. Вероятно, барс входил в состав герба владимиросуздалских князей¹. В таком случае рельефы колокольни должны были в свое время украшать расположенную около храма башню, из которой князь мог непосредственно попадать на хоры церкви.

Декоративное убранство церкви Покрова на Нерли, с его широким использованием образов животного мира, впитало в себя немало элементов народного творчества. Мы не находим здесь ни чрезмерно жесткой иконографической системы, ни сложной, абстрактной символики, ни аскетического понимания природы. Наоборот, вся скульптурная декорация

¹ См. А. Некрасов. О гербе суздальских князей.—В кн.: Сборник в честь А. И. Соболевского. Л., 1928, стр. 406—409.

кое дыхание да хвалит господа» и «Хвалите имя господне». В этом славословии богу принимает участие и царь Давид, образ которого крепко вошел в народное сознание. Вероятно, он воспринимался наподобие образа вещего музыканта и певца, столь популярного в эпосе (Орфей, Вейнемейнен, Боян — «Велесов внук» «Слова о полку Игореве»). Именно потому, что образ Давида преломлялся в народном сознании как образ вещего доброго заклинателя и вдохновенного певца о тайнах мироздания, ему и отвели столь значительное место среди рельефов церкви Покрова. На Руси Давид был одним из наиболее популярных святых. Недаром он упоминается в поговорке («помяни, господи, царя Давида и всю кротость его»), недаром он сделался главным действующим лицом «Голубиной книги», где он выступает под видом царя Давида Евсеича. И кто знает, быть может, от этого образа царя Давида — благостного певца и музыканта, таинственно связанного с природой, тянутся прямые нити к образу былинного героя Садко, от звуков гуслей которого бешено пляшет морская царь и волнуются «море синее и реки быстрые»¹.



*Грифон, когтящий лань, и маски.
Рельефы на боковом прясле церкви Покрова
богородицы на Нерли. 1165 год.*

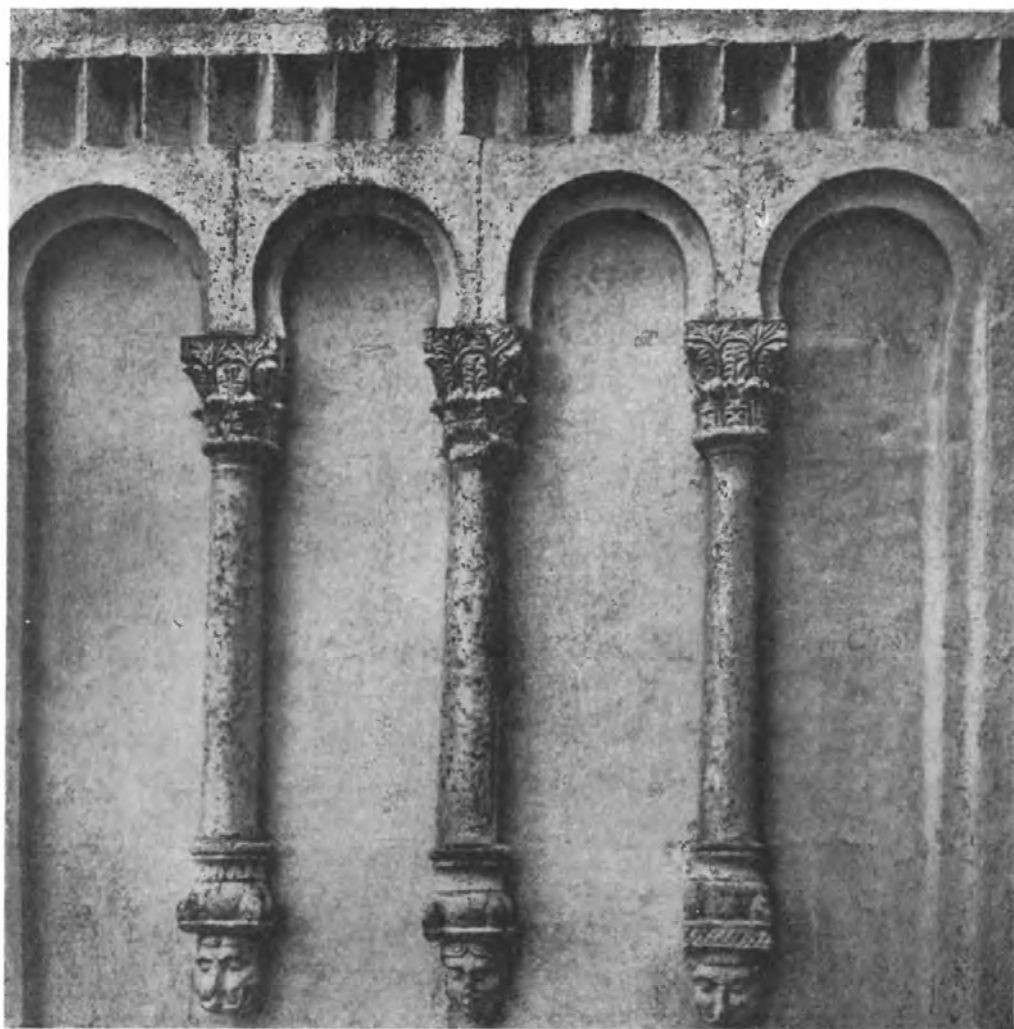
Рельефы церкви Покрова на Нерли, с их наивной непосредственностью и чисто фольклорной образностью, занимают выдающееся место в истории древне-

¹ Такое истолкование образа Давида было дано покойной Е. С. Медведевой.



Барс. Настенный рельеф колокольни церкви Покрова богородицы на Нерли. 1165 год.

русской скульптуры. В этих рельефах русские черты четко выступают как в общем идейном замысле с его широким приятием мира, так и в строгой центричности предельно ясных, неперегруженных композиций, сознательно повторенных на всех трех фасадах, благодаря чему скульптурная декорация ставится в теснейшую связь с симметричной архитектурой храма. Изображенные скульпторами звери подкупают зрителя своим добродушием: они лишены преувеличенной экспрессии, столь типичной для гротескных образов животных на фасадах романских церквей. В манере обработки камня ясно чувствуются отдаленные отголоски привычной для русского человека деревянной резьбы (птицы и фигуры Давида). Самые ответственные части декорации были, без сомнения, выполнены русскими художниками, твердо примкнувшими к местным традициям. Этим русским художникам следует приписать все композиции с Давидом, маски и львов. Более романским характером отличаются фигуры грифонов и украшенные птицами, зверями и масками консоли (стр. 409). Среди масок мы встречаем забавные звериные морды, строгие женские лица и гротескно трактованные физиономии усачей. Консоли церкви Покрова на Нерли очень близки к консолям Успенского собора. Если все консоли андреевского Успенского собора были клинчатými, то тогда консоли всеволодова Успенского собора происходят не от старой постройки, а возникли позднее. Если же на фасаде андреевского собора клинчатые консоли свободно чередовались (как на фасаде церкви Покрова) с фигурными, то тогда последние восходят к андреевскому зданию. При настоящем знании владими́ро-суздальской пластики мы лишены возможности удовлетворительно решить этот вопрос. Но уже сейчас мы можем решительно утверждать, что консоли Успенского собора и церкви Покрова на Нерли были сделаны в одной мастерской, в которой подвизались заезжие мастера. Их творчество освещает один из самых ранних этапов в развитии владимирской скульптуры. Эти мастера очень скоро оказались вытесненными владимирскими каменосечцами, взявшими на себя ведущую роль и уже в церкви Покрова на Нерли решительно задававшими тон. Таким образом, основываясь на консолях аркатурных поясов, мы имеем возможность отделить работу пришлых художников от работы местных мастеров.



*Арочный пояс западной стены церкви Покрова в селении на Нерли.
1165 год.*

Третий памятник владимирской монументальной пластики — Дмитриевский собор (1193 — 1197) — знаменует важнейший этап в ее развитии. Скульптуры этого храма были уже целиком выполнены русскими мастерами, коренным образом видоизменившими технику обработки камня привнесением в нее приемов деревянной резьбы. На стенах Дмитриевского собора камень как бы улетучился, все формы сделались более плоскими и легкими, в связи с чем декорация лишена присущих романской пластике тяжеловесности и массивности. Если дерево, этот привычный для славян материал, еще не вытеснило здесь камень, то оно во всяком случае целиком подчинило его себе. Старые местные традиции

оказались настолько крепкими и стойкими, что они растворили в себе объемную романскую форму.

Уже наши летописцы понимали, что в 90-х годах XII века дела с иноземными мастерами обстояли не так, как в 60-х. Говоря о сооружении в 1194 году церкви Богородицы в Суздале, летописец заявляет: «иже не ища мастеров от Немци, но налезе мастера от клевет святое богородици и от своих»¹. Следовательно, к этому времени как при епископском дворе, так и при княжеском создались свои кадры опытных мастеров, которые легко справлялись с решением сложнейших задач, не нуждаясь в консультациях заезжих «магистров». Рельефы Дмитриевского собора являются лучшим этому доказательством.

В Дмитриевском соборе рельефные украшения занимают более половины стены. Легкие и плоские, они делают стену похожей на огромный ковер, испещренный богатым орнаментом (стр. 411, 413, 414, 415). Эти орнаментальные мотивы не ограничиваются гладью стен, но покрывают также колонки аркатурного пояса, архивольты арок портала, барабан. В отличие от церкви Покрова на Нерли, где рельефы были применены крайне скупо, в Дмитриевском соборе они затягивают тончайшей паутиной почти все здание, уподобляя его изящному драгоценному ларцу. Это придает постройке отпечаток особой пышности и праздничности. Уже одним своим внешним видом Дмитриевский собор был творением «чюдным велми» и «прекрасным»².

Как и в церкви Покрова на Нерли, в Дмитриевском соборе стены фасадов делятся на три части, каждая из которых завершается полукружием. Средняя часть несколько шире боковых, благодаря чему она оказывается сильно выделенной. Соответственно этому центральный образ всей иконографической системы — царь Давид — расположен на средних пряслах, получающих, помимо архитектурной, также идейную акцентировку. Вместе с аркатурным поясом каждый из разделов стены образует самостоятельное целое. Но взятые вместе, они сливаются в единый по композиционному замыслу фасад, оформленный на основе трехчастного деления, идеально уравновешенного и строго симметричного.

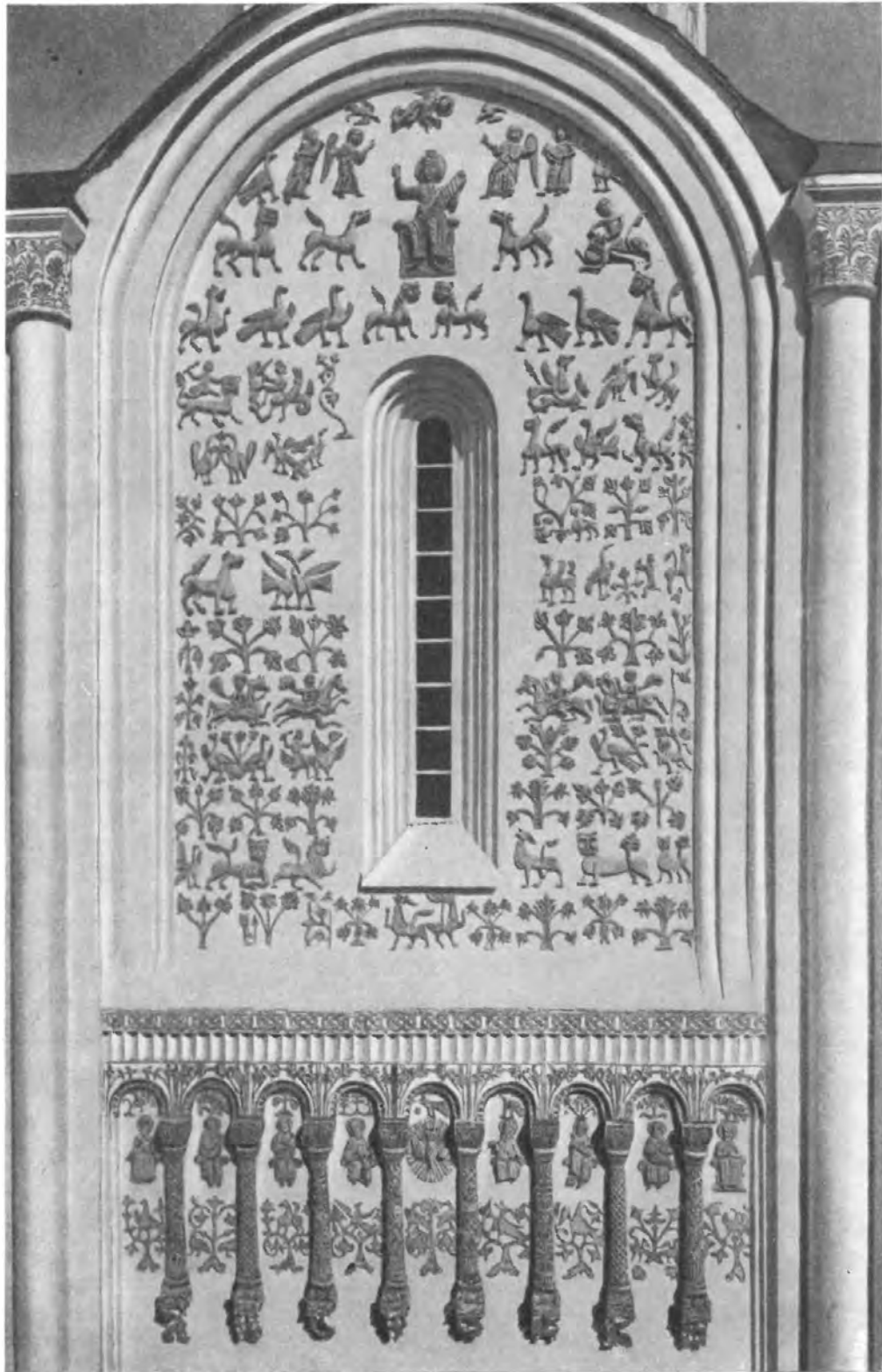
Как ни сильно декоративное начало в наружном убранстве Дмитриевского собора, оно все же не снимает вопроса об его идейном смысле. Уже В. Доброхотов³ и Н. Чаев⁴ стремились раскрыть сложное содержание рельефов Дмит-

¹ Лаврентьевская летопись под 6702 (1194) годом.

Воскресенская летопись под 6720 (1212) годом; Лаврентьевская летопись под 6720 (1212) годом.

В. Доброхотов. Памятники древностей во Владимире Кляземском. М., 1849, стр. 140—141.

⁴ Н. Чаев. О русском старинном церковном зодчестве.— «Древняя и Новая Россия», 1875, № 6, стр. 150—151.



Рельефы западной стены Дмитриевского собора во Владимире. 1193—1197 годы.

риевского собора, воспринимавшихся в первой половине XIX века как таинственные, загадочные «гieroглифы»¹. По их стопам пошел также Н. П. Кондаков, упорно пытавшийся найти ключ к объяснению всей декоративной системы, которую он связал с «Голубиной книгой»². На этой же точке зрения стоял и Д. В. Айналов³, примкнувший к мнению В. Доброхотова (последний трактовал рельефы как иллюстрацию к словам Давида о славословии творца неба и земли всяким дыханием). Совсем иную позицию занял Д. Н. Бережков⁴. Он решительно отказывается усматривать единый идейный замысел в декоративном убранстве Дмитриевского собора. Для него все эти рельефы являются не более как простым украшением и оживлением стен. Последняя точка зрения может быть в настоящее время легко опровергнута. На Руси, как и на Западе, религиозное искусство регламентировалось церковью, которая ревниво следила за тем, чтобы его образы не расходились с основными церковными учениями. Вот почему все изображения как внутри храмов, так и на их наружных стенах должны были иметь определенный смысл, иначе они не были бы санкционированы духовенством. И если последнее (особенно в XI—XIII вв., когда двоеверие было повсеместным явлением) нередко смотрело сквозь пальцы на вольные толкования традиционных иконографических тем и на отступления от строгой догмы, то оно все же не могло допустить такого положения вещей, чтобы стены храмов украшались совершенно произвольно, без всякой системы. Рельефы Дмитриевского собора служат лучшим подтверждением правильности этого положения. При всей их декоративности и относительной «нецерковности» они имеют свой смысл, ключ к разгадке которого следует искать в тексте псалмов.

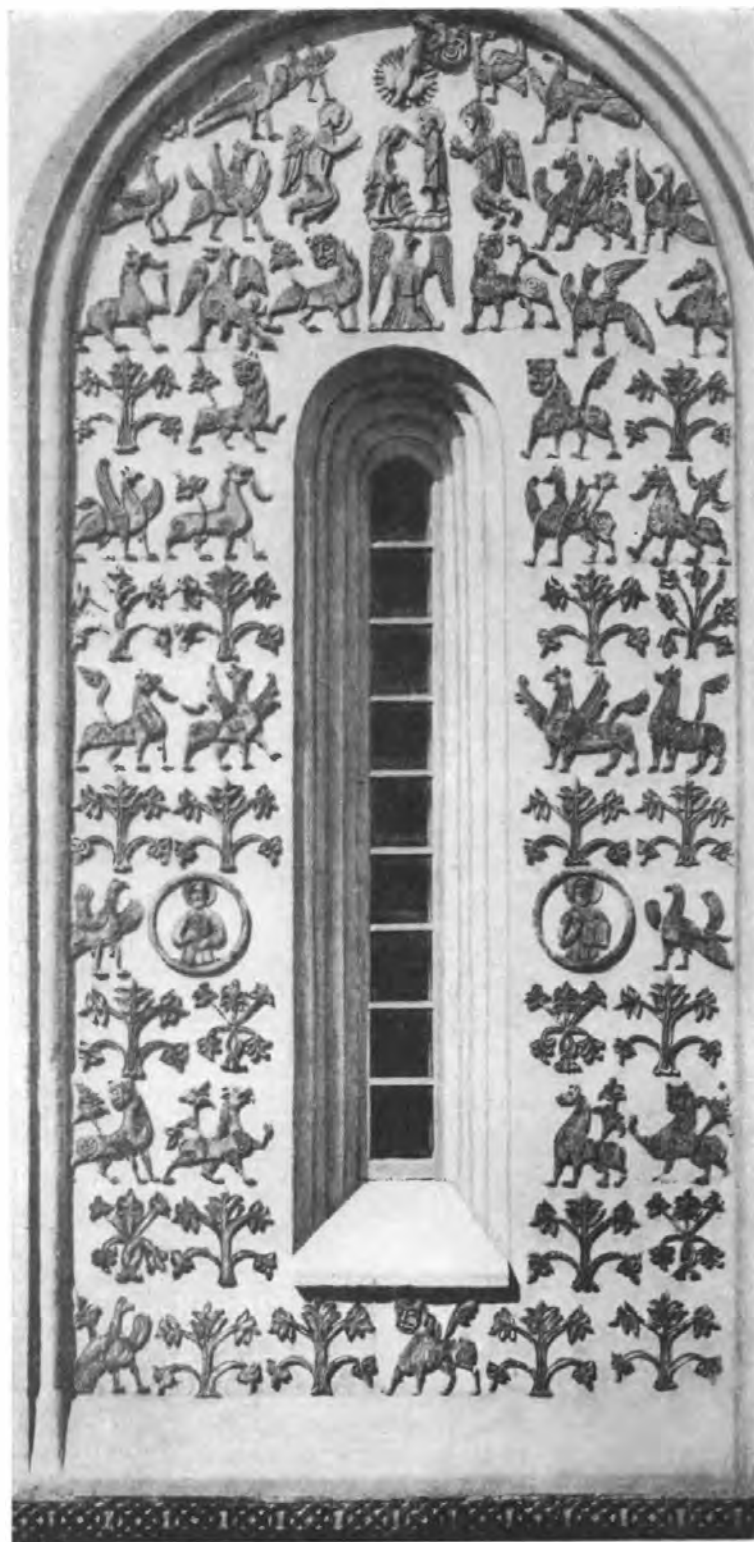
На каждом из трех центральных прясел Дмитриевского собора представлен, как и на фасадах церкви Покрова на Нерли, царь Давид (стр. 411). Но он изображен здесь уже не как божественный певец, держащий в руках гусли, а как проповедник, с поднятой правой рукой и со свитком. И его окружают звери, число которых измеряется на стенах Дмитриевского собора сотнями. Эти звери чередуются с деревьями и с различными сценками церковного и светского содержания, умело вкрапленными между изображениями животных, которым

¹ «Владимирские губернские ведомости», 1844, № 16 (прибавление).

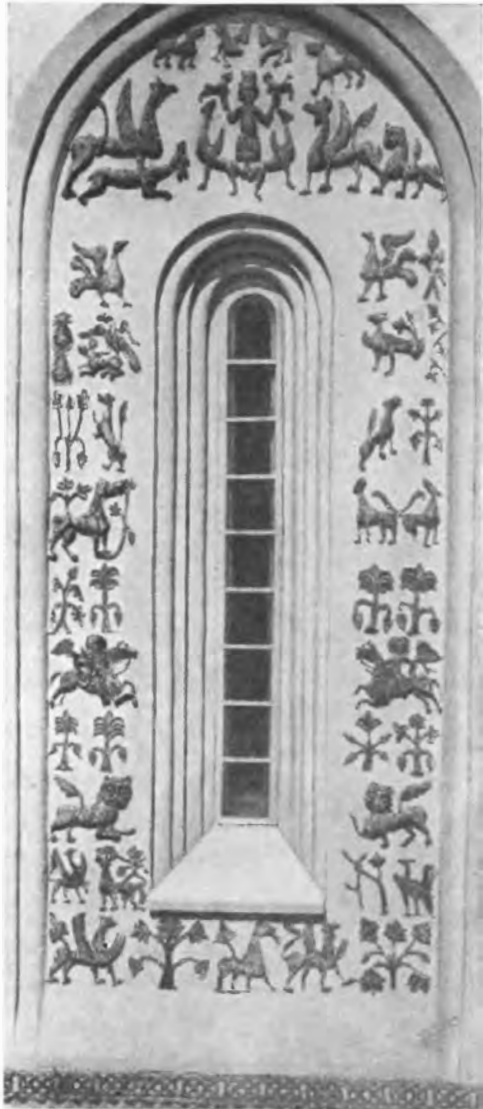
² Н. Кондаков. О научных задачах истории древнерусского искусства.— Памятники древней письменности и искусства, вып. СХХП. СПб., 1899, стр. 1—47; И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. VI. СПб., 1899, стр. 26—58.

³ D. Ainalov. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin—Leipzig, 1932, стр. 78—82.

⁴ Д. Бережков. О храмах Владимиро-Суздальского княжества.— «Труды Владимирской ученой архивной комиссии», V, 1903, стр. 83.



*Рельефы южной стены Дмитриевского собора во Владимире.
1193 — 1197 годы.*

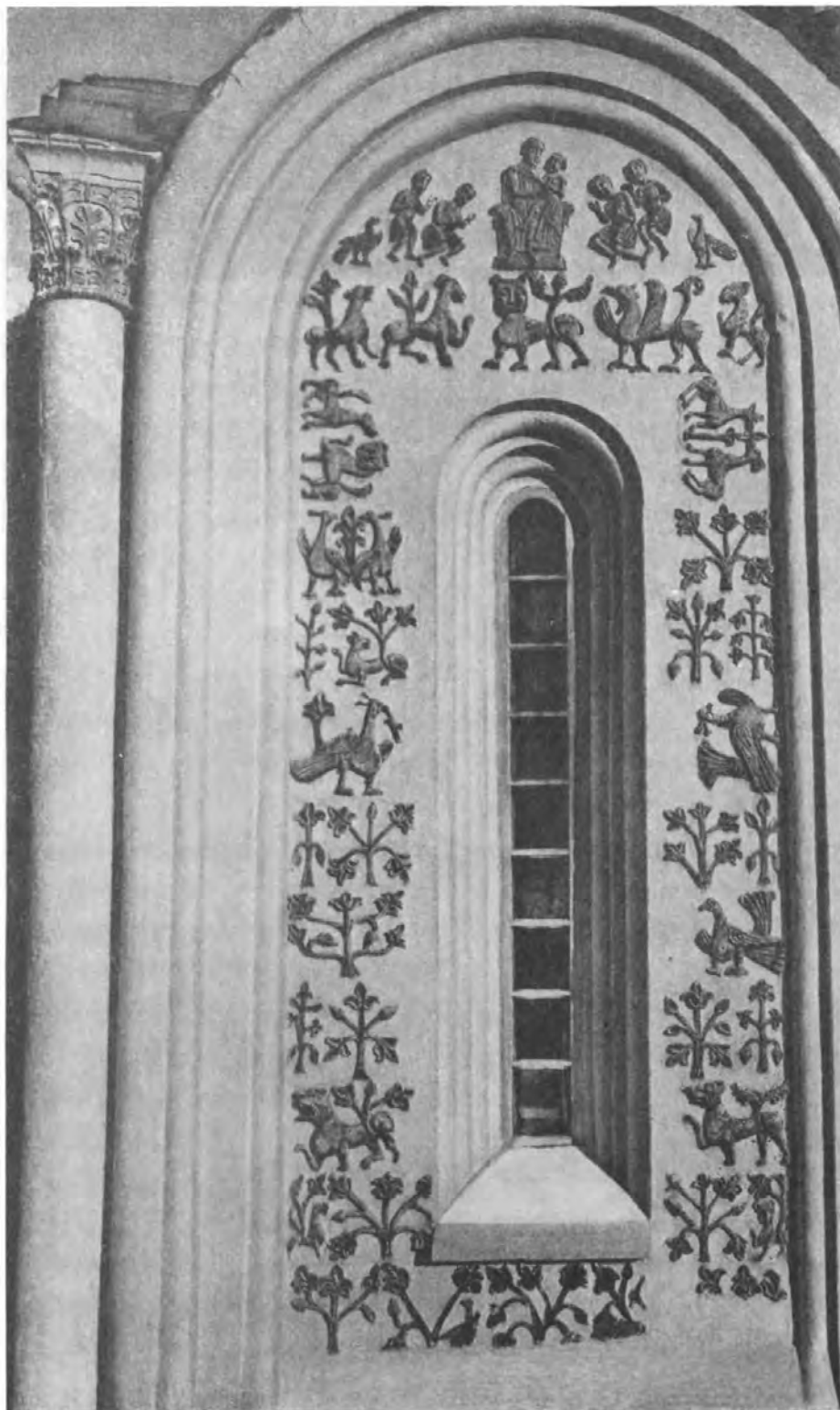


*Рельефы южной стены Дмитриевского собора во Владимире.
1193 — 1197 годы.*

отведено господствующее место. В арочках аркатурного пояса расположены многочисленные фигуры праотцов, патриархов, апостолов, святых (среди последних могут быть опознаны Стефан, Лаврентий, Борис и Глеб).

С первого же взгляда становится очевидной близость декорации Дмитриевского собора к декорации церкви Покрова. И здесь мы находим царя Давида как главное действующее лицо, и здесь он окружен зверями, символизирующими вселенную. Это, следовательно, тоже славословие творца. Однако последнее представлено на стенах Дмитриевского собора в сильно расширенном варианте. Здесь в прославлении бога участвуют, помимо зверей, «деревья плодоносные и все кедры» (псалом 148-9), «цари земные и все народы, князья и все судьи земные» (148-11). Тексты псалмов и в данном случае объясняют смысл той декорации, которую непосвященный легко может принять за случайное сочетание фигурных мотивов, имеющих чисто орнаментальный характер. Основная мысль, определяющая идейный замысел скульптурного убранства Дмитриевского собора, есть признание великого совершенства мира. «Ибо ты возвеселил меня, господи,— говорит псалмопевец,— творением твоим; я восхищаюсь делами рук твоих». Эти слова могут служить как бы эпиграфом к обширному циклу дмитриевских рельефов, воплощавших в сознании людей XII века красоту мироздания.

Звери и деревья располагаются на стенах Дмитриевского собора в виде «строчных» композиций, несколько напоминающих вышивки. Мы находим здесь и львов, и грифонов, и различных птиц, и оленей, и пардусов, и василиска в виде крылатой женской фигуры с драконьим закрученным хвостом, и кентавров, и сиринов. Между ними вклинены фигурки всадников, Самсона, разрывающего пасть льву, борцов и охотников, стреляющих в птиц и сражающихся со зверями.



*Рельефы северной стены Дмитриевского собора во Владимире.
1193 — 1197 годы.*

Аналогичные изображения нередко встречаются на полях иллюстрированных средневековых псалтирей, где они имеют символическое значение (всадники — святые воители, несущие человеку спасение; Самсон — олицетворение Христа, искупившего грехи человеческие; борцы — воплощение розни тела и духа; стреляющие из лука в птиц — носители злого начала и т. д.). По предположению Н. В. Малицкого, некоторые изображения (например, Никита с бесом) следует объяснить их популярностью на амулетах, откуда они перешли в монументальное искусство.

Особое место среди рельефов Дмитриевского собора занимают две светские сцены, украшающие левое прясло северной стены и правое прясло южной. Эти две сцены бесспорно связаны с «великокняжеской» тематикой. Они выполняют здесь примерно ту же роль, какую выполняли росписи башен в соборе Софии и рельеф «Вознесение Александра Македонского» на стене Успенского собора. Они прославляют власть великого князя, его силу и могущество. В первой из сцен мы видим восседающего на троне Всеволода III с сыном Владимиром-Дмитрием на коленях, в связи с рождением которого был заложен собор (стр. 415). С обеих сторон подходят четыре других сына, склоняющиеся перед великим князем и изъявляющие ему верноподданнические чувства¹. Другая сцена — «Полет на небо Александра Македонского» (стр. 414). И тут, как и на стене Успенского собора, сцена эта воплощает триумф великокняжеской власти.

Несмотря на обилие вставленных эпизодов, основной смысл скульптурной декорации Дмитриевского собора, конечно, не в них, а в трижды повторенных образах царя Давида, возносящего хвалу творцу, и во множестве фигур животных, символизирующих мироздание. Вселенная со всей тварью живущей воспринимается радостной и светлой. В зверях и птицах нет ничего резкого, хищного, преувеличенно мускулистого, как в тех гротескных страшилищах, которые украшают фасады романских соборов. Обращенные к центру, все они оказываются вовлеченными в единый поток, устремляющийся к Давиду. Вещий пророк, подобно магниту, притягивает к себе всех этих львов, грифонов, пардусов, птиц, совершенно утративших свой хищный характер. Тем самым вселенная, которую они символизируют, как бы получает внутреннее оправдание. В этом и заключается глубокое отличие дмитриевских рельефов от декораций романских порталов. Последние являют зрителю либо образ грозного Христа, обещающего

¹ Н. В о р о н и н. Скульптурный портрет Всеволода III. — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. XXXIX. М., 1954, стр. 137—139.

искупление грехов, либо картину «страшного суда» со всеми его ужасами и нечеловеческими пытками. Католическая церковь всячески внушает верующему, что только она одна может дать ему спасение. Совсем иное понимание мира находим мы на стенах Дмитриевского собора. Здесь вместо враждебного отрицания природы, как погрязшего в грехе материального начала, дается ее апология. Это и порождает то радостное настроение, которое охватывает зрителя, когда он смотрит на Дмитриевский собор. От его декорации с ее наивно анимистическими представлениями тянутся прямые нити к таким явлениям русской культуры, которые пронизаны этим же жизнеутверждающим духом. И прежде всего вспоминается «Поучение» Владимира Мономаха: «Зверье розноличнии, и птица и рыбы украшено твоим промыслом, господи!.. И сему ся подивуемы, како птица небесная из ирья [т. е. из теплых стран] идуть, и первее, [в] наши руже, и не ставятся на одной земли, но и сильныя и худыя идуть по всем землям, божиимъ повеленьемъ, да наполнятся леси и поля. Все же то дал бог на угодые человеком, на снedy, на веселье. Велика, господи, милость твоя на нас, иже та угодыя створил еси человека деля грешна. И ты [т. е. те] же птице небесная умудрены тобою, господи; егда повелиши, то воспоют, и человеки веселять тебе; и егда же не повелиши им, язык же имеюще, онемеють»¹.

Особое очарование дмитриевских, как и нерлинских, рельефов объясняется их органической и неразрывной связью с живым народным творчеством. В отличие от изображений животных в романском искусстве, где они сделались точно регламентированными аллегориями различных отвлеченных свойств и понятий, на Руси образы зверей сохранили наивную непосредственность, ясность и чистоту поэтических образов одушевленной природы. Отношение к ним было, примерно, такое же, как и в «Слове св. отец о постах», где говорится, что господь сотворил «скоти и звери, и птица, и гады, и всяко древо земное»².

В языческих культах звери всегда играли большую роль. Недаром против поклонения им неоднократно выступали выдающиеся представители русской церкви, в том числе и Кирилл Туровский, утверждавший, что дьявол в «тварь прельсти веровати: в солнце, в месяц, в звезды, а иныя в реки, и в источники, и в древа польская, и в огонь, и в звери»³. Об этом же поклонении зверям упоминается и в русском дополнении к «Слову Григория Богослова на богоявление»:

¹ Лаврентьевская летопись под 6604 (1096) годом.

² Е. Аничков. Язычество и древняя Русь. СПб., 1914, стр. 115.

³ М. Азбукин. Очерк литературной борьбы представителей христианства с остатками язычества в русском народе.—«Русский филологический вестник», 1896, № 2, стр. 228.

«Ов реку богыню нарицаеть и зверь живушь в ней, яко ба нарицаая требу творить»¹. В апокрифическом сочинении «Хождение богородицы по мукам» описываются мужи и жены, которые подвергаются великим мучениям: «Юже ны бе тварь бог на работу сотворил, того они все богы прозваша: солнце и месяцы, землю и воду, и звери и гади»². Как ни боролась церковь с языческими пережитками, она не смогла их побороть и в конце концов принуждена была их узаконить. Особенно упорно держалось в народе обоготворение зверей. В средние века человек был еще очень близок к миру животных. Он жил около опушки леса; по ночам он слышал завывания зверей, поутру находил их следы на снегу около своего дома. Охотясь на зверя, он изучал в совершенстве его повадки, психологию, привычки. Мир животных был для него близким и понятным. А поскольку двоеверие было крайне распространено в народе, существовали все предпосылки к тому, чтобы языческие фольклорные образы нашли себе доступ в украшения христианских храмов. И церковь широко использовала звериные мотивы в украшении храмов, так как превосходно учитывала доступность этих мотивов крестьянским массам. Но, приняв эти мотивы, церковь подвергла их идейной переработке. Все эти образы были ею приспособлены для иллюстрирования псалмов, для прославления творца и красоты мироздания. Так сложилась иконография владимирских рельефов, отличающаяся замечательной жизнерадостностью и совершенно чуждая христианского аскетизма. И если в консервативных кругах духовенства декорация Дмитриевского собора, вероятно, породила резкую оппозицию, так как она воспринималась как обоготворение не творца, а твари, то у простых людей она должна была вызывать совсем иное чувство — чувство радостного любования красотой мира, символизированного привычными образами зверей.

В рельефах Дмитриевского собора довольно последовательно проведен один принцип: сила рельефа нарастает от нижних рядов к верхним. В более высоком рельефе даны изображения, расположенные над окнами, в более низком — изображения под окнами. Это сделано сознательно, с учетом точки зрения зрителя, от которого скульптурная декорация находится на значительном расстоянии. Чтобы нижние части не заслоняли верхние, их надо было несколько облегчить. Мастера дмитриевских рельефов так и поступили. Тем самым они приняли во внимание условия восприятия зрителем рельефов снизу. Аналогичный прием можно найти

¹ М. Азбукин. Указ. соч., стр. 225.

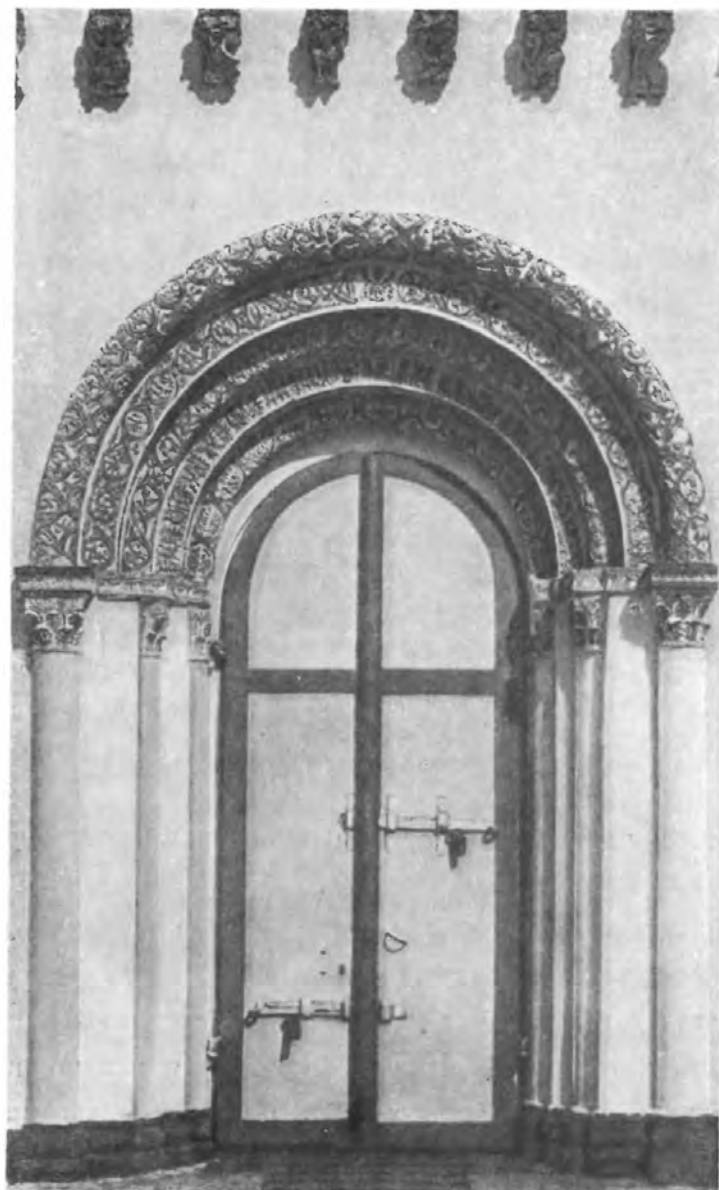
² Там же, стр. 230.



*Изображение львов на капителях внутри Дмитриевского собора во Владимире.
1193 — 1197 годы.*

во фризе Парфенона, где по тождественным соображениям верхняя часть фигур обработана более выпукло, нежели нижняя.

Изучая внимательно дмитриевские рельефы, нетрудно заметить, что они распадаются на несколько стилистических групп. Часть фигур дана в округлом рельефе, со сферической поверхностью, с почти не имеющими прямого обреза краями, которые тщательно округлены и плавно переходят к полю стены (наиболее яркий пример такого рода рельефа — львы на столбах внутри Дмитриевского собора; *стр. 419*). В подобном понимании рельефа ясно проступают навыки каменосечцев. Другие фигуры трактованы совсем плоско. Здесь рельеф имеет по краям прямой обрез, перпендикулярный как к площади резьбы, так и к поверхности стены. Моделировка достигается гравировкой линиями, энергично врезанными в камень (самыми характерными образцами такого рельефа являются изображения под окнами). Тут определенно дают о себе знать навыки древодельцев, переносивших на камень приемы деревянной резьбы. Между этими двумя типами рельефов, знаменующих крайние полюсы, имеется ряд промежуточных типов, в которых прихотливо сочетаются различные виды рельефа и его обработки. Но в целом на стенах Дмитриевского собора преобладает плоский рельеф, выполненный руками древодельцев (*стр. 420, 421*).



*Западный портал Дмитриевского собора
во Владимире.
1193 — 1197 годы.*

К сожалению, скульптурное убранство Дмитриевского собора изрядно пострадало от времени. Некоторые изображения перевернуты, всюду рассыпаны различные куски, попавшие на нынешние места явно случайно, несколько рельефов частично сбито, у других срезаны не вмещавшиеся части, от некоторых групп сохранились лишь половины или даже меньшие части их. Во время реставрации



*Колонки арочного пояса южной апсиды Дмитриевского собора
во Владимире.
1193 — 1197 годы.*

1838—1839 годов имевшиеся пробелы были заполнены новыми рельефами, представлявшими подражание старым (например, часть медальонов с полуфигурами святых, ангелы по сторонам «Крещения», отдельные фигуры аркатурного пояса, ряд консолей и другие). Возможно, что к этому же времени относятся, как

полагает Н. В. Малицкий, и более существенные доделки, которые Л. А. Мацулевич датирует началом XVIII века¹. К числу таких фундаментальных доделок принадлежат средняя часть «Крещения» и северная сборная трехчастная композиция в западных закомарах обоих боковых фасадов, а также единоличные изображения в аркатурном поясе по всему южному фасаду, на среднем прясле западного и на среднем и левом пряслах северного (аркатура правого прясла северной стены с изображениями Бориса и Глеба, архидиакона с евангелием и кадиллом и других святых остается нетронутым куском XII века, за исключением одного нового льва над головою Глеба (ср. 423); на боковых пряслах западного фасада также уцелело несколько древних изображений — восседающий на троне Христос, богоматерь (?) с воздетыми руками и ряд фигур святых). Все эти добавления выполнены в очень высоком рельефе. Это почти статуарные фигуры, прислоненные к фону. Из-за высокого рельефа эти изображения совсем выпадают из общего декоративного ансамбля. Они грубо нарушают тот плоскостной ритм, который положен в его основу. Позднейшие доделки Дмитриевского собора далеко не исчерпываются отмеченными выше, и для выявления их предстоит проделать еще большую исследовательскую работу.

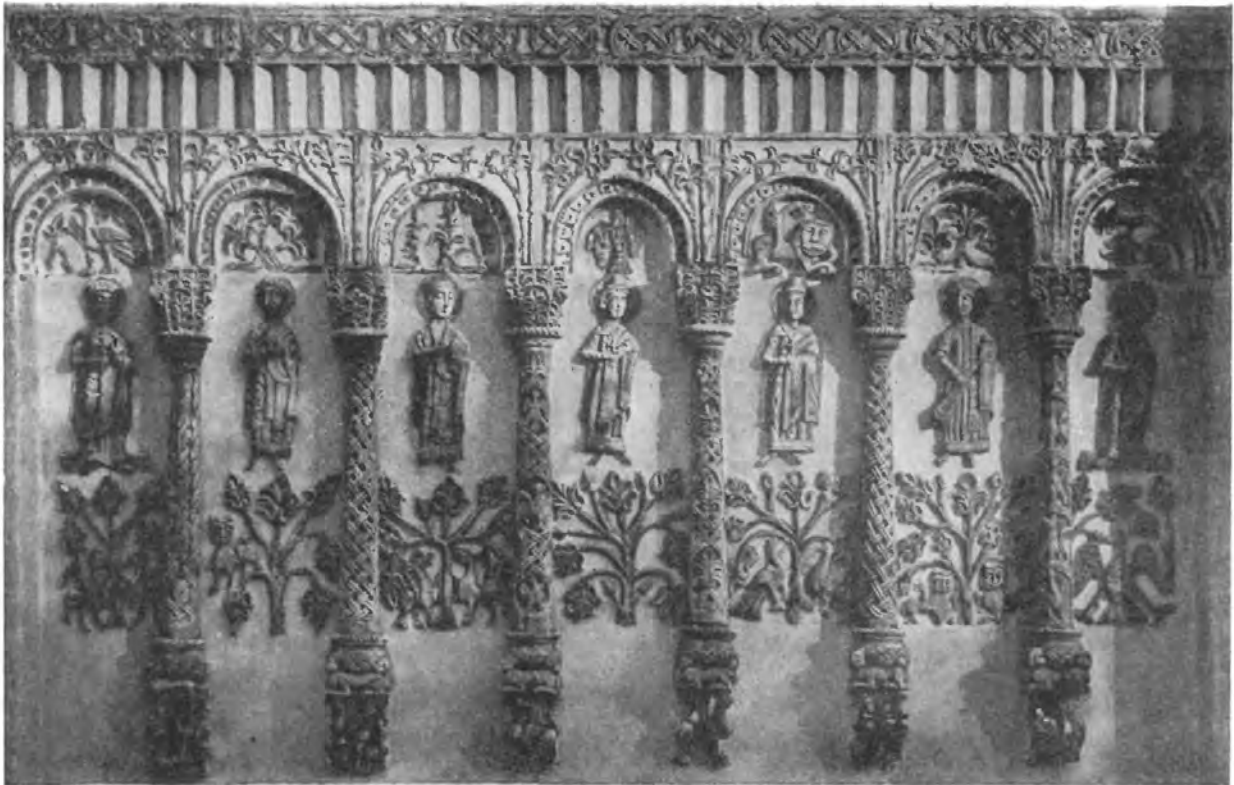
Мы уже указывали, что в рельефах Дмитриевского собора дерево победило камень. Местные, владимирские древодельцы не только перенесли на камень технические приемы обработки дерева, но и насытили стены собора теми богатыми фольклорными образами, которые веками бытовали в народе и широко применялись в не дошедшем до нас деревянном зодчестве.

Еще арабский географ Масуди, живший в X веке, прославлял святилища славян за их красоту; ярко раскрашенные, эти святилища блестели при восходе солнца². Епископ Титмар Мерзебургский около 1020 года сообщает, что в священном лесу лютичей в Ретре (Мекленбург) стояло капище, художественно срубленное из дерева; его наружные стены были украшены «чудесными вырезанными изображениями богов и богинь»³. Автор жития Оттона Бамбергского (1124 — 1129) в описании главной континь (т. е. священного здания) славян в Щетине рисует картину, напоминающую декоративное убранство владими́ро-суздальских храмов: и наружные и внутренние стены континь были покрыты резными изображениями людей, птиц и зверей, представленных «столь верно и естественно, что казалось, они дышали и жили... Краски наружных изображений ни от каких дождей

¹ Л. Мацулевич. Хронология рельефов Дмитриевского собора во Владимире-Залесском.—«Ежегодник Российского института истории искусства», 1922, I, стр. 253—299.

² F. Halle. Die Bauplastik von Wladimir-Ssusdal, стр. 53.

³ «Monumenta Germaniae historica», III, стр. 812.



*Арочный пояс северной стены Дмитриевского собора во Владимире.
1193 — 1197 годы.*

и снегов не могли потускнеть, ни стереться — таково было искусство живописцев»¹. Наконец, датский летописец Саксон Грамматик (1140—1206), описывая наружный вид континны в Арконе (на острове Рюгене), сообщает, что она «блистала искусно сделанными барельефами различных фигур, но безобразно и грубо раскрашенными»².

Все эти свидетельства не оставляют никаких сомнений, что языческие храмы славян были богато разукрашены фигурной резьбой, истоки которой должны были восходить к самым отдаленным временам. Эта резьба по дереву была искони славянским ремеслом, коренившимся в обилии огромных лесных массивов, поставлявших весь необходимый строительный материал. Вполне возможно, что в Залесье, особенно в его наиболее глухих местах, могли сохраниться старые капища с рельефными украшениями, могли держаться и языческие

¹ А. Гильфердинг. История балтийских славян. СПб., 1874, стр. 220.

² Saxo Grammaticus. Historia danica.—«Monumenta Germaniae historica», XXIX, стр. 122.

традиции резьбы по дереву. В таком случае декорировавшие Дмитриевский собор мастера имели возможность использовать художественное наследие, доставшееся им от далеких языческих времен.

Связь декоративного убранства Дмитриевского собора с украшениями капищ никак не может быть в настоящее время доказана. Это лишь гипотеза, которая нуждается в научной проверке. Гораздо менее проблематична связь этого убранства с украшениями деревянной избы и народным прикладным искусством. Одна из основных особенностей скульптурной декорации Дмитриевского собора — строчность композиций. Рельефы идут ровными рядами, в их расположении нет ничего случайного, поскольку они образуют строго упорядоченную систему. Несомненно, в таком распределении растений и фигур животных и людей сказалось стремление художников передать вселенную как стройное целое, в котором царят законы гармонии. Но даже учитывая зависимость композиционного построения от общего идейного замысла, приходится все же искать объяснение этой строчности композиций, аналогию которой невозможно найти ни в одном романском здании Запада, где рельефы обычно располагаются очень свободно, а часто даже асимметрично.

Украшая фасады Дмитриевского собора, владимирские древодельцы исходили, повидимому, из тех композиционных принципов, которые были для них привычными, когда они резали карнизы, причелины и оконные колоды домов. Как выглядели последние в XII веке, мы, к сожалению, не можем сказать, так как у нас нет соответствующего материала. Здесь приходится основываться на поздних памятниках народной резьбы, которые позволяют, однако, делать некоторые выводы о более ранних этапах развития, поскольку в этом виде творчества старые формы и приемы их обработки держались необычайно стойко. Вот почему представляют такой большой интерес опубликованные И. А. Гольшевым¹ и А. А. Бобринским² карнизы домов Владимирской губернии и различные резные доски и причелины. Мы находим здесь фигурки львов, сиринов и птиц, данных в строчной композиции. Нередко животные изображаются по сторонам сильно стилизованных растений. Аналогичные строчные построения встречаются на каймах простынь и полотенец, происходящих из Олонецкой, Новгородской, Псков-

¹ И. Г о л ы ш е в. Памятники старинной русской резьбы по дереву во Владимирской губернии. Мстера, 1876. Карнизы домов в деревне Селищи и в селе Мстера.

² А. Б о б р и н с к и й. Народные русские деревянные изделия. Изд. 2, вып. VIII, табл. 107, 3 и 8; вып. X, табл. 133, 7—9; вып. XI, табл. 151, 1 и 11.

Ср. также вошки (вып. II, табл. 17, 3), набилки (вып. II, табл. 25, 2—4), различные принадлежности к ткацкому станку (вып. II, табл. 26, 5) и пряничные доски (вып. III, табл. 29 и вып. IX, табл. 124, 10, 13, 14).

ской, Вологодской и Ярославской губерний¹. И здесь фигурируют различные животные (львы, единороги, птицы, сирины, грифоны), чаще всего расположенные по сторонам деревьев. Есть все основания думать, что приемы строчной композиции были перенесены владимирскими древодельцами на стены Дмитриевского собора из народного искусства — из деревянной резьбы и шитья. Переложенные на язык монументальных форм, эти приемы породили совсем новые художественные эффекты. Следовательно, дерево не только повлияло на оплощение камня, но видоизменило и общий ритм расположения рельефов, обусловив переход к таким композиционным принципам, которые широко применялись в русском народном творчестве.

Вопрос об истоках звериных мотивов владими́ро-суздальской пластики принадлежит к числу запутаннейших вопросов в истории русского искусства. Эти истоки возводили к Ассирии, Индии, Александрии, Малой Азии, Кавказу, Ирану, Киеву, Галичу, Саксонии, Швабии и Византии. Обычно исследователи основывались на чисто внешних сопоставлениях, забывая о том, что звериный орнамент был широчайшим образом распространен по территории всего средневекового мира. Поэтому из факта установления сходства между звериными мотивами двух различных памятников еще отнюдь не следует, что один из этих памятников повлиял на другой. Звериные мотивы настолько прочно обосновались в народном искусстве, они были настолько понятны склонному к фантастике средневековому мышлению, их связь с жизнью и бытом средневекового человека была настолько тесной и органичной, что они могли складываться и развиваться в разных странах совершенно независимо. Здесь параллелизм развития — вещь более обычная, чем в любой иной области художественного творчества. Зверя любил и зверем интересовался не только кочевник, но и селившийся около лесов землепашец. Вот почему абсолютно неприемлема компаративистская теория Стржиговского, который все сводит к процессу механических заимствований и к влияниям. Владимиро-суздальская пластика представляется ему не более чем одним из ответвлений иранского искусства² (sic!). Для обоснования этой абсурдной точки зрения Стржиговский (а за ним и Фаннина Халле³) принимают в качестве передаточного пункта Кавказ. Эта фантастическая теория, особенно в свете новейших исследований, не выдерживает никакой критики.

¹ «Собрание русской старины» В. П. Сидамон-Эристовой и Н. П. Шабельской. Вып. 1. Вышивки и кружева. М., 1910, табл. I, II, IV, VIII, XI.

² J. Strzykowski. Die Baukunst der Armenier und Europa, II. Wien, 1918, стр. 722.

³ F. Halle. Указ. соч., стр. 41—42.

Среди изображений животных на стенах Дмитриевского собора многие восходят, без сомнения, к древним тотемическим представлениям. Эти изображения должны были бытовать в народе на протяжении долгих столетий. Во всяком случае, уже на произведениях киевского прикладного искусства и в киевских рукописях XI века животные являются одним из любимых мотивов украшения¹. Они встречаются также в росписях лестницы киевской св. Софии (грифоны, барсы и т. д.). Это доказывает, что на русской почве звериная орнаментика была очень старой традицией, восходящей своими истоками еще к скифской эпохе. Так как восточное серебро и восточные и византийские ткани ввозились на Русь в течение всех средних веков, русские мастера имели полную возможность черпать из них новые звериные типы, комбинируя последние со старыми, бытовавшими на Руси с незапамятных времен.

Чем внимательнее вглядываешься в дмитриевские рельефы, тем более бросается в глаза один примечательный факт: местные звери, как, например, волк и медведь, культы которых были широко распространены на Севере, здесь полностью отсутствуют. Зато на стенах Дмитриевского собора мы находим очень много животных, связанных с восточной фауной и восточной мифологией. Повидимому, на Руси нашел себе место тот же процесс широкой ассимиляции восточных звериных мотивов, который наблюдается и на Западе. Французские ученые, во главе с Анларом и Малем², убедительно показали, сколь многим было обязано романское искусство Востоку. Они наглядно продемонстрировали, как изображения львов, грифонов, двуглавых орлов перешли в романскую пластику из завезенных с Востока шелковых тканей и ковров, которыми украшались церкви. Эти шелковые ткани широко применялись на Западе и для хранения реликвий святых. На Руси восточные ткани также были популярны, о чем, в частности, свидетельствует сохранившийся в гробнице Андрея Боголюбского во владимирском Успенском соборе кусок парчевой ткани с изображением львов и грифонов³. Не меньшее распространение на Руси имели и восточные изделия из металла, в таком большом количестве найденные в открытых на нашей территории кладах. Через эти произведения, равно как и через восточные и византийские ткани, древняя Русь вплотную соприкоснулась с тем фантастическим звериным миром,

¹ Ср. А. Гуштин. Памятники художественного ремесла древней Руси. Л., 1936, стр. 44—47.

² С. Enlart. Manuel d'archéologie française. I. Architecture religieuse. 1^e partie. Périodes mérovingienne, carolingienne et romane. Paris, 1919, стр. 376 — 378; E. Mâle. L'art religieux du XII siècle en France. Paris, 1922, стр. 340—363.

³ А. Гуштин. Указ. соч., табл. XXII—XXIV.



*Женская маска и часть арочного пояса собора Рождества богородицы в Суздале.
1222 — 1225 годы.*

с которым она ознакомилась по первоисточникам, а не из вторых рук, т. е. не на основе романских вариантов.

Фигурирующие на стенах Дмитриевского собора пары животных с одной мордой либо с переплетающимися шеями являются очень старым восточным мотивом, встречающимся уже на халдейских цилиндрах-печатах. Вероятно, отсюда этот мотив перешел в восточные ткани. Вгрызающийся в свою жертву лев, когтящие четвероногое хищные птицы, стоящие по сторонам от дерева

и жующие его листву козочки бесспорно восходят к изображениям на сасанидском металле и шелковых тканях (ср. серебряные блюда из Половодова и Комарова в Эрмитаже и раннюю византийскую ткань в Епархиальном музее в Кельне; серебряное блюдо из Мальцева и кувшинчик из Курилова в Эрмитаже; бронзовое блюдо из Дагестана в Эрмитаже)¹. Внешний облик львов и барсов очень напоминает аналогичные образы на сасанидских блюдах (ср. особенно фигуры львов, стоящих по сторонам Давида на среднем прясле северной стены, с изображениями на блюде из Онашата в Эрмитаже; фигуры барсов левого прясла западной стены ср. с изображениями на блюде из Климова в Эрмитаже)². Наконец, изображенные в строгих фронтальных положениях орлы находят себе ближайшие параллели в византийской «симперской» ткани XII века, отдельные фрагменты которой хранятся в Берлине, Бриксене, Штутгарте, Одензее и Зальцбурге³.

Эти аналогии ясно показывают, какие образцы были использованы владимирскими мастерами. Если в их руки и могли попасть отдельные византийские иллюстрированные рукописи с развитой звериной орнаментикой (типа «Слов» Григория Назианзина в парижской Национальной библиотеке, гт. 550), то все же не из миниатюр заимствовали они свои экзотические звериные мотивы.

Рельефы Дмитриевского собора имеют двоякую природу. Покрывая стены великокняжеской постройки, они придают ей особую изысканность и великолепие. Но, с другой стороны, эти рельефы, поскольку они возвышались над оградой и тем самым были доступны любому, подходившему к собору, и поскольку они насыщены фольклорными образами, отличаются большим демократизмом. Н. П. Кондаков очень правильно заметил: «Храмы [Владими́ро-Суздальской области] украшались с расчетом на то, что толпы толкущегося возле них в праздник народа найдут и время и охоту разобрать поучительные темы наружных украшений и воспользуются ими как наглядным наставлением и церковным обучением»⁴. Всеволод III прекрасно учел это обстоятельство. Опираясь в борьбе с боярством на «мизинных» людей, он принял во внимание при постройке своего дворцового храма вкусы тех широких масс городского населения, которые всегда представлялись ему крупнейшей политической силой. И если внутри собора, с его изумительными росписями, с его драгоценной утварью, с его торжественным бого-

¹ И. Орбели и К. Тревер. Сасанидский металл. Л., 1935, табл. 26, 30, 31, 39, 67; O. von Falke. Kunstgeschichte der Seidenweberei. Berlin, 1921, рис. 54.

² И. Орбели и К. Тревер. Указ. соч., табл. 33, 27.

³ O. von Falke. Указ. соч., рис. 180—185.

⁴ Н. Кондаков. О научных задачах истории древнерусского искусства, стр. 40.

служением, с его пряным фимиамом, господствовала церковная стихия, то снаружи собор являл картину широчайшего приятия мира. Здесь народные анимистические представления о радостной одухотворенности природы своеобразно сочетались с хвалой псалмопевца в честь ее «творца».

Мону­мен­таль­ная скульптура, испытывавшая такой замечательный расцвет на почве Владимира, получила в XIII веке широкое распространение в Ростово-Суздальском крае. В Горьком сохранились резные капители от церкви Спаса (1225), в Коломне — относящееся к более позднему времени рельефное изображение единорога на стене церкви на Городище, в Ярославле — резные капители и маска от Успенского собора (1216), в Рязани — мелкие скульптурные фрагменты, в Ростове — львы, происходящие с неизвестной постройки, и львиная маска от «золотых» дверей собора (1231). Но самые значительные памятники монументальной пластики XIII века дошли до нас в Суздале и в Юрьеве-Польском. Они иллюстрируют заключительный этап в развитии владими­ро-суздальской скульптуры, блестящему расцвету которой был

положен внезапный конец страшным татарским нашествием.

Суздальский собор (1222—1225) имел в свое время богатое скульптурное убранство, от которого до нашего времени сохранились лишь жалкие фрагменты. Несомненно, верхняя часть стен над разделанным «елочной» резьбой сухарчатым пояском была декорирована резным камнем. Лопатки фасада сохранили женские маски в киотах, орнаментальные ленты и фигуры львов; базы недавно расчищенного портала оформлены в виде львов, львы же изображены над колон-



*Часть арочного пояса собора
Рождества богородицы в Суздале.
1222 — 1225 годы.*



*Богоматерь — «Знамение». Рельеф над южным порталом
Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.
1230 — 1234 годы.*

ками, которые превратились в балясины; наконец, консоли аркатурного пояса украшены различными растительными мотивами и изображениями животных. Женские маски, близкие по стилю к маскам Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, говорят о посвящении храма богородице (стр. 427). По сравнению с рельефами Дмитриевского собора, особенно же церкви Покрова на Нерли, в суздальских рельефах можно отметить нарастание декоративно-плоскостного начала. Последовательному оплощению подвергаются все части скульптурного убранства — листья капителей, фигурки животных, орнамент. Крайне показательны, что объем-



*Деталь резной декорации восточной стены Георгиевского собора
в Юрьеве-Польском.
1230 — 1234 годы.*

ные консоли Дмитриевского собора заменены здесь рельефами, притом трактованными очень плоско (стр. 429). Тем самым усиливается «ковровый» характер всей декоративной системы, что получает еще более яркое выражение в рельефах собора в Юрьеве-Польском.

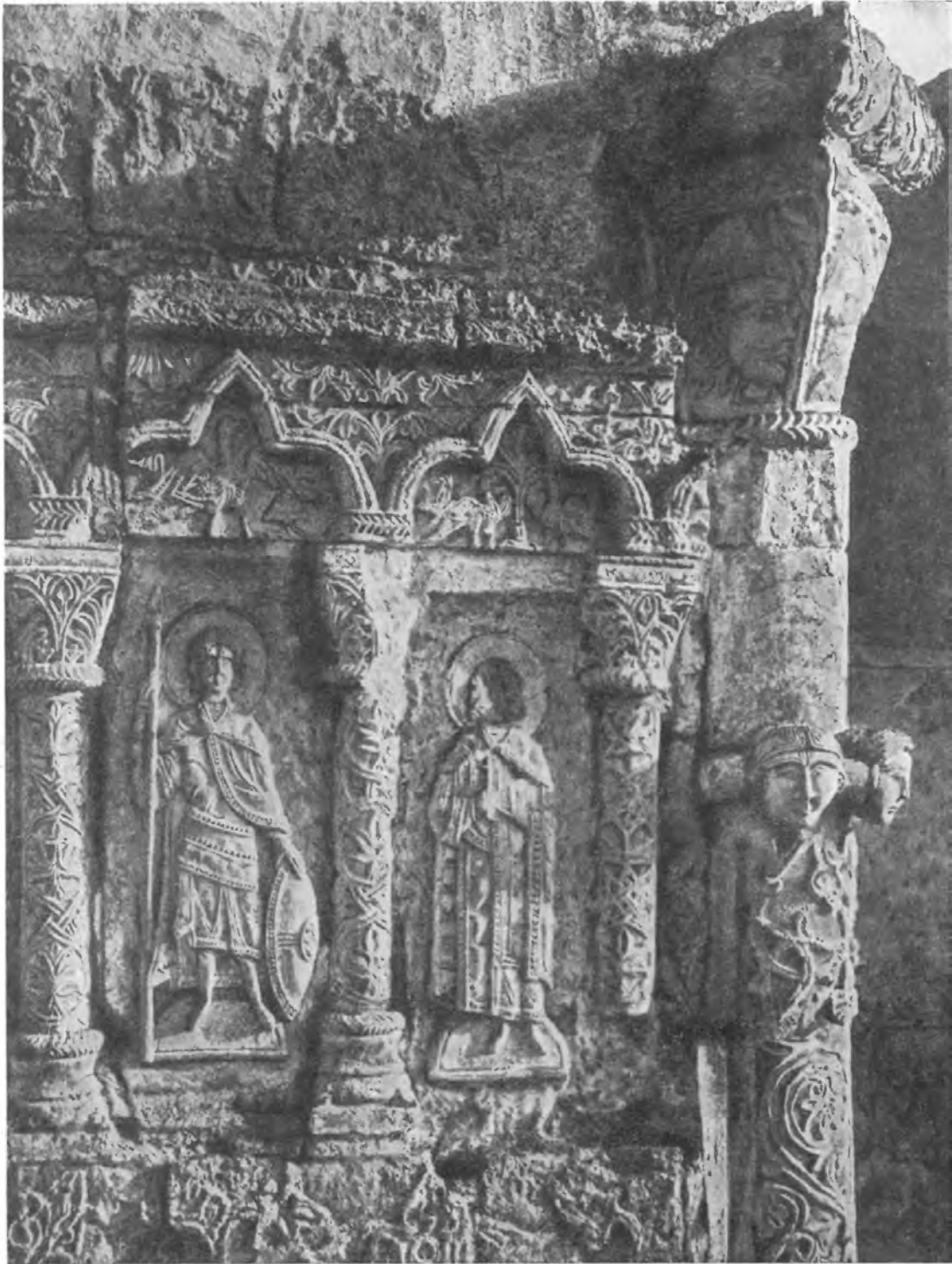
Георгиевский собор в Юрьеве-Польском (1230—1234) в настоящем своем виде представляет величайшую загадку для исследователя. После того как в 1471 году обрушились своды собора, здание было заново собрано московским зодчим В. Д. Ермолиным. Последний выполнил реставрацию со-

бора крайне небрежно: камни сложены совершенно беспорядочно, часть плит оказалась вне стен собора, другая часть была использована при возведении новых сводов, наконец, в стены вставлены камни, взятые из других зданий. Все это привело к распаду некогда стройной декоративной системы на отдельные разрозненные фрагменты, случайно друг с другом сопоставленные и чаще всего немилосердно перепутанные. Вот почему так трудно разобраться в этом памятнике. К. К. Романов, особенно много им занимавшийся, не довел, к сожалению, своей работы до конца. Георгиевский собор еще ждет своего исследователя.

Рельефы Георгиевского собора представляют третий этап в развитии владимиро-суздальской пластики. Они логически завершают тот процесс количественного нарастания декоративных элементов, который так четко наметился уже в Дмитриевском соборе. Стены Георгиевского собора покрыты богатым растительным узором. Эти узоры, исполненные в нежном рельефе, лишают стену массивности; уподобляя ее чеканному окладу или парче, они придают всей постройке особенно изысканный характер. Вместо скупых, монументальных форм церкви Покрова на Нерли мы находим здесь нечто столь интимное и камерное, что с первого же взгляда становится очевидной иная направленность этого искусства. Тяжеловесная массивность уступает место узору, тонкой паутиной обволакивающему стены храма, которые кажутся как бы вибрирующими благодаря мягкой игре светотени. Даже фигуры аркатурного пояса утратили статуарный характер, напоминая резанные по слоновой кости плоские рельефы. В соборе Юрьева-Польского орнаментальная стихия окончательно побеждает, растворяя в плоскостном ритме членения стены, маскируя конструкцию здания, приобретая не только самостоятельное, но и господствующее значение (стр. 431).

Восстановление первоначального убранства Георгиевского собора наталкивается на большие трудности, поскольку все плиты оказались перепутанными при перестройке. Система декорации может быть реконструирована лишь в основных чертах, многое остается неясным, целый ряд элементов не укладывается в эту систему; объяснение этому следует искать либо в том, что они были перенесены на стены Георгиевского собора с несохранившейся усыпальницы, либо в слишком большой фрагментарности дошедших до нас рельефов.

Поверх покрытой узором стены шел аркатурный фриз с фигурами фронтально стоящих святых (среди последних могут быть опознаны Георгий, Дмитрий Солунский и Федор Стратилат, соименные главным представителям княжеской семьи (стр. 433), а также Борис, Глеб, Козьма, Дамиан, Пантелеймон, Федор Тирон и многочисленные пророки; на западной стене аркатурный фриз включал



*Часть аркатурного фриза с фигурами Дмитрия Солунского и мученика
с северной стены Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.
1230 — 1234 годы.*



*Завершение северного портала с фигурой Георгия
в Георгиевском соборе в Юрьеве-Польском.
1230 — 1234 годы.*

в себя «Деисус» с архангелами и апостолами, чьи фигуры разбросаны по различным фасадам). Не исключена возможность, что над поясом аркатурного фриза были расположены личины и львиные усатые маски, из пасти которых выходили растительные разводы, составлявшие волнообразный узор. Выше, в килевидных закомарах, находились над окнами изображения «Распятия», «Праздников» («Преображение», «Вознесение», «Покров»), библейских сцен («Даниил во рву львином», «Три отрока в печи огненной») и одной редко встречающейся сцены («Семь спящих юношей эфесских»). Все эти изображения имели



*Великомученик Георгий. Рельеф над северным порталом
Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.
1230 — 1234 годы.*

орнаментально разделанные фоны, как бы продолжавшие узоры нижней части стены. Над порталами притворов также расположены фигурные композиции; над западным порталом — «Деисус», над южным — «Знамение» (богоматерь в образе Оранты с медальоном юного Христа на груди; *стр. 430*), над северным — Георгий и Спас (*стр. 434, 435*). К северо-восточному углу собора примыкал Троицкий придел — усыпальница князя Святослава. С ее стен происходят святые в медальонах (*стр. 436*) и «Троица», находящаяся теперь на южной стене собора.

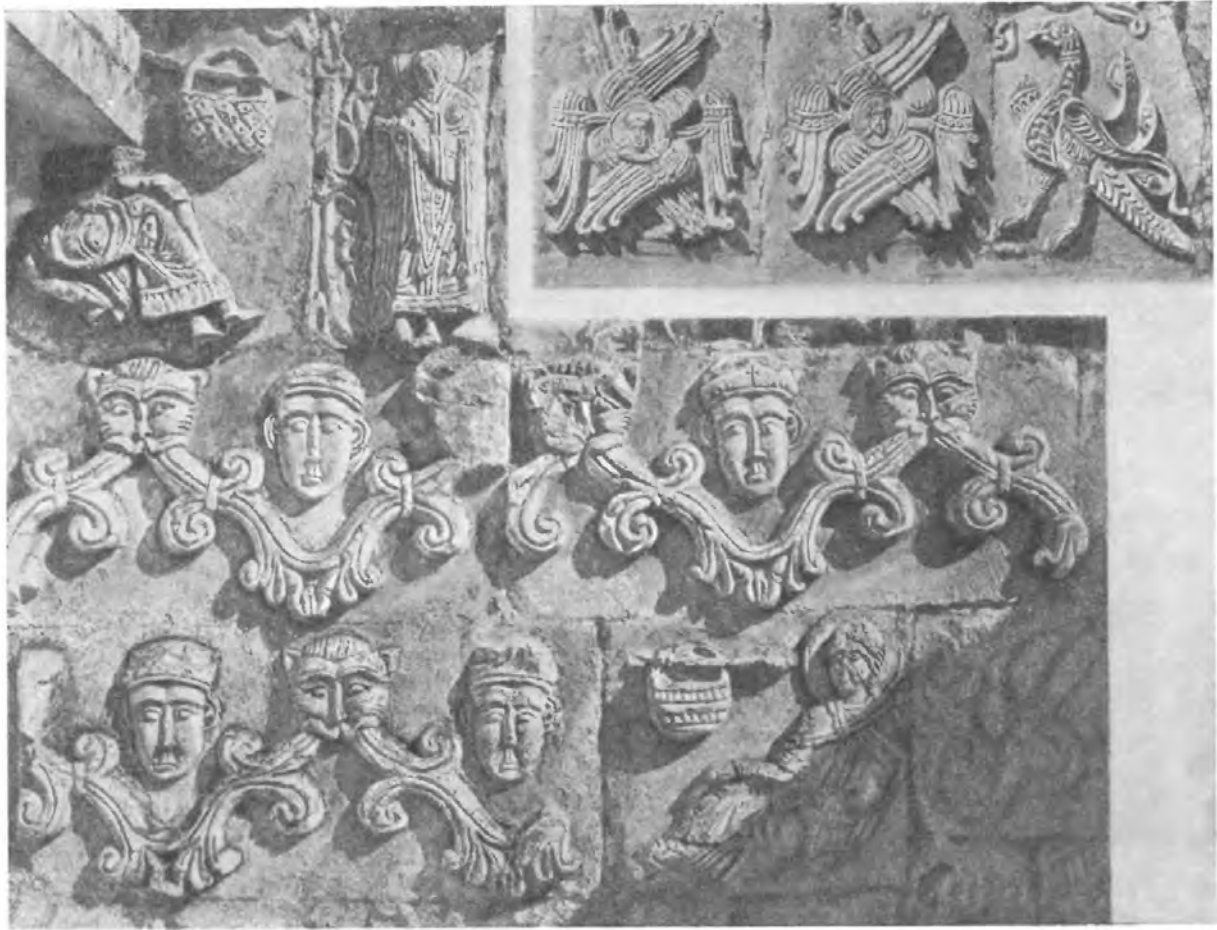


*Рельефы южной стены Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.
1230 — 1234 годы.*

Кроме того, по стенам собора в беспорядке разбросаны плиты с изображениями херувимов и серафимов, ангелов, фигур святителей, полуфигур святых, сиринов, грифонов, львов, птиц, кентавров, слона, фантастического зверя в виде полусобаки-полуптицы, чье тело и хвост покрыты чешуйками (стр. 437—440). Этот последний образ (стр. 436), родственник иранскому сэнмурву, является, возможно, пережиточной формой славянского языческого божества Симаргла¹. Точное местоположение всех этих изображений в первоначальной системе декорации Георгиевского собора совершенно неясно из-за отсутствия ряда существенных звеньев, повидимому, безвозвратно утраченных.

Сравнивая декорацию Георгиевского собора с владимирскими памятниками, приходится отметить усиление не только декоративного, но и церковного начала. Изображенные на его стенах традиционные «праздники» и библейские сцены, прославляющие стойкость уповающих на бога, даны в сочетании со множеством иконно трактованных фигур святых, которые опоясывали все стены храма. Как и на одновременных суздальских воротах, здесь впервые представлен «Покров богородицы», связанный с церковным русским праздником. Весьма показателен также повышенный интерес украшавших собор мастеров к такой

¹ Ср. К. Тревер. Сэнмурв-Паскудж, собака-птица. М., 1937, стр. 59. На возможность такого рода сопоставления первой указала Е. С. Медведева.



*Фигура из «Деисуса», эфесские юноши и маски.
Настенные рельефы Георгиевского собора
в Юрьеве-Польском.
1230 — 1234 годы.*

излюбленной древнерусскими художниками теме, как «Деисус». Этот иконографический тип фигурирует в двух видах — фигуры даны либо по пояс, либо в рост. Здесь уже заключено то ядро, из которого разовьется в дальнейшем композиция иконостаса, с ее строгим центризмом и симметрией. Несколько выпадает из общей иконографической системы выше названная сцена, изображающая «Семь спящих юношей эфесских» (стр. 437). Помещение ее на стенах собора следует объяснить, как это было правильно отмечено Е. С. Медведевой, ее популярностью на амулетах. На одном змеевике XIII века в Историческом музее представлена та же сцена. Надпись содержит молитву о даровании мирного и животворящего сна «рабам Божиим» Георгию, Христине и Марии (речь идет



*Кентавр. Настенный рельеф Георгиевского собора
в Юрьеве-Польском.
1230 — 1234 годы.*

о членах семьи князя Георгия Всеволодовича). В легенде очень образно рассказывается о том, как юноши, ради спасения от мучений за веру, заснули в пещере возле Эфеса и как они проснулись два века спустя, уже при торжестве христианства. Эта легенда объясняет, почему данная сцена изображалась на змеевиках. Она символизировала магически оградительную силу сна, поскольку существовало поверье, что связанное с подземным миром бесовское существо поражает человека главным образом во сне¹. Вероятно, из амулетов изображение спящих юношей эфесских перешло в монументальное искусство, где это изображение, повидимому, сохранило тот же магический смысл.

Общая система декорации Георгиевского собора напоминает драгоценные оклады и переплеты. Подобно тому как на последних эмали и камни монтируются в орнаментированное поле, на стенах Георгиевского собора фигурные изображения оказываются вставленными в сплошь затянутую орнаментом поверх-

¹ М. Соколов. Новый материал для объяснения амулетов-змеевиков. — «Древности. Труды Славянской комиссии Московского археологического общества», 1. М., 1895, стр. 134—202.

ность стены. Это создает богатое живописное впечатление и налагает на внешний облик собора тот отпечаток ювелирной изощренности, о котором уже шла речь выше. Бесспорно, работавшие в Юрьеве-Польском мастера почерпнули немало импульсов из русского ювелирного искусства.

У нас есть теперь возможность восстановить практиковавшийся в Юрьеве-Польском метод работы. Сначала были выполнены на земле и поставлены на места все изображения более высокого рельефа (при этом фоны оставались гладкими). Затем, уже по поверхности выложенного камня, производили орнаментирование низа стен, полуколонн, пилястр и т. п., а также орнаментирование фона верхних фигурных композиций. Узор рисовали, потом процарапывали. Лишь после этого выбирали его фон, резали вглубь детали орнамента и, наконец, скругляли его контуры. Подобный способ работы еще в большей мере сближал рельефы с изделиями из драгоценных металлов, которые, без сомнения, были использованы в Юрьеве-Польском как образцы.

Наряду с работами ювелиров подвизавшиеся в Георгиевском соборе мастера использовали также мотивы из восточных шелковых тканей и византийских миниатюр и поделок из слоновой кости. Так, например, украшения пилястр южного притвора, где в переплетающихся дугах изображены различные животные, явно навеяны византийскими тканями (ср. шелковые ткани в Браунвейлере, Утрехте и Сигбурге¹). Влиянием тканей следует объяснить и восточный характер некоторых животных (птиц, грифонов, слона). Христианские сюжеты чаще всего почерпнуты из миниатюр, иконографические схемы которых подвергнуты последовательному изменению. Бросается в глаза сильнейшее обрусение лиц, приобретших ярко выраженный национальный отпечаток (особенно явственно это проступает в изображении Христа). Оригинальная творческая переработка чужеземных образцов всюду дает о себе знать с необычайной силой. И здесь ясно чувствуется живая струя народного творчества, под воздействием которой церковные образы утрачивают традиционный аскетизм и суровость и наполняются новым жизненным содержанием.

Владимиро-суздальская пластика занимает совсем особое место в истории

¹ А. Pope. A Survey of Persian Art. VI. Oxford, 1938, табл. 983 А; O. von Falke. Указ. соч., рис. 193—195.



Настенный рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230 — 1234 годы.



*Слон и маска. Настенные рельефы
Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.
1230 — 1234 годы.*

средневековой скульптуры. Хотя в ее сложении сыграли свою роль восточные, византийские и западные элементы, тем не менее ни на Востоке, ни в Византии, ни на Западе мы не найдем ни одного памятника, который хотя бы в отдаленной степени повторял то, что было создано руками русских мастеров. Крайне самостоятельно и смело обошлись они с унаследованными ими художественными ценностями, претворив последние в абсолютно новый синтез, новый не только по идейному содержанию, но и по средствам выражения. И если романская скульптура на Западе стихийно развивалась в сторону обособления фигуры от стены, что нашло наиболее яркое выражение в ранней готике (вторая половина XII — первая треть XIII в.), то на Руси художественная эволюция протекала в обратном направлении. Тяжелый высокий рельеф, таивший в себе возможность перерождения в круглую скульптуру, был переведен русскими мастерами на язык деревянной резьбы,

а затем подчинен тому орнаментально-плоскостному началу, которое всегда так ценилось древнерусским художником с его любовью к узорочью. Тем самым круглая скульптура лишилась необходимых для ее успешного развития предпосылок. Это своеобразное явление можно особенно хорошо изучить на примере рельефов Георгиевского собора. Когда сопоставляешь его колончатый пояс с аркатурным фризом в Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье и церкви в Рюффек (Шарант)¹, делается очевидным совсем иной подход русского художника к пластике. В обоих французских памятниках объемные фигуры расположены в настолько глубоких нишах, что воспринимаются почти как статуи. Это впечатление усиливается еще тем, что фигуры стоят на горизонтальных постаментах. Следующий этап развития неизбежно должен был привести к рождению готической круглой


¹ J. Baum. *L'architecture romane en France*, Paris, 1920, стр. 39 и 52.

скульптуры. Совсем по-иному трактованы фигуры в Юрьеве-Польском. Не говори уже о том, что здесь даны очень неглубокие ниши, фигуры стоят не на горизонтальных постаментах, а на плоских, вертикально расположенных полудисках, явно копирующих детали каких-то миниатюр. К тому же фигуры кажутся не округлыми, а плоскими, поскольку они целиком подчинены плоскости стены. Из такого понимания пластического образа логически вытекала победа рельефного принципа над статуарным. Ведущим типом скульптуры суждено было сделаться на Руси барельефу. Статуи создавались и у нас в большом количестве, но вплоть до XVIII века они не играли той исключительной роли, какая принадлежала им в готической, ренессансной и барочной пластике. На Руси место статуи занял плоско трактованный рельеф. Ему принадлежало будущее. И в руках древнерусских художников он сделался совершенным средством для выражения их мыслей и чувств.



ЖИВОПИСЬ ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЙ РУСИ

В. Н. Лазарев



Уже в первой четверти XII века у Владимиро - Суздальской Руси установились культурные связи с Киевом. Известно, что Владимир Мономах привез в Ростов икону богородицы, принадлежавшую кисти прославленного Алимпия. К киевским художественным традициям восходит случайно уцелевший фрагмент росписи собора в Переяславле-Залесском. Фрагмент этот, с изображением головы апостола, ныне хранится в Историческом музее; он входил в свое время в состав обширной композиции «Страшного суда», украшавшей своды под хорами. Вероятно, роспись Переяславского собора возникла в конце 50-х годов XII века. Дошедший до нас фрагмент настолько случаен, что не позволяет составить даже отдаленное представление об одном из древнейших этапов в развитии владимиросуздальской живописи.

В 1155 году Андрей Боголюбский, ушедший от своего отца из Киева в родовую Суздальскую землю, взял с собою икону из Вышгорода. Это был прославленный образ, привезенный из Царьграда. Вероятно, он рассматривался Андреем как символ великокняжеской власти, как своего рода палладиум Русского государства. Недаром Андрей богато украсил его золотом, серебром, дорогими камнями и жемчугом, недаром он брал его с собою в военные походы, недаром приписывал ему свои победы. 26 августа 1395 года икона была принесена в Москву. Она попала в Москву в тот самый день, когда грозный Тамерлан повернул со своими войсками назад из Руси. С этого момента икона приобрела необычайную популярность у народа. Она сделалась известной под именем «Владимирской богородицы». По счастью, этот замечательный памятник



*«Владимирская богородица». Икона византийской работы первой половины XII века.
Гос. Третьяковская галерея.*

цареградского мастерства, пережив все превратности судьбы, дошел до нас. Раскрытые, в результате умелой реставрации, лица Марии и Христа (а только они и сохранились от первоначальной живописи) отличаются таким совершенством исполнения, что образ «Владимирской богородицы», ныне хранящийся в Третьяковской галерее, может быть смело причислен к шедеврам мирового искусства (стр. 443 и цветная вклейка).

Мария и Христос изображены в том иконографическом типе, который получил на Руси поэтическое название «Умиления»: младенец обнял шею матери, он нежно прижался к ее щеке. Лицо Марии полно печали (цветная вклейка). Мария как бы предчувствует трагическую участь, ожидающую ее сына. Мастеру удалось передать здесь глубоко человеческое переживание. Именно в этом и кроется причина столь сильного художественного воздействия иконы. Мария смотрит на зрителя, и глаза ее выражают великую скорбь. Эти глаза в первую очередь привлекают к себе внимание, они трогают и волнуют, вызывая глубочайшее сочувствие к страданию матери. Художник искусно подчеркнул выразительность глаз, облегчив все черты лица — тонкий, слегка изогнутый нос, бесплотные губы, изящно очерченные брови. Вот почему эти глаза воспринимаются как идейный и композиционный центр иконы. Они придают лицу изумительную эмоциональную выразительность.

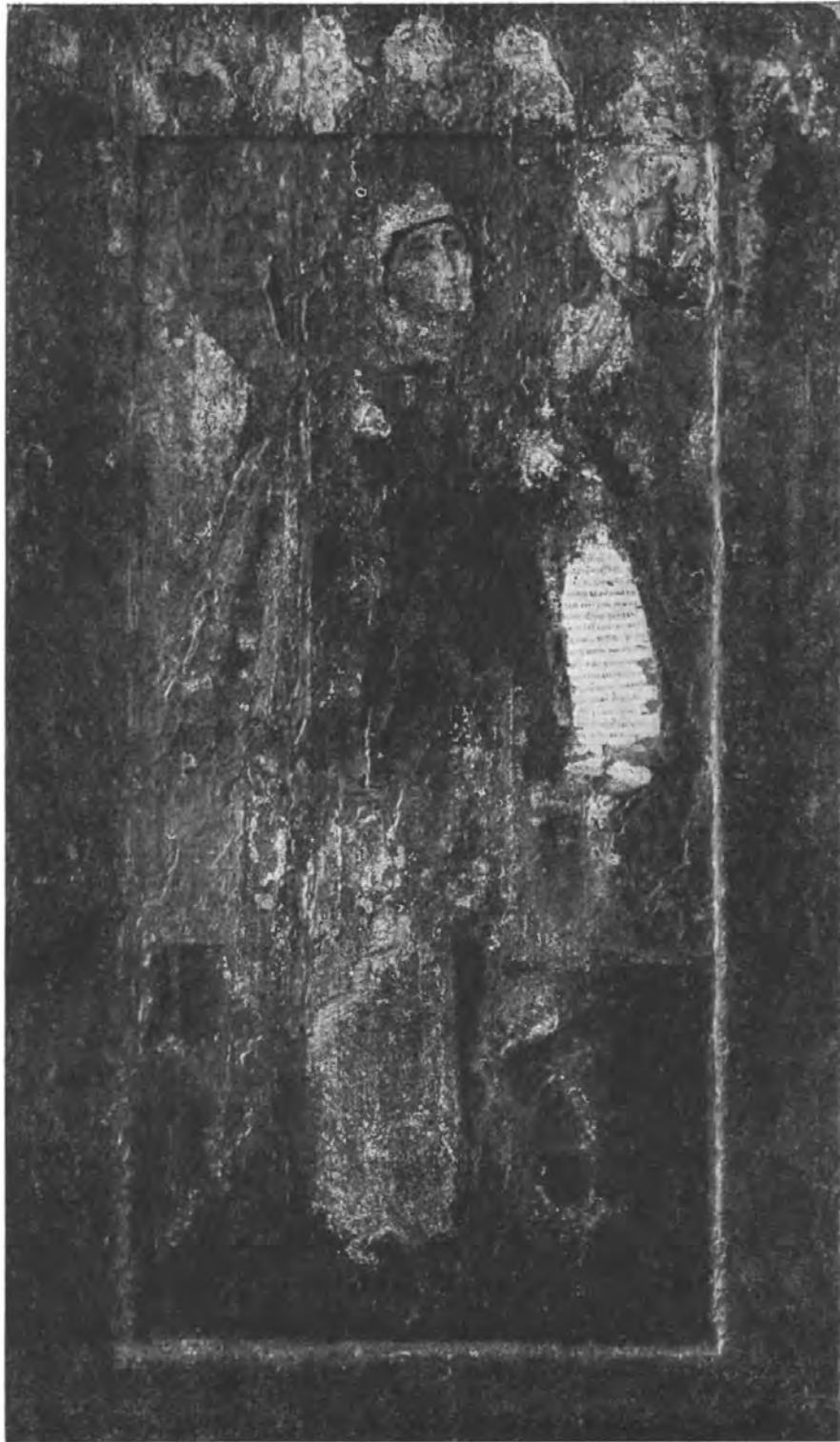
Исполнение лиц Марии и младенца отличается большой мягкостью и живописностью. Выдержанное в теплых оливково-зеленых тонах лицо богородицы, оживленное несколькими энергичными ударами красного, противопоставлено светлому лицу Христа, написанному в более свободной манере. Художник объединил здесь белые, зеленые и красные краски, которые наложены густыми мазками, несколько напоминающими энкаустическую технику. Благодаря тому, что теням придана замечательная прозрачность, переходы от тени к свету лишены всякой резкости. В этих живописных приемах, воссоздающих рельеф благодаря тончайшей красочной лепке, нетрудно усмотреть прямую преемственную связь с традициями эллинистической живописи.

Андрею Боголюбскому, остановившему свой выбор на иконе «Владимирской богородицы», посчастливилось вывезти из Киева в свой родной Владимир произведение исключительно высокой художественной ценности, которое было им умело использовано в политических целях.

С именем Андрея Боголюбского связана еще одна икона. К сожалению, в настоящем своем виде она представляет собой жалкую руину. Это икона «Боголюбской богородицы», написанная по заказу великого князя (стр. 445, 447). Согласно



*Головы Богоматери и Христа. Деталь иконы
„Владимирской Богоматери“. Первая половина XII века
Гос. Третьяковская галерея.*



*«Боголюбская богородица». Икона середины XII века.
Музей во Владимире.*

легендарному преданию, икона была создана в память явившегося Андрею во сне видения (в 1158 г.). В летописи Боголюбова монастыря очень образно рассказывается, как Андрею «явися сама пресвятая богородица, теплая о всем мире предстательница, очевидно в шатре его стоящая и в единой руке хартию держащая, и рече ему: „не хошу, да образ мой несеси в Ростов [речь идет о знаменитой иконе «Владимирской богородицы», которую Андрей Боголюбский вез в Ростов], но во Владимире постави его, а на сем месте во имя моего рождества церковь каменную воздвигни“». Легенда повествует, что выполняя наказ богородицы, Андрей «призва же искуснейших изографов и повеле образ пресвятыя богородицы таковым подобием, яко же ему явися, написати; изографи же написавше образ пресвятыя богородицы тако, яко же повеле им, и принесоша к нему; он же, видев образ той, и пад на землю, моляся со слезами, благодарствующи бога, и скорую свою помощницу, всех же уверяючи, яко таковым подобием виде являющуюся ему владычицу». В 1159 году Андрей Боголюбский повеле «пришедшим другим иконописцем из других земель, оную пресвятыя богородицы церкви внутри стенным иконописанием лепотне украшати»¹. В 1161 году эта роспись была уже закончена. В своем описании разрушения Боголюбской церкви Аристарх добавляет, что роспись принадлежала греческим мастерам². На Боголюбской иконе Мария представлена стоящей. В одной руке она держит свиток, другую подняла в молении, обращаясь к Спасу, чья полуфигура изображена в правом верхнем углу. На верхнем поле иконы помещены полуфигуры Христа, богородицы, Предтечи и двух ангелов, которые входят в состав композиции «Деисуса». Марья выступает заступницей за род человеческий и за заказчика иконы. Мы имеем здесь обетный образ. Насколько позволяют судить сохранившиеся фрагменты, Боголюбская икона представляла собой выдающееся произведение искусства, довольно близкое по стилю к иконе «Владимирской богородицы». Была ли эта вещь исполнена византийским мастером или русским иконописцем, в пользу чего говорит развитой тип композиции «Деисуса», сказать в настоящее время крайне трудно, так как икона находится в очень плохой сохранности. Во всяком случае одно ясно — это памятник исключительно высокой художественной ценности.

Ко времени княжения Андрея Боголюбского относится еще один живописный памятник — остатки росписей 1161 года в аркатуре северной наружной стены

¹ Летопись Боголюбова монастыря с 1158 по 1770 год, составленная по монастырским актам и записям настоятелем оной обители игуменом Аристархом в 1767—1769 годах. — «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1878, кн. 1, стр. 3—4.

² Там же, стр. 15.



Голова богородицы. Деталь иконы «Боголюбской богородицы».
Середина XII века.
Музей во Владимире.

владимирского Успенского собора. После перестройки храма Всеволодом эта наружная северная стена сделалась внутренней стеной северного нефа. Между колонками аркатурного пояса было открыто несколько фигур стоящих пророков и два павлина с орнаментом, обрамляющих окно (стр. 449, 451). Фрески выдают руку опытного мастера, уверенно владевшего кистью. Особый интерес этих фресковых фрагментов заключается в том, что они с несомненностью устанавливают факт росписи наружных стен андреевского храма. Фигуры пророков выступали в свое время в золотом обрамлении, так как колонки аркатурного пояса были позолочены. Эта богатая полихромная декорация не могла быть единственным памятником подобного рода на владими́ро-суздальской почве. Повидимому, обычай украшать фасады церквей фресками был широко распространен в древней Руси, и лишь гибелью многочисленных памятников следует объяснять полное отсутствие таких фасадных росписей.

В свое время купол церкви Покрова на Нерли хранил остатки старой росписи, которые еще видел Ф. Г. Солнцев и от которых теперь не осталось никаких следов. В куполе был изображен Пантократор между четырьмя архангелами и четырьмя серафимами; над окнами барабана шел фриз, составленный из медальонов с полуфигурами апостолов (?); в простенках барабана были представлены стоящие в трехлопастных арках святые. Медальоны соединялись друг с другом при помощи петель. Эта несколько необычная декоративная система, отличающаяся большой дробностью членений, стоит особняком среди памятников древнерусской монументальной живописи¹.

Преемник Андрея Боголюбского, Всеволод Большое Гнездо, был хорошо знаком с византийской культурой. Юные годы Всеволод провел в Константинополе, где он, вероятно, научился ценить красоту греческого культа и искусства. Византия же показала ему воочию, как искусство может быть использовано в чисто политических целях — в целях окружения ореолом блеска государственной власти. Увлечение византийской культурой простиралось и на ближайших родственников Всеволода: его сын Константин прекрасно говорил по-гречески, а его брат Михаил основал во Владимире, помимо школы, в которой обучали русские и греческие монахи, также и библиотеку, хранившую свыше тысячи греческих рукописей². В этой великокняжеской среде должны были находить живой отклик произведения византийского мастерства. Поэтому

¹ Сведения о погибших росписях церкви Покрова были любезно сообщены мне Н. Н. Ворониным.

² В. Иконников. Опыты исследования о культурном значении Византии в русской истории. Киев, 1869, стр. 53.



*Фигура пророка. Остатки росписи наружных стен Успенского собора во Владимире.
1158—1161 годы.*

становится вполне понятным участие константинопольского живописца в исполнении фресок построенного Всеволодом Дмитриевского собора. Этот живописец работал бок о бок с русскими художниками, которые помогли ему создать замечательный ансамбль. От некогда обширного фрескового цикла сохранились росписи лишь большого и малого сводов под хорами. Дважды реставрированные, они были расчищены в 1918 году, во время экспедиции Всероссийской реставрационной комиссии.

Дошедшие до нас фрески изображают «Страшный суд». На большом своде представлены двенадцать сидящих апостолов со стоящими позади них ангелами, на малом своде — «Рай» с восседающей на троне богородицею, ангелом, Авраамом, Исааком и Иаковом, а также «Шествие праведников в рай», возглавляемое апостолом Петром и замыкаемое двумя трубящими ангелами¹. В основном росписи исполнены греческим мастером, но ему помогали, несомненно, русские живописцы, чьей кисти можно предположительно приписывать ангелов северного склона большого свода и сопровождаемые русскими надписями фрески малого свода.

Двенадцать апостолов и ангелы южного склона, написанные греческим мастером, обнаруживают руку выдающегося художника (стр. 452, 453, 455, 457, 459). Он изобразил апостолов в свободных, непринужденных позах, как бы разговаривающими друг с другом. Их головы повернуты в различных направлениях, их фигуры даны в сложных поворотах, их одеяния ложатся разнообразными складками, всякий раз образующими новые линейные сочетания. В умелом расположении складок чувствуются живые отголоски эллинистических статуарных мотивов. Одеяния изящно облегают фигуры, обрисовывая красивые, пропорционально сложенные тела (стр. 455). Все движения исполнены грации и легкости. Особенно ритмичны наклоны голов, вносящие большое оживление в общую композицию группы, лишенную всякой застылости и статичности. Вместо обычного рядоположения фронтальных фигур, работавший в Дмитриевском соборе греческий мастер создал сложную, проникнутую мерным движением группу, которую зритель воспринимает как собрание умудренных опытом мужей, ведущих тихую, сосредоточенную беседу. Каждая из фигур получила чисто портретную характеристику, достигающую особого мастерства в лицах, где сквозь черты твердо отстоявшегося иконографического канона проступают настолько индивидуальные оттенки, что лица эти приобретают изумительную жизненность (стр. 457). В них

¹ Ср. миниатюру в парижском Евангелии (гг. 74, л. 51 об.), исполненном в Константинополе. См. Н. О м о n t. *Evangelies avec peinture byzantine du XI-e siècle*, 1. Paris, [6. г.], табл. 41.



*Павлины и орнамент. Остатки росписи наружных стен Успенского собора во Владимире.
1158—1161 годы.*



*Апостолы и ангелы. Роспись северного склона большого свода
Дмитриевского собора во Владимире.
Конец XII века.*

своеобразно сочетаются тонкая одухотворенность с прекрасной телесной оболочкой, несущей на себе печать античных традиций.

Фигуры апостолов и ангелы южного склона поражают необычайным мастерством исполнения. Особенно красив колорит росписей. Нежные, светлые краски образуют мягкую гамму, построенную на полутонах. Голубые, светлозеленые, синевато-стальные тона чередуются с светлокоричневыми, лиловыми, коричневатокрасными, зеленоватожелтыми. В одеяниях широко применяются переливчатые переходы, среди которых особенно эффектно сочетание зеленого с фиолетовым. Поскольку главный акцент поставлен на лицах, мастер уделил им наибольшее внимание. Они написаны с изумительной легкостью и артистизмом. Мазки безошибочно идут по форме то широкими плавными, сходящими на нет, то ясно ограниченными неширокими полосами (например, около ноздрей или ниже глазной впадины), то резко очерченными ударами кисти, разбрасываемыми



*Головы ангелов. Деталь росписи южного склона большого свода
Дмитриевского собора во Владимире.
Конец XII века.*

с необычайной уверенностью и силой. Эти сочные белые блики, наложенные поверх зеленоватой карнации, лепят форму, придают ей рельеф, препятствуют ее растворению в плоскости. Ими мастер владеет с удивительным совершенством. В отличие от итальянских художников XIV века он строит форму не светотеневой моделировкой, а при помощи красочной лепки. Его живописная формула абсолютно едина: он рисует кистью, и рисунок у него неотделим от

ее работы. Вместо того чтобы сначала рисовать, а потом раскрашивать, он сразу пишет кистью, полагаясь на свое безупречное чувство формы. И это чувство его никогда не обманывает.

В Дмитриевском соборе можно провести довольно четкую демаркационную линию между работой заезжего греческого мастера и работой его русских выучеников. Последним принадлежат ангелы северного склона большого свода и росписи малого свода. Здесь нашло себе место то же сотрудничество, которое мы уже наблюдали в Киеве — в Софии и в Михайловском монастыре (ср. стр. 188, 211). Но если там русским мастерам поручалось выполнение росписей отдельных частей храма, то во Владимире (и это особенно интересно для восстановления процесса совершенствования древнерусских художников) местные живописцы привлекались к более тесному сотрудничеству: греческий мастер доверял им, в целях ускорения работы, писать фигуры в таких композициях, которые в основном были сделаны им самим. Вероятно, подобная практика широко применялась на Руси, в частности в Киеве, где подвизалось немало греческих художников. Этот метод работы должен был, естественно, способствовать сближению манеры письма учителя и ученика. Вот почему так трудно иногда решить вопрос о принадлежности старой фрески либо иконы греческому или русскому мастеру. Связь между учителем и учеником обычно бывала настолько тесной и органичной, что это крайне затрудняет распознавание их индивидуального почерка. В этом отношении росписи Дмитриевского собора являются счастливым исключением.

По сравнению с тонкими лицами ангелов южного склона, лица ангелов противоположной (северной) стороны более открытые и непосредственные: напряженный византийский психологизм уступил в них место гораздо большей интимности (ср. стр. 452, 461). Овал лица утратил преувеличенную тонкость и изящество, свойственные лицам ангелов южного склона. Он приобрел более земной, более округлый и массивный характер. Нос стал тяжелее, глазные впадины уменьшились, брови выпрямились.

В результате всех этих изменений греческий тип лица оказался вытесненным славянским, подсказанным самой жизнью. Соответственно изменились приемы живописной обработки формы. Трактовка сделалась менее объемной и более графической. Свободные сочные блики сменились линейными движками, аккуратно положенными поверх карнации; сама карнация стала ровнее по цвету, пряди волос приобрели линейную стилизацию. Так русский художник, хотя и выученик грека, подверг коренной переработке все позаимствованное им от учителя,

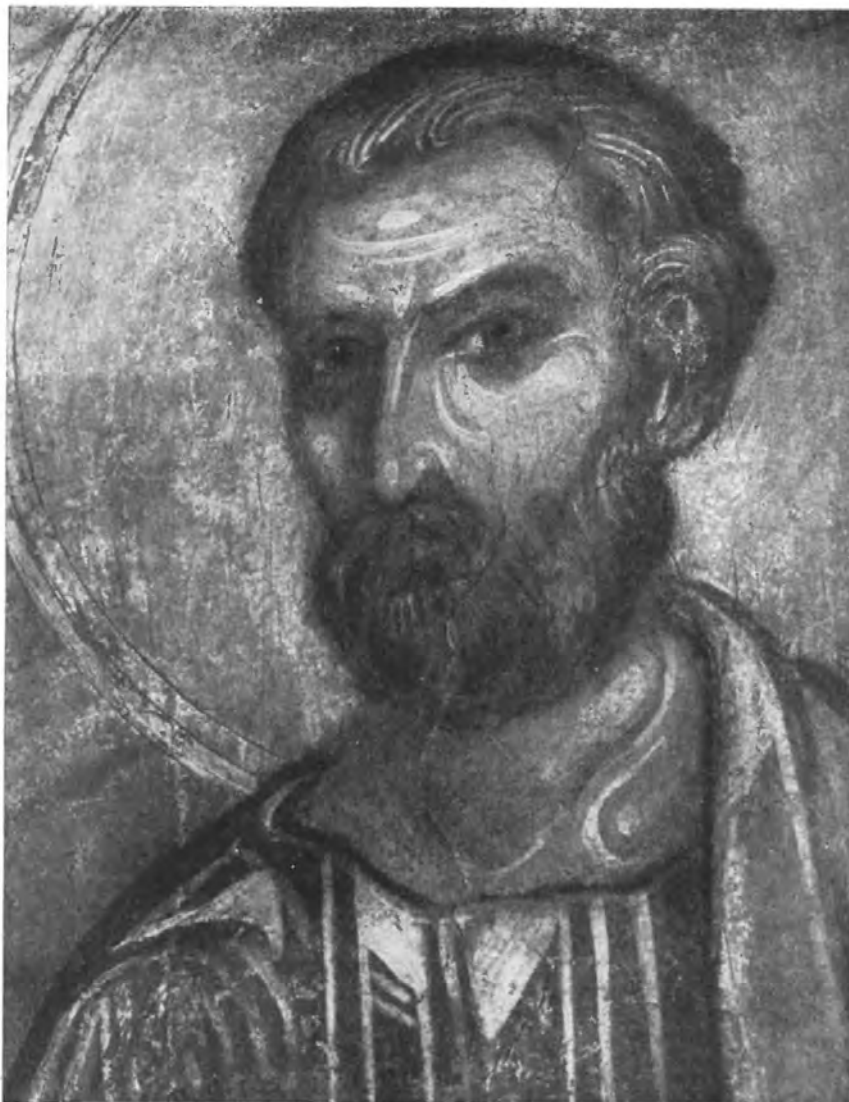


*Апостолы Павел и Матфей. Деталь росписи северного склона большого свода
Дмитриевского собора во Владимире.
Конец XII века.*

Росписи малого свода тоже следует приписать русским мастерам. Лица праведных жен, с их ярко выраженными славянскими чертами, очень близки к лицам ангелов северного склона (стр. 463). Более греческим характером отличаются лица апостола Петра и трубящих ангелов, но и в них дает о себе знать столь типичная для русского мастера тяга к узорочью (стр. 464). Вероятно, русским же художником был выполнен «Рай» на противоположном склоне, изображенный в виде прекрасного сада с богатой растительностью (стр. 465). Фигуры Иакова, Авраама, Исаака, сопровождаемые славянскими надписями, обнаруживают более линейный стиль, нежели фигуры апостолов; к тому же их лица лишены византийской суровости. Более свободно написанные фигуры богоматери и ангела также не могут быть приписаны греческому мастеру. Таким образом, фрески малого свода, повидимому, целиком принадлежат русским художникам, принимавшим деятельное участие в декорировании Дмитриевского собора.

Роспись Дмитриевского собора в своем целом — интереснейший памятник русской живописи. Она не только наглядно повествует о том, как русские мастера сотрудничали с греческими, но бросает также яркий свет на то, в каком направлении перерабатывали русские художники византийское наследие. Сознательно порывая с византийским спиритуализмом, русские живописцы стремились к более земному, к более реалистическому искусству. Они не боялись вводить в церковные росписи богатую растительность, делающую столь привлекательным их райский сад, они облачили праведных жен в славянские одеяния, они придали лицам святых и ангелов национальный отпечаток. Так, под прямым воздействием окружающей их жизни, они насытили канонические формы новым содержанием, в котором русские черты заявили о себе с необычайной настойчивостью.

Другой памятник монументальной живописи времени Всеволода III — фрески вновь отстроенного Успенского собора — дошел до нас в настолько фрагментарном состоянии, что было бы крайне рискованно делать на его основе какие-либо далеко идущие выводы. Сохранились лишь две большие фигуры Аввакума и неизвестного святителя за иконостасом (у его северного и южного краев), а также фигуры Артемия и Авраамия, украшающие арки в юго-западном углу собора, при переходе от стройки Всеволода к стройке Андрея Боголюбского (стр. 467, 468). Последние две фигуры, сопровождаемые остатками древних греческих надписей, вписаны в орнаментированные арочки. К сожалению, все фрески находятся в очень плохой сохранности из-за осыпающейся живописной поверхности. Лучше других сохранилась фигура неизвестного святого за иконостасом, в светлозеле-



*Голова апостола Марка. Деталь росписи северного склона
большого свода Дмитриевского собора во Владимире.
Конец XII века.*

ной одежде, с густыми белильными и жидкими красноватыми пробелами, нанесенными уверенной рукой и обличающими незаурядное мастерство (стр. 467). Несмотря на наличие греческих надписей, манера исполнения и типы лиц указывают на принадлежность этих фресок, возникших, вероятно, около 1189 года, русским мастерам, примкнувшим к киевским традициям¹.

¹ Ср. фигуру святителя в апсиде Трехсвятительского (Егорьевского) придела киевской Софии.

Некоторую общность с фрагментами Успенского собора обнаруживают недавно раскрытые фрески в церкви Бориса и Глеба в Кидекше. Наиболее крупный из расчищенных фрагментов украшает нишу северной стены. Под этой нишей должна была находиться белокаменная гробница Марии — вдовы князя Бориса, сына Юрия Долгорукого.

На фреске изображены в рост две монументальные женские фигуры в окружении райских деревьев и священных птиц. Справа мы видим соименную жене Бориса мученицу Марию, облаченную в темносиний хитон, коричнево-красный мафорий и красную обувь, а слева — жену Юрия Долгорукого Евфросинию в роскошной императорской одежде. Евфросиния была византийской принцессой из дома Комнинов, чем и объясняется ее царственный наряд. Посередине возвышается кипарисоподобная пальма, которая окружена маленькими пальмами, усыпанными красными плодами. По сторонам фигур также виднеются пальмы, а рядом с ними представлены небольшие деревья с сидящими на них двумя павлинами. Композиция, с ее тяжеловесными формами, массивными силуэтами и малиново-красными тонами одежд и темно-оливковыми тонами зелени, четко вырисовывается на белом фоне.

Помимо этого фрагмента, были открыты остатки и других композиций («Отречение Петра», «Три отрока в печи огненной», «Успение»; весьма примечательно, что последняя сцена включала в себе фигуру летящего апостола). Над хорами находилось, возможно, изображение райского сада, от которого уцелели деревья и птицы. Наконец, были расчищены две прекрасные фигуры всадников и полотенца, украшенные семисвечниками и деревьями. Н. П. Сычев склонен усматривать в фигурах всадников одно из древнейших изображений Бориса и Глеба, но против этой гипотезы говорит отсутствие нимбов, княжеских шапок и бороды у предполагаемого Бориса.

Несмотря на фрагментарность расчищенных кусков живописи, можно все же сделать один общий вывод. Кидекшская роспись привлекает к себе внимание отступлением от канонической церковной системы. Такие детали, как изображение райского сада на хорах, где во время богослужения пребывала великокняжеская семья, или наличие весьма свободно трактованных изображений деревьев на полотенцах, говорят о том, что работавшие здесь мастера не очень считались с требованиями духовенства. По мнению Н. П. Сычева, эти мастера принадлежали к киевской, или, точнее говоря, к черниговской школе, о чем свидетельствует близость стиля кидекшских фресок к росписи так называемой «Юрьевой божницы», исполненной между 1098 и



*Голова ангела. Деталь росписи южного склона большого свода
Дмитриевского собора во Владимире.
Конец XII века,*

1152 годами. Наиболее вероятное время возникновения фресок — 80-е годы XII века.

На владими́ро-сузда́льской почве сохранился еще один памятник монументальной живописи, относящийся к несколько более поздней эпохе. Это недавно раскрытые фрески в диаконике суздальского собора, точно датируемые 1233 годом¹. Апсида диаконика была в свое время богато орнаментирована. В этом, несомненно, сказалось проникновение в церковную роспись декоративных мотивов народного творчества. Дошедшие до нас фрагменты напоминают орнаментацию медных врат суздальского собора. На северной и южной пилястрах апсиды расчищены две головы святых старцев, отличающиеся тонкостью исполнения (стр. 469). Старцы представлены в рост, причем фигуры их вписаны в орнаментированные арки. Лица — суровые, аскетические. Строгий, точный рисунок, мягкие охристые высветления, отсутствие резких светотеневых контрастов, столь излюбленных новгородскими живописцами, — все это накладывает на оба лица отпечаток особой сдержанности. Ни в одной русской росписи позднего XII — раннего XIII века мы не найдем близкой стилистической аналогии этой манере письма. Поскольку фрески суздальского собора входят в круг предпринятых епископом ростовским Кириллом больших работ по украшению храмов, есть все основания приписывать фрески ростовским либо суздальским мастерам. Торжественно посвященный в Киеве (1231) епископ Кирилл украсил в том же году иконами, пеленами, кивотами, сосудами, крестами, золотыми дверями и множеством всяких узорочий ростовский собор²; в 1233 году был расписан суздальский собор; в 1234 году окончен и отделан собор в Юрьеве-Польском. Вероятно, все эти крупные начинания осуществлялись одной и той же артелью живописцев, и можно думать, что работавшие в Суздале мастера пришли из Ростова, где они незадолго до того украшали местный собор.

В результате блестящих открытий советских ученых и реставраторов у нас есть теперь возможность ознакомиться с владими́ро-сузда́льской иконописью, о которой еще до недавнего прошлого мы ничего не знали. Расчищенные после Октябрьской революции старые прославленные иконы оказались в большинстве случаев выдающимися произведениями искусства. Некоторые из них дошли до нас в мало поврежденном виде, чему порою способствовали сплошные слои записей, сохранившие от порчи и выцветания первоначальную живопись. Среди этих икон многие происходят из Ростово-Суздальской земли. Хотя они

¹ Лаврентьевская летопись под 6741 (1233) годом.

² Лаврентьевская летопись под 6739 (1231) годом.



*Голова ангела. Деталь росписи северного склона большого свода
Дмитриевского собора во Владимире.
Конец XII века.*

не образуют четкой стилистической группы, которая позволяла бы говорить о ростово-суздальской школе как обладающей своим ярко выраженным индивидуальным лицом, тем не менее эти иконы все же имеют нечто общее. Во всяком случае они достаточно сильно отличаются от икон новгородской школы, и это позволяет выделить их в самостоятельную группу.

Древнейшим памятником владимиро-суздальской станковой живописи является великолепный оглавный «Деисус» из Успенского собора в Москве, куда он мог попасть, в числе других привезенных для обновления икон, из Владимира (*стр. 471 и цветная вклейка*)¹. Юный Христос (так называемый Спас Еммануил) представлен между двумя ангелами, слегка склонившими к нему головы. Тонкие, изящные лица ангелов выражают глубокую скорбь (*стр. 471*). Они как бы навеяны поэтическим образом «Владимирской богородицы». Ближайшие аналогии эти ангелы находят себе в ангелах большого и малого сводов Дмитриевского собора². Эта аналогия, подкрепляемая сходством Еммануила с символизирующими души праведников детьми из «Рая»³, настолько убедительна, что позволяет связать «Деисус» с той мастерской, которая расписывала Дмитриевский собор. «Деисус» был, вероятно, выполнен в 90-х годах XII столетия.

«Деисус» из Успенского собора имеет необычную для икон форму: это очень широкая и довольно низкая доска. При взгляде на нее невольно создается впечатление, что она была расположена в виде украшения над каким-то дверьми. Действительно, в свое время икона входила в состав алтарной преграды, являясь той первичной ячейкой, из которой развился позднейший иконостас.

В византийских храмах отсутствовал столь распространенный в русских церквях иконостас⁴. Его заменяла простая алтарная преграда, повидимому, восходившая к тем решеткам, которые в античных базиликах ограждали помещения судей и их писцов. Ранние алтарные преграды были очень низкими, так что на них можно было облачиваться. Они делались из дерева или камня и представляли собой либо глухую стенку, либо балюстраду, состоящую из изящ-

¹ В 1518 году были привезены в Москву из Владимира иконы Спаса Вселержителя и богородицы «на устроение и поновление, многими леты обветшавша». Иконы были обновлены митрополитом Варлаамом. См. Софийскую вторую летопись под 7026 (1518) годом и Воскресенскую летопись под этим же годом.

² I. Grabar. Die Freskomalerei der Dimitrij-Kathedrale in Wladimir. Berlin, 1926, табл. XI, XXXIV, LXIII.

³ Там же, табл. XLVII.

⁴ Об иконостасе см.: Г. Филимонов. Церковь св. Николая Чудотворца на Липне близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквях. М., 1859; Е. Голубинский. История русской церкви. Т. I. 2-я половина тома. Изд. 2. М., 1904, стр. 195—215; В. Konstantinowicz. Ikonostasis. Studien und Forschungen. I. Lwów, 1939.



*Праведные жены. Деталь росписи северного склона малого свода
Дмитриевского собора во Владимире.
Конец XII века.*

ных точных балясин. Первый тип преграды привнес на Востоке, второй — на Западе. Существовали также алтарные преграды в виде ряда колонн, которые несли архитрав. На Западе алтарная преграда, удержавшая свою первоначальную форму, не получила развития и в дальнейшем совсем отпала; на Востоке, наоборот, она начала усложниться и постепенно превратилась в иконостас.

Уже император Юстиниан усложнил форму преграды (двенадцать колонн — по числу апостолов, три входа, рельефные украшения на антабменте под архитравом). Покоящийся на колоннах архитрав греки называли космитисом. Этот архитрав, или космитис, и явился, строго говоря, основой иконостаса. Первоначально на нем высекали крест, либо на него ставили крест. Византийский император Василий Македонянин (867—886) приказал украсить архитрав изображением Христа. Позднее иконы Христа начали ставить на архитрав. Их писали



*Апостол Петр, праведники и трублящие ангелы.
Роспись северного склона малого свода Дмитриевского собора во Владимире.
Конец XII века.*

на отдельной доске, размер которой зависел от количества изображений. Чем их было больше, тем более вытянутую форму имела такая доска. Этот деревянный щит сохраняется у греков в их иконостасе до настоящего времени. Он называется «темплон» (отсюда происходит русское название «тябла»). Повидимому, первоначально темпლოном именовали самый архитрав, а позднее под ним стал подразумевать стоящий на нем щит с иконами. Название «темплон» удержалось у греков для обозначения всего иконостаса. Древние темплоны, заключавшие изображение «Деисуса», помещались только над средним пряслом, где находились царские двери. Позднее они начали расширяться, включая в себя ряд дополнительных полуфигур. Уже у византийцев под темпლოном появился новый ряд икон, писанных на отдельных досках. Ряд этот состоял из двенадцати икон месячных (лицевых святцев) и из икон двенадцатых праздников, получивших название поклонных. Поклонными их называли потому, что икона текущего



*Головы богородицы, ангела и Иакова и часть райского сада.
Деталь росписи южного склона малого свода
Дмитриевского собора во Владимире.
Конец XII века.*

месяца и очередного праздника снималась со своего места и ставилась на аналое для поклонения. Эти поклонные иконы, вошедшие в обиход с XI века, не сразу сделались необходимой принадлежностью всех церквей, а долгое время находились лишь в некоторых из них. Только на более поздних этапах развития они стали неотъемлемой частью алтарной преграды.

Форма алтарной преграды была перенята русскими от византийцев. Но то, что греки называли темпლოном, русские люди долгое время именовали «Деисусом».

Повидимому, это название произошло от главной и древнейшей иконы темплона, изображавшей Христа с предстоящими по сторонам богородицею и Предтечею («Деисис» по-гречески означает моление или прошение). Такая икона помещалась, как уже отмечено, над центральной частью алтарной преграды, иначе говоря — над царскими вратами¹. И такую икону мы имеем как раз в лице «Деисуса» из Успенского собора, где богородица и Предтеча заменены изображением ангелов.

Можно без преувеличения сказать, что эта замечательная икона служит исходной точкой того длительного процесса, который завершился созданием на русской почве развитой формы иконостаса.

«Деисус» воплощает идею заступничества: богородица и Предтеча молят Христа о прощении грехов человеческих². Не случайно среди «украшающих» эпитетов божьей матери одно из видных мест занимает наименование «Надежда отчаявшихся».

Сделавшись неотъемлемой частью композиции «Страшного суда», «Деисус» получил широкий отклик в народной поэзии: в стихе о «Страшном суде» богородица и Иван Предтеч (или Иван Богослов) умоляют Христа о прощении людей, а в другом стихе упоминаются три гроба или три свечи, горящие перед теми же лицами. Сопоставление Предтечи с богородицею как ходатаев обосновывается и древнейшими текстами литургий. Весьма показательны, что в популярнейшем на Руси апокрифе «Хождение богородицы по мукам» Мария выступает центральным действующим лицом, которое вымаливает грешникам временное прекращение мук.

Идейный смысл композиции «Деисуса» не подлежит сомнению. Эта композиция символизировала идею заступничества. Вот почему она приобрела такую широкую популярность в средние века, когда феодальный гнет ложился настолько тяжелым бременем на плечи трудящихся, что в их глазах «Деисус» как бы воплощал последнюю «надежду отчаявшихся». Мы имеем здесь дело со своеобразной формой средневековой религиозной утопии, вбиравшей в себя социальные чаяния широких масс.

Уже в киевской Софии «Деисус» фигурирует над триумфальной аркой. Эта выполненная в мозаической технике композиция состоит из трех медальонов. Вероятно, она заменяла здесь еще отсутствовавший на алтарной преграде «Деисус». Этот иконографический тип был довольно широко распространен в Киевской

¹ Symeon Tessalon. De sacro templo, гл. 136 (Migne. Patrol. gr., CLV, стр. 345).

² Ср. В. Соколов. Деисусный чин. — «Казанский музейный вестник», 1922, № 2, стр. 56—65.



*Святитель. Деталь росписи Успенского собора во Владимире.
Вторая половина XII века.*



*Св. Артемий. Часть сохранившейся росписи
Успенского собора во Владимире.
Вторая половина XII века.*

Руси, иначе мы не встречали бы его так часто на эмалях¹. В Печерском патерике рассказывается о том, как некий боголюбец, построивший домовую церковь, заказал для нее Алимпию пять больших икон «Деисуса»². Поскольку последние были предназначены для украшения одной церкви, есть основания думать, что

¹ И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. V. СПб., 1897, рис. 191—192, 194; Собрание Б. и В. Ханенко. «Древности Приднепровья», вып. 5. Киев 1902, табл. XXXII; А. Гушин. Памятники художественного ремесла древней Руси X—XIII вв. Л., 1936, табл. IX.

² Патерик Киево-Печерского монастыря. Под ред. Д. Абрамовича.—«Памятники славяно-русской письменности, изданные имп. Археографической комиссией», II. СПб., 1911, стр. 123.



*Голова старца. Часть раскрытой росписи диаконика собора
Рождества богородицы в Суздале.
1233 год.*

в патерике идет речь о такой деисусной композиции, которая уже распалась на пять отдельных частей. Применялись ли написанные на отдельных досках «Деисусы» в Киевской Руси или они появились только в XIII веке, когда сложилось основное ядро Печерского патерика, в настоящее время не представляется возможным решить из-за отсутствия соответствующих памятников киевской станковой живописи.

Можно определенно утверждать, что нигде изображение «Деисуса» не пользовалось такой исключительной популярностью, как во Владимиро-Суздальской

Руси¹. Если в Новгороде любили помещать на иконах «престол уготованный» (так называемая «Этимасия»), то в Залесье предпочитали деисусный чин. Уже на иконе «Боголюбской богоматери» встречается развитая деисусная композиция: полуфигура Христа дана здесь между полуфигурами богородицы, Предтечи и двух ангелов. Над северным порталом Дмитриевского собора также находится «Деисус», состоящий из трех полуфигур². Но наиболее широкое применение этот иконографический тип получил в рельефах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Мы находим его здесь на восточной стене (голова Спаса между полуфигурами богоматери и Предтечи)³ и, в особенно развитой форме, на западной стене, где он украшал в свое время аркатурный фриз. На этой западной стене представлен был, строго говоря, деисусный чин, так как в его состав входили разбросанные после перестройки по всем фасадам фигуры Христа, богоматери, Предтечи, архангелов и апостолов⁴. Это была сложная композиция, предвосхищавшая строгой центричностью своего построения позднейшие живописные решения. Наконец, деисусный чин с двумя архангелами фигурирует и на стенах колокольни в Юрьеве-Польском⁵. Столь частое использование интересующей нас композиции на памятниках владими́ро-суздальского круга наглядно говорит о том, что именно в Залесье с его самобытным укладом жизни усиленным темпом протекал тот процесс кристаллизации новой, *русской* иконографии, который начался уже в Киевской Руси.

«Деисус» был хорошо известен и византийцам, но лишь на русской почве он приобрел значение господствующего иконографического мотива, что нашло наиболее яркое выражение в композиции иконостаса.

К владими́ро-суздальскому кругу тяготеет еще один оглавной «Деисус», также происходящий из московского Успенского собора (стр. 472). Стилистически он никак не связан с первым «Деисусом», но, подобно ему, был предназначен для украшения алтарной преграды. Христос представлен между богоматерью и Предтечей. В отличие от иконы с Еммануилом и ангелами, лица лишены тонкой одухотворенности. Исполнение их обнаруживает руку гораздо менее искусного мастера, работавшего в довольно архаической манере. Стил ь этой иконы,

¹ Ср. М. Alpatov u. N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, стр. 291 (здесь приведены многочисленные примеры изображения «Деисуса» в русском искусстве XI—XIV веков).

² А. Бобринский. Резной камень в России, вып. 1. М., 1916, табл. 13-2.

³ Там же, табл. 31-4.

⁴ Там же, табл. 35-4, 37-2,3, 38-3,4.

⁵ Там же, табл. 39-6,7.



Оглавной „Деисус“ Икона из Успенского собора в Москве. Владимиро-суздальская школа. Конец XIII века.
Гос. Третьяковская галерея.



Голова ангела из оглавного «Деисуса».
Владими́ро-суздальская школа.
Конец XII века.
Гос. Третьяковская галерея.

возникшей, вероятно, в начале XIII века, стоит несколько особняком среди произведений древнерусской живописи.

Вне всякого сомнения, и этот «Деисус» являлся в свое время темплоном, будучи расположен над царскими воротами алтарной преграды. То, что такие деисусные иконы были известны во Владимире, находит подтверждение в известии об убийстве Андрея Боголюбского¹. Здесь говорится, что в боголюбовской

¹ Ипатьевская летопись под 6683 (1175) годом. Ср. Е. Голубицкий. История русской церкви. Изд. 2. Т. I (2), М., 1904, стр. 215.



*Олавной «Деисус». Владимиро-суздальская школа.
Начало XIII века.
Гос. Третьяковская галерея.*

Рождественской церкви Андрей устроил сень, или навес под алтарной аркой, от ее верха и до «Деисуса». Следовательно, последний был укреплен на алтарной преграде и отделен довольно значительным расстоянием от вершины алтарной арки. «Деисус» упоминается и в летописи Боголюбова монастыря под 1158 годом: «Понеже сей благочестивый князь Андрей Георгиевич всегда с собою в пути святые иконы при себе имяше: первую — господа Иисуса Христа Вседержителя, вторую — пресвятая богоматере, третью — Иоанна Крестителя, две — святых первоархангелов Михаила и Гавриила»¹. Очевидно, речь идет о деисусной композиции, но такой, которая уже распалась на отдельные иконы.

Лицо Христа из второго «Деисуса» отдаленно напоминает лицо Дмитрия Солунского на замечательной одноименной иконе в Третьяковской галерее в Москве (стр. 473). Эта среброфонная икона происходит из собора города Дмитрова. Она сильно пострадала от времени. Лучше всего сохранилось лицо, подкупающее выражением торжественного величия (стр. 475). Глаза, брови, нос, усы, рот, овал лица очерчены тяжелыми линиями, положенными поверх зеленовато-белой карнации с просвечивающими плотными зелеными тенями. Линии эти проведены настолько симметрично, что образуют почти орнаментальную по своей строгой уравновешенности композицию. Художник, видимо, хотел подчеркнуть душевную стойкость воителя и его бесстрашие. Дмитрия Солунского он изобразил восседающим на троне, с ме-

¹ Летопись Боголюбова монастыря, стр. 2—3.



*Дмитрий Солунский. Икона владими́ро-сузда́льской школы.
Конец XII — начало XIII века.
Гос. Третьяковская галерея.*

чом в руках. Хотя этот иконографический тип является традиционным (ср. рельеф из Сан-Марко в Венеции)¹, тем не менее художнику удалось воплотить в образе Дмитрия древнерусский воинский идеал. Монументальная, спокойная фигура полна силы, в жесте правой руки, вынимающей меч из ножен, чувствуется огромная внутренняя собранность. Поскольку на иконе Дмитрия был обнаружен княжеский знак собственности Всеволода, который украшает спинку трона, есть основания думать, что икона была пожертвована великим князем Всеволодом собору в Дмитрове². Тем самым определяется время ее возникновения (конец XII — начало XIII века), что подкрепляется и вышеупомянутой стилистической аналогией.

Икона Дмитрия Солунского принадлежала к разряду настенных или настольных икон, которые ставились в киотах у продольных стен церкви (северной и южной) и у подкупольных столбов. На этих больших по размеру иконах обычно изображались особенно почитаемые местные святые. На праздники к таким иконам подвешивались пелены, сделанные из дорогих разноцветных тканей.

Дмитрий Солунский пользовался особой популярностью в Солуни, на Афоне и в балканских странах. В этой связи интересно летописное свидетельство, согласно которому в 1196—1197 годах во Владимир была принесена «доска святого Дмитрия из Селуня града, со гроба его»; по прибытии во Владимир доска была водворена Всеволодом в Дмитриевском соборе³. На основе этого показания летописи можно сделать вывод, что иконы Дмитрия Солунского, который рассматривался как покровитель воинства, были широко использованы и во Владимиро-Суздальской Руси.

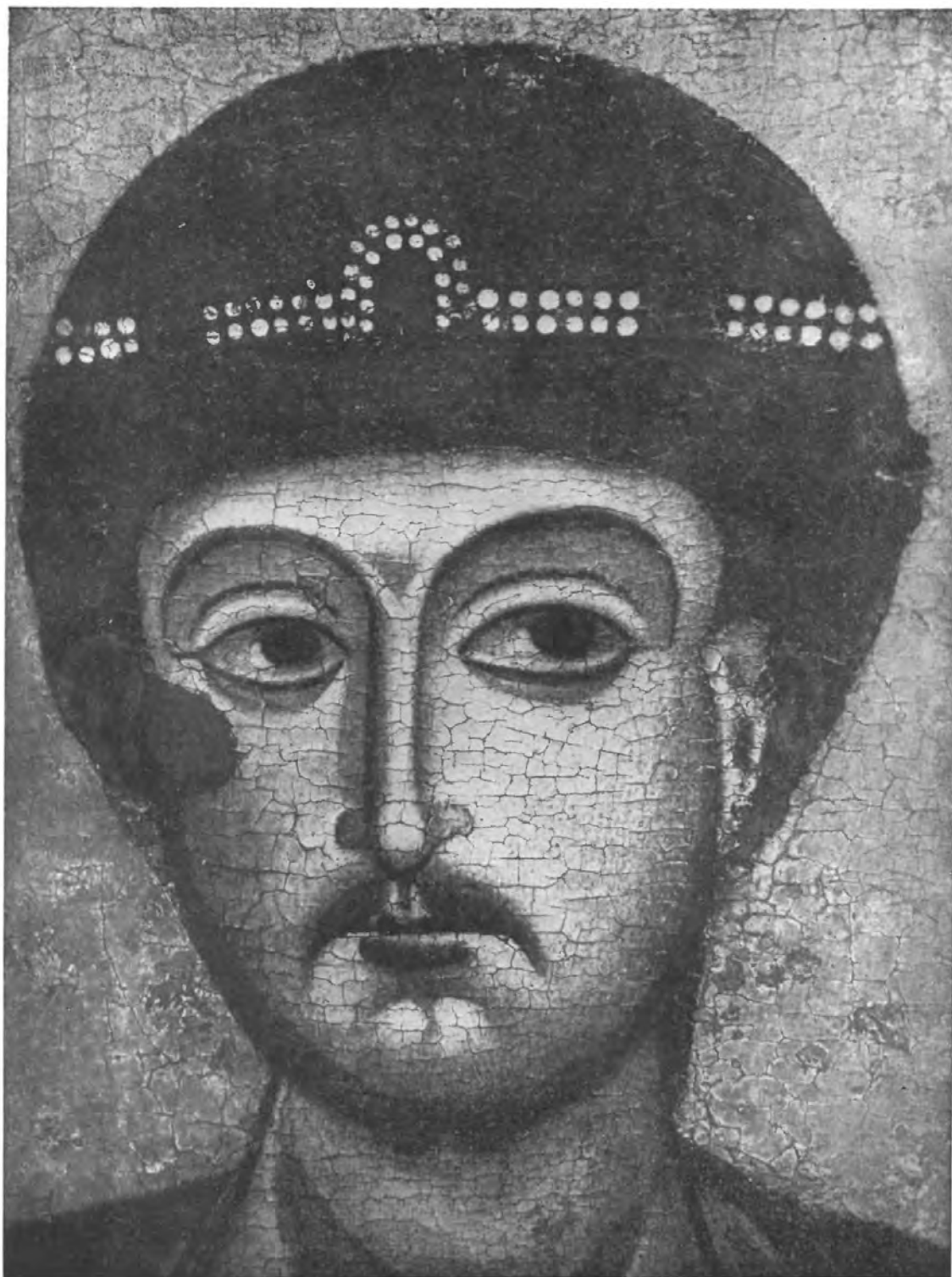
С Владимиром следует связывать еще одну икону, ныне хранящуюся в местном музее, в свое же время находившуюся в Успенском соборе, над гробницей митрополита Максима. Как читается в надписи над гробницей, икона была написана в память «видения», явившегося Максиму в 1299 году, когда он решил перенести кафедру митрополии из Киева во Владимир⁴. На иконе изображена богоматерь в рост. Она держит на руках младенца, у ног ее стоит митрополит Максим, принимающий омофор. В настоящем своем виде икона пред-

¹ A. Venturi. Storia dell'arte italiana, II. Milano, 1902, рис. 370 и 371.

² Б. Рыбаков. Знаки собственности в княжеском хозяйстве Киевской Руси X—XII вв. — «Советская археология», 1940, VI, стр. 235—236. Хотя княжеский знак собственности относится к слою живописи XVI века, тем не менее весьма вероятно, что он воспроизводит аналогичный знак утраченного в этом месте оригинала. Нет никаких данных для того, чтобы усматривать в Дмитрие Солунском портрет Всеволода Юрьевича.

³ Воскресенская летопись под 6720 (1212) годом. Ср. также Лаврентьевскую летопись под этим же годом. Предварительное обследование этой иконы показало, что старая живопись почти целиком утрачена. Фигура Дмитрия была изображена стоящей во весь рост.

⁴ Е. Голубинский. История русской церкви. Т. II (1). М., 1900, стр. 96.



*Голова Дмитрия Солунского. Деталь иконы владими́ро-сузда́льской школы.
Конец XII — начало XIII века.
Гос. Третьяковская галерея.*



Борис Боларский.
Миниатюра из «Евангелия учительного
Константина Боларского». XII век.
Гос. Исторический музей.

ставляет руину. Однако незначительные остатки старой живописи свидетельствуют о поразительной красоте первоначального лика, несколько напоминающего сочностью своих форм лицо Марии из «Устюжского благовещения». Имеем ли мы здесь, как это полагает И. Э. Грабарь, старую киевскую икону, частично реставрированную во Владимире и дополненную фигурой заказчика, сказать трудно, так как икона дошла до нас в крайне фрагментарном виде¹.

¹ И. Грабарь. Андрей Рублев, стр. 55—56.



*Апостолы Петр и Павел.
Миниатюра из «Апостола» 1220 года.
Гос. Исторический музей.*

Несколько иллюстрированных рукописей XII—XIII веков могут быть связаны с владими́ро-сузда́льской школой. В большинстве случаев это тяжелые, монументальные книги. Древнейшими среди них являются два манускрипта в Историческом музее в Москве, относящихся еще к XII столетию и, повидимому, происходящих из библиотеки ростовского епископа Кирилла I¹. Это «Евангелие учительное Константина Болгарского» (Патр. 262) и «Слово Ипполита, папы римского, об Антихристе» (Чуд. 12). Миниатюра первой рукописи, изображаю-

¹ А. Соболевский. Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии, СПб., 1910, стр. 207.

щая Бориса Болгарского (русский рисовальщик добавил наивную подпись — Борис Глеб), сохранилась хорошо (стр. 476); миниатюра же второго манускрипта, также списанного с болгарского оригинала, дошла до нас в очень плохой сохранности (в частности, утрачено лицо). В стоящей фигуре, которая подносит модель церкви, можно усматривать и Бориса Болгарского и какого-либо русского князя. В обеих миниатюрах довольно ясно проступают владими́ро-суздальские черты, сказывающиеся в усилении орнаментальных элементов. Кафтаны и плащи богато разукрашены орнаментом. На первой миниатюре орнамент сплошь покрывает также нимб (ср. орнамент ворота Христа в иконе «Знамение») и декоративную арочку, в которую вписана фигура (эта арочка заставляет вспомнить об аналогичной детали в росписях Успенского собора во Владимире, возникших в эпоху Всеволода III). Лицо Бориса, с большими глазами, еще усиленными резкими тенями, отличается строгим, суровым характером. Оно напоминает лицо Дмитрия Солунского на одноименной иконе из Дмитрова. Эти аналогии дают основание приписывать обе рукописи владими́ро-суздальской школе.

С последней, несомненно, связан и «Апосто́л» 1220 года в Историческом музее в Москве (Патр. 7). Он происходит из библиотеки ростовского епископа Кирилла I, славившегося своим богатством¹. На большой миниатюре представлены стоящие под килевидной аркой апостолы Петр и Павел; над ними изображена полуфигура Христа (стр. 477). Тонкие, стройные фигуры апостолов, облаченные в голубые хитоны и красные гиматии, написаны в свободной живописной манере. В этой же манере выполнены плохо сохранившиеся ангелы заставки.

Возможно, что в одном из городов Владимиро-Суздальской области был написан и иллюстрирован «Троицкий кондакарь» начала XIII века, хранящийся в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина в Москве (Тр.-Серг. лавра 23). Его миниатюра сильно пострадала от времени. Изображено «Явление богородицы Иоанну Дамаскину». Изящная фигура Марии напоминает ангелов дмитриевской росписи².

Есть основания полагать, что во владими́ро-суздальском кругу сложился в XIII веке тот извод иллюстрированной летописи, лицевые изображения которого легли в основу миниатюр Радзивилловской летописи, исполненных уже к концу XV века.

К памятникам живописи, точнее говоря — гравюры, принадлежат знаменитые двери (западные и южные) суздальского собора, созданные в 20—30-х годах

¹ А. Соболевский. Указ. соч., стр. 206.

² А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 137.

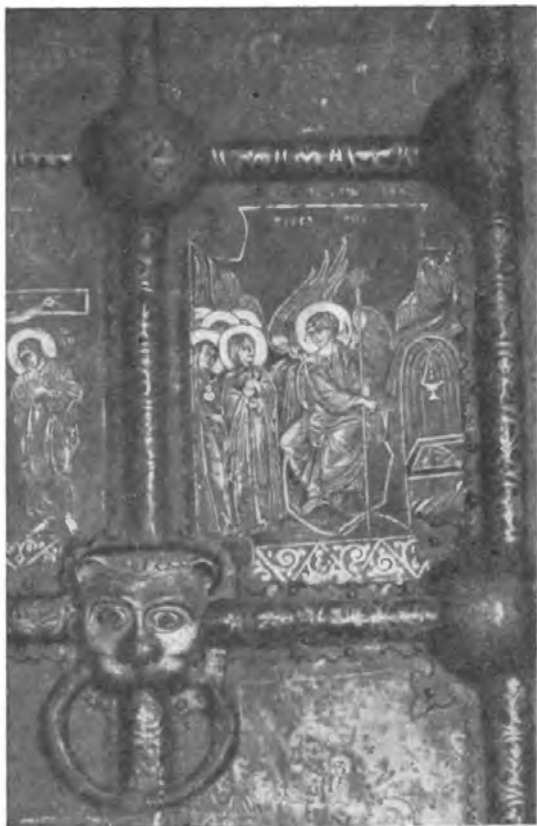
XIII века. Двери эти двухстворчатые, огромных размеров. Они состоят из массивных досок, обитых изнутри железом, а снаружи — медными листами, образующими 56 клейм. Каждое такое клеймо, обрамленное богато орнаментированными продольными и поперечными набивными валиками, заключает в себе какую-нибудь сцену из священного писания. Орнамент и фигурные изображения исполнены, как это установил Ф. Я. Мишуков, не золотой насечкой (так называемая «дамаскова работа»), а особым способом огневого золочения, являющегося своеобразной разновидностью офорта. Рисунок сделан золотой наводкой на пластинах красной меди, по черному лаковому фону. С бархатистым глубоким тоном последнего эффектно контрастируют золотые линии неяркого, теплого свечения. Эта техника, занесенная к нам из Византии, требует большой сноровки. Сначала пластину покрывают лаком, после чего рисунок процарапывают острым инструментом. Очищенные от лака места травят кислотой. Затем приступают к нарту-чиванию и золочению травленого рисунка. Вначале золото непрочно держится на металле, но как только последний нагревается, входящая в состав амальгамы ртуть начинает испаряться, и расплавленное золото проникает во все очищенные травлением поры металла, соединяясь с ним совершенно нераздельно. Этот способ золочения меди при помощи амальгамы из тонкого листового золота и ртути и нагревания на огне был известен уже Плинию¹. Из Рима он был унаследован Византией, которая и передала его нам. Уже Киевская Русь знала способ золотой наводки². Вполне возможно, что последний был занесен во Владимиро-Суздальскую область непосредственно из Киева. От XIII века до нас дошли (помимо суздальских дверей) исполненные в этой же технике две пластинки, хранящиеся в Гос. Эрмитаже (с изображением евангелиста Луки) и в Историческом музее в Москве (с изображением «Крещения»), а также панагиар (с изображением «Троицы»), находящийся в Русском музее³.

Западные двери суздальского собора украшены 24 сценами из Нового завета. В верхнем ряду представлены «Ветхозаветная троица» и полуфигура Христа Вседержителя в медальоне, с «Херувимом» и «Серафимом» по сторонам. Далее

¹ Plinius, lib. 33, sect. 32, 42.

² Об этом свидетельствует медная пластинка с изображением трех стоящих воинов, найденная на Княжей горе в Черкасском уезде Киевской губернии. Изображение выполнено техникой золотой наводки. См. собрание Б. и В. Ханенко. «Древности Приднепровья», вып. 5. Киев, 1902, стр. 29, № 281-а.

³ И. Гальбек. О технике золоченых изображений на Лихачевских воротах в Гос. Русском музее. — «Материалы по русскому искусству, изданные художественным отделом Гос. Русского музея», I. Л., 1928, стр. 23, рис. 1; «Отчет Исторического музея в Москве за 1909 год». М., 1910, стр. 17; Н. Малицкий. Створка панагиара Гос. Русского музея с золоченым изображением троицы. — «Материалы по русскому искусству, изданные художественным отделом Гос. Русского музея», I. Л., 1928, стр. 32—36.



*Жены мироносицы у гроба господня.
Клеймо западных врат суздальского
собора.
1230—1233 годы.*

следуют сцены из жизни богородицы и Христа (стр. 480). Среди этих сцен особенно примечательны: «Святая богородица тело несёт ко гробу», «Положение честных ризы богородицы», «Положение пояса богородицы» и «Покров святая богородицы»; последний, наряду с рельефом Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, — едва ли не самое раннее изображение этой темы. Четыре нижних тябла заполнены фигурами львов и грифонов, окруженных пышными разводами. Богатый орнамент покрывает все валики. Средний валик украшен медальонами с полуфигурами святых. Среди последних встречается св. Митрофан, соименный заказчику дверей — епископу суздальскому Митрофану (1227—1238), погибшему при взятии Владимира татарами в 1238 году (был заживо сожжен в своем соборном храме).

Праздник Покрова, неизвестный греческой церкви, был установлен на Руси уже в XII веке, в память о легендарном «явлении» божией матери блаженному

Андрею Юродивому (ум. ок. 936) и его ученику Епифанию¹.

В житии Андрея сообщается о том, как божия мать предстала ему входящею через главные врата Влахернского храма и как она подошла к алтарю, перед которым стала молиться за людей; по окончании молитвы богородица сняла с себя покрывало, или мафорий, и, придерживая его обеими руками, распростерла над всем стоящим народом. Основная идея этого апокрифического сказания и связанного с ним праздника Покрова совершенно ясна. Это популярная в средние века идея заступничества и милосердия, иначе говоря, та же идея, которая так ясно проступает и в столь распространенной на Руси композиции «Деисуса».

¹ Сергей, архиеп. Святый Андрей Христа ради Юродивый и праздник Покрова богородицы. СПб., 1898; Н. Кондаков. Иконография богородицы, II, стр. 92—102; Н. Сычев. Древлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины. — «Старые годы», 1916, январь—февраль, стр. 22—52.



*Средняя часть южных врат суздальского собора.
1230—1233 годы.*



*Явление ангела пророку Валааму.
Декоративная фигура льва. Клейма
южных врат суздальского собора.
1230—1233 годы.*

Недаром в «Псалтпри с шестодневом и службами» (Патр. 431), относящейся к середине XIV века, есть такое характерное обращение к богородице: «за ны грешныя богу помолися, твоего Покрова праздник в рустей земли прославльшим»¹. Установление праздника Покрова на Руси свидетельствует не только об эмансипации русской церкви от греческой, но только о пробуждении национального самосознания, но и о живучести старых народных верований, которые органически влились в культ богородицы. По тонкому наблюдению Е. С. Медведевой, в этом культе своеобразно объединились фольклорные обрядовые представления о женском благодетельном божестве, о деве-заре и ее чудесной нетленной фате, с преклонением перед девой Марией и ее покровом-ризой. Вот почему иконография Покрова получила такое быстрое развитие на русской почве. И сцена «Покрова» на суздальских вратах, где над головой молящейся богородицы развешивается ее поддерживаемый ангелами мафорий, представляет собой одно из самых ранних звеньев этой интереснейшей, чисто русской иконографической темы.

Южные двери суздальского собора (стр. 481) украшены сценами, иллюстрирующими «деяния ангелов». Здесь объединены такие эпизоды библейской и евангельской истории, в которых главными действующими лицами выступают ангелы и в первую очередь архангел Михаил. Мы находим здесь ветхозаветную «Троицу», «Низвержение сатаны», «Изгнание прародителей из рая», «Лестницу Иакова», «Единоборство ангела с Иаковом», «Чудо в Хонах», «Явление бога Аврааму под дубом мамврийским», «Трех отроков в печи огненной», «Явление ангелов Лоту», «Даниила во

¹ А. Горский и К. Невоструев. Описание славянских рукописей московской Синодальной библиотеки. М., 1869, отд. III, ч. 1, стр. 554.



*Орнаментальное клеймо южных врат суздальского собора.
1230 — 1233 годы.*

рву львином», «Явление ангелов Давиду», «Чудо с купелью», «Предупреждение Лота о грядущей гибели Содома», «Явление ангела Гедеону», «Гибель Содома и Гоморры», «Уничтожение войска ассириян», «Раскаяние Давида», «Архангела Михаила с Иисусом Навином» и «Запрещение пророку Валааму проклинать сынов израилевых» (стр. 482). Во всех этих сценах, сопоставленных по чисто внешнему признаку, ангелы всегда играют активную роль (они участвуют в чудесных явлениях, они воплощают грозную «силу господню», они оказывают помощь в качестве небесных «вестников» воинам и полководцам). Художник даже ввел и такую сцену, в которой архангел Михаил обучает Адама копать землю. Лишь в четырех сценах отсутствуют изображения ангелов: это «Сотворение человека», «Жертвоприношение Авеля», «Наречение Адамом имен зверям» (стр. 484), «Убиение Каином Авеля». Отношение



*Наречение Адамом имен зверям.
Клеймо южных врат суздальского
собора. 1230—1233 годы.*

этих четырех сцен к «ангельской» тематике неясно. Возможно, что они имели какое-то скрытое для нас символическое значение. Нижние клейма, как и на западных вратах, заполнены фигурами грифонов и львов среди разводов (стр. 483), а все валики богато украшены орнаментом. На перекрестьях трех верхних валиков и вдоль среднего валика расположены медальоны с полуфигурами святых, часть которых соименна владимиро-суздальским князьям. Есть основания предполагать, что южные двери были исполнены по заказу великого князя владимирского и суздальского Юрия Всеволодовича в 1230—1233 годах.

Исключительный интерес к «ангельской» тематике, который мы находим у создателей южных врат, конечно, не случаен. Он продиктован соображениями государственного порядка. Ангелы во главе с архангелом Михаилом издавна рассматривались в феодальных кругах как «небесные покровители» русских князей. Именно

так истолковывается в летописи их легендарная помощь русским князьям, и в первую очередь Владимиру Мономаху, боровшемуся с половцами за русскую землю¹. Вероятно, отправляясь от летописи, создатели южных врат напали на мысль дать развернутый ангельский цикл, в символической форме прославлявший великокняжескую власть. При подборе сцен они должны были пользоваться советами какого-то высокообразованного лица, хорошо разбиравшегося во всех тонкостях священного писания. Таким лицом мог быть епископ Симон, который занес текст Печерского извода летописи, где описывается «ангельское» покровительство Владимиру Мономаху, во Владимиро-Суздальское княжество. Мог им быть и епископ Митрофан.

¹ Ипатьевская летопись под 6618—6619 (1110—1111) годами; Лаврентьевская летопись под 6618 (1110) годом.



*„Знамение“. Икона из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле.
Ярославская школа. XIII век.*

Гос. Третьяковская галерея.



Ангел в медальоне. Деталь иконы «Знамение» из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле. Ярославская школа. 20-е годы XIII века.

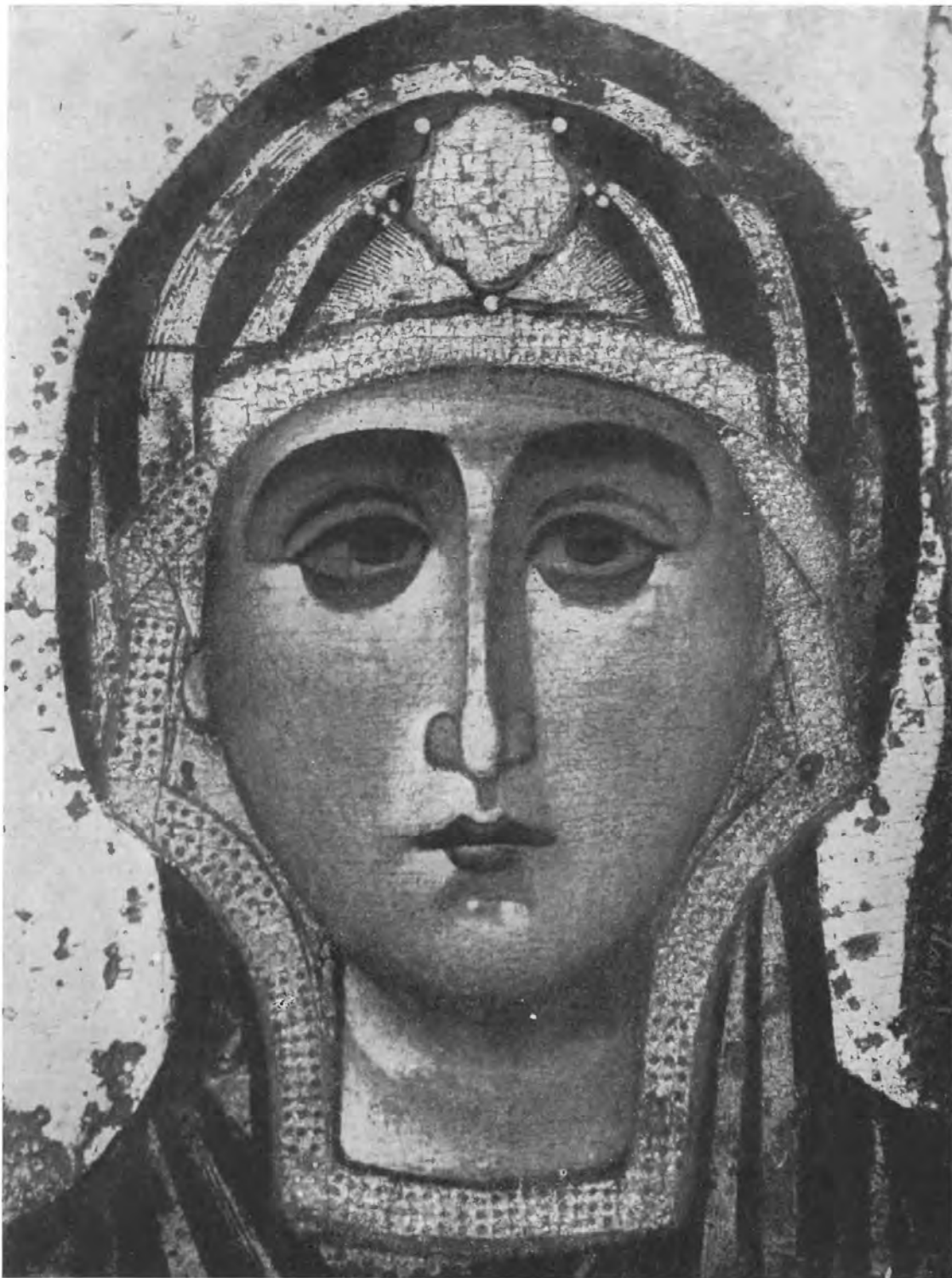
Гос. Третьяковская галерея.

Суздальские врата являются памятником первостепенного значения. Учитывая небольшое количество дошедших до нас от XIII века икон и рукописей, приходится отводить им исключительное место в истории русского искусства того времени. Они показывают, какой богатой и разветвленной была владимиро-суздальская художественная культура накануне вторжения татар. Развернутые славянские надписи не оставляют сомнений в русском происхождении врат, повидимому, исполненных местными суздальскими мастерами. Эти мастера не очень считались со строгой церковной традицией и порою вводили в изображенные ими религиозные сцены ряд черточек, прямо почерпнутых из жизни,

Так, например, в сцене обучения архангелом Михаилом Адама последний представлен копающим землю лопатой. Надпись поясняет смысл изображенного эпизода: «Адам рыльцемь землю копая» (рыльцем назывались железные лезвия лопат; такие лезвия были найдены при раскопках в Суздале и Киеве). Примеры аналогичного обогащения традиционной иконографии жизненными наблюдениями можно было бы без труда умножить. Мастерам суздальских врат удалось создать замечательный памятник прикладного искусства, в котором фигурные сцены превосходно сочетаются с орнаментом. Как фигуры, так и архитектурные и пейзажные кулисы переложены здесь на язык чисто линейных, плоскостных форм, подвергшись при этом сильнейшей орнаментализации. В сочетании с богатым орнаментом обрамлений этот новый прием трактовки получил глубокое внутреннее оправдание. В нем нашла себе отражение тяга к узорочью, характеризующая стиль большинства владими́ро-суздальских памятников — настенных рельефов, икон, миниатюр. Вот почему суздальские врата никак не могут быть оторваны от владими́ро-суздальской художественной культуры. Их следует рассматривать как одно из самых типических ее проявлений, в котором русские «мизинние» люди показали себя достойными соперниками цареградских мастеров.

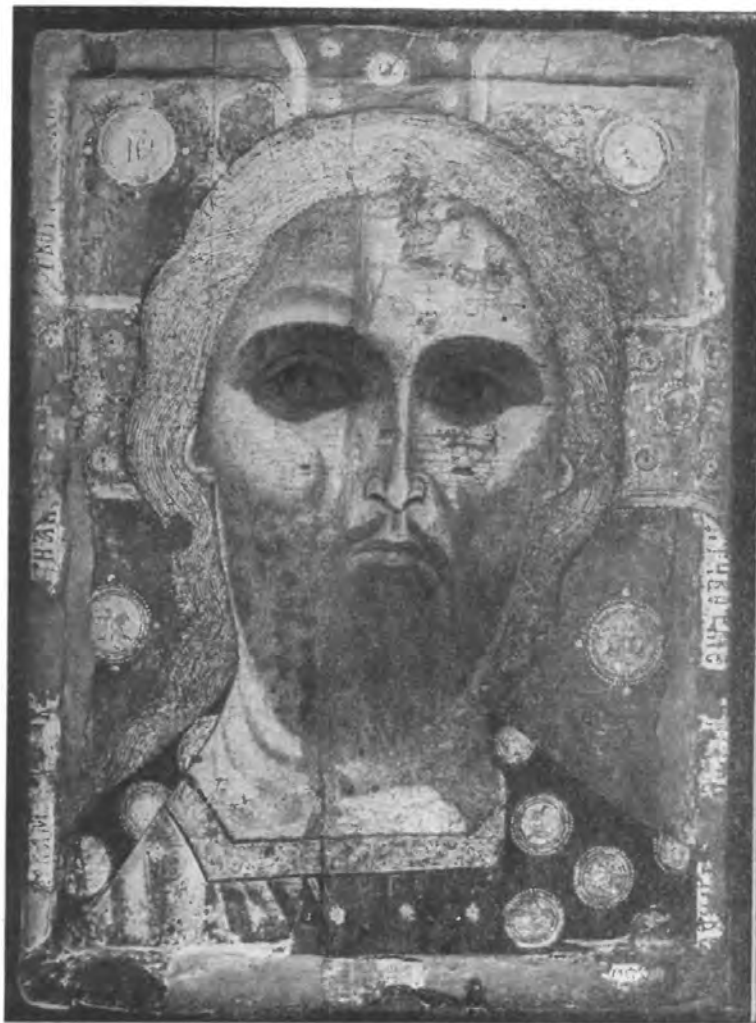
По мере рассредоточения культуры в связи с ростом феодальной раздробленности отдельные города Владимиро-Суздальской земли начали играть в XIII веке все бóльшую роль. В этих городах стали складываться полные своеобразия местные школы, расцвет которых был пресечен татарским нашествием. Расположенные вдалеке от великокняжеского Владимира местные школы развивались довольно свободно. Они меньше считались с унаследованными от Византии канонами, шире использовали народные традиции, в силу чего их искусство подкупает особой свежестью. Среди этих школ одно из наиболее видных мест принадлежит Ярославлю.

Расцвет Ярославля падает в XIII веке на княжение Константина Всеволодовича (1207—1218) и Федора Ростиславича (1259—1299). В 1218 году Ярославль делается центром самостоятельного княжества, престольным городом удельного княжества Ярославского, и с тех пор ему начинают принадлежать Углич, Молога и страны заволжские до Кубенского озера. Особенно много церквей было построено в Ярославле во втором десятилетии: в 1215 году был заложен соборный каменный храм Успения богоматери (освящен в 1219 г.), в 1216 — церковь Спаса в Спасо-Преображенском монастыре (освящена 6 августа 1224 г. ростовским епископом Кириллом), в том же 1216 году была освящена церковь Михаила архангела; ко времени княжения Константина Всеволодовича относится также устрой-



Голова Богоматери. Деталь иконы «Знамение» из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле. Ярославская школа. 20-е годы XIII века

Гос. Третьяковская галерея.



*Спас Златые Власы. Икона Ярославской школы.
XIII век.
Успенский собор в Москве.*

ство Петровского мужского монастыря, с организованным при нем училищем (последнее было переведено в 1214 г. в Ростов)¹. Вполне естественно, что столь оживленная строительная деятельность должна была способствовать развитию местной школы живописи, перед которой стояла задача украсить росписями и иконами новые храмы.

Несколько икон XIII века могут быть объединены в одну стилистическую группу. Повидимому, все они были исполнены в Ярославле. Для них характерна

¹ К. Головщиков. История города Ярославля, Ярославль, 1889, стр. 24—52.



Спас. Икона Ярославской школы.

Середина XIII века.

Гос. Третьяковская галерея.

более свободная и смелая манера письма. В них сильнее выступают чисто русские черты, они ярче и жизнерадостнее по краскам, нежели иконы XII столетия. Создавшие их художники обнаруживают особую любовь к украшениям, которыми они порою даже несколько злоупотребляют.

Одной из таких ярославских икон начала XIII века является изумительный по красоте образ божьей матери Оранты с медальоном Спаса Еммануила на груди. Этот монументальный образ, ныне хранящийся в Третьяковской галерее, происходит из Спасо-Преображенского монастыря, что склоняет датировать его концом второго — началом третьего десятилетия XIII века (*стр. 485, 487 и цветная оклейка*).

Фигура Марии изображена на золотом фоне. Мария стоит в позе Оранты, с воздетыми руками. На ее груди — медальон с полуфигурой благословляющего юного Христа. Два ангела, со сферами в руках, также вкомпонованы в медальоны, заполняющие верхние углы иконы. Этот иконографический тип получил у нас наименование «Знамение божьей матери» (его более точное наименование — «Великая Панагия»). Как доказал Н. П. Кондаков, он восходит к прославленному образу Влахернского храма в Константинополе¹. На русской почве он представлен новгородской иконой «Знамения», прославленной иконой Спасо-Мирожского собора в Пскове, двумя фресками в Нередице, рельефом Георгиевского собора в Юрьеве-Польском и росписями в церкви Спаса-Преображения и Волотовской церкви (не считая более поздних примеров)². Повидимому, этот иконографический тип получил на Руси распространение лишь с XII века, так как раньше он не встречается. Киевская Русь предпочитала образ Оранты без медальона с Еммануилом. По своему торжественному, монументальному характеру иконы «Знамения», отличающиеся подчеркнуто симметрическим построением, очень подходили для культовых целей, будучи величественными и строгими моленными образами.

В иконе «Знамение» ярославский мастер радикально перерабатывает греческий прототип. Прежде всего он упрощает линейную систему. Вместо тонких, как паутина, византийских асисов³ он дает широкие золотые пробела, положенные поверх одеяния густого синего тона. Одеяния он богато украшает орнаментом: обрамляющая лицо канва мафория испещрена имитирующими жемчужины точками, к самому мафорию прикреплены три рипидособразные дробницы с драгоценными камнями, рукавчики Марии усеяны точками, посреди которых расположены обведенные теми же точками кружки, ворот хитона Христа расшит слож-

¹ Н. Кондаков. Иконография богородицы, II, стр. 105—123.

² Там же, рис. 43, 44, 45; Л. Мадудевич. Церковь Успения пресвятой богородицы в Волотове. СПб., 1912, табл. 1.

³ Так называются золотые линии, которыми иконописцы намечают складки одеяний.

ными узорами. В этой любви к орнаментальным украшениям проявляется настойчивая тяга к узорочью. Яркие, веселые краски иконы являют сочетание синих, красных, белых и кирпично-красных тонов, смело сопоставленных с золотом. Наконец, очень показательны те иконографические вольности, которые допускает автор иконы «Знамение». Христос мало похож на строгого византийского судию мира. Хотя он представлен благословляющим, тем не менее создается впечатление, будто он приветливо раскинул руки навстречу зрителю. При этом его руки выходят за пределы медальона, что еще более усиливает устремленность его фигуры вперед. Никогда византийский художник не позволил бы себе так смело нарушить замкнутость обрамления. А русского мастера подобное отступление от канона отнюдь не испугало. Тем самым он внес в трактовку младенца оттенок особой живости, совсем необычный для византийских иконных изображений.

Автор ярославской иконы знал, без сомнения, росписи Дмитриевского собора во Владимире. Отсюда он почерпнул типы своих великолепных ангелов, написанных с подкупающей смелостью и живописностью¹ (стр. 485). Лица богоматери (стр. 487) и Христа исполнены в иной, более четкой и линейной манере.

С образом «Знамения» следует сближать икону «Спас Златые Власы», находящуюся в московском Успенском соборе (стр. 488). В этом интересном памятнике станковой живописи встречается почти тот же орнамент, что и на рукавчиках Оранты. Фон, перекрестье и гиматий Христа украшены золотыми кружочками с мелким жемчужным обводом и красной сердцевинкой (на перекрестье). Богато орнаментирован и ворот гиматия. Здесь наблюдается дальнейший отход от монументальных традиций в сторону ювелирно тонкой отделки живописной поверхности графически острыми линиями и изящными дробными украшениями. Это та же тяга к узорочью, зарождение которой можно было уже отметить на иконе «Знамение». Автором иконы «Спас Златые Власы», ошибочно отнесенной Д. В. Айналовым к новгородской школе², возможно, был ярославский мастер второй четверти XIII века. На принадлежность мастера к ярославской школе указывает и яркая, звонкая колористическая гамма: синий фон сочетается с белыми полями, имеющими красную опушку по внутренней границе и черные надписи, перекрестье — яркозеленого цвета, с золотыми окаймлениями и киноварным контуром по внешнему краю, волосы золотые, расчерченные тонкими коричневыми штрихами, хитон бледновишневого, с притенениями в тон и белильными ударами по гребням складок, плащ темносиний, почти черный, с синими пробелами.

¹ I. Grabar. Die Freskomalerei der Dimitrij-Kathedrale in Wladimir, табл. XI, XXXIV, XXXV.

² D. Ainalov. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin u. Leipzig, 1933, стр. 67—68.

Превосходный образец ярославской станковой живописи представляет собой икона «Спаса», происходящая из Успенского собора (стр. 489). Устная легенда относит ее к годам правления ярославских князей Василия (1238—1249) и Константина (1249—1257) и связывает ее с последними непосредственно как моленную икону, быть может, потому, что она помещалась около их гробниц. Общий характер стиля не противоречит такой датировке. По замечанию И. Э. Грабаря, икона «не имеет ничего от новгородской шумливой деловитости, как бы написана под сурдинку, мечтательно и скромно, но очень тонко, с большим чувством формы»¹. Добрый, типично русский лик Спаса утратил всякую строгость. Богато орнаментированный ворот гиматия и нашивка указывают на то, что икона изготовлена в Ярославле.

Из Ярославля происходят еще три ранние иконы: «Архангел Михаил», большая икона «Толгской богородицы» и малая икона «Толгской богородицы». Первая икона находилась в церкви архангела Михаила, куда она, повидимому, попала из одноименной церкви, построенной в самом конце 90-х годов XIII века. Ее следует датировать концом XIII — началом XIV столетия. Архангел представлен в рост (стр. 493). На нем красное одеяние с золотыми узорами. В правой руке он держит посох, в левой зеркало. Во фронтально поставленной фигуре есть что-то торжественное и праздничное. Но задумчивое округлое лицо архангела не имеет в себе уже ничего от традиционного канона (стр. 495). Яркая, приветливая раскраска иконы живо напоминает веселый колорит позднейших ярославских росписей. Особенно характерен интенсивный зеленоватый санкирь лица с положенным поверх него красноватым румянцем.

Иконы «Толгской богородицы» происходят из Толгского монастыря под Ярославлем, основанного в 1314 году. На большой иконе («Толгская I») Мария изображена в рост, восседающей на троне (стр. 497). На ее левом колене стоит Христос. Он обхватил ее шею и порывисто прижимается к ее щеке. Над тронем представлены два летящих ангела, руки которых скрыты под гиматием. В этой иконе мы имеем усложненный тип «Умиления», отличающийся особой интимностью и непосредственностью выражения. Это, пожалуй, одна из самых эмоциональных русских икон XIII века. Ее несколько сумрачный колорит построен на сочетании темновишневых, розовых, темносиних, желтовато-коричневых и изумрудно-зеленых тонов, удивительно тонко сгармонированных с серебряным фоном (строго говоря, этот фон написан свинцовой краской, подражающей серебру). Этой же

¹ И. Грабарь. Андрей Рублев, стр. 58—59.



Архангел Михаил.
Икона Ярославской школы. Конец XIII — начало XIV века.
Гос. Третьяковская галерея.

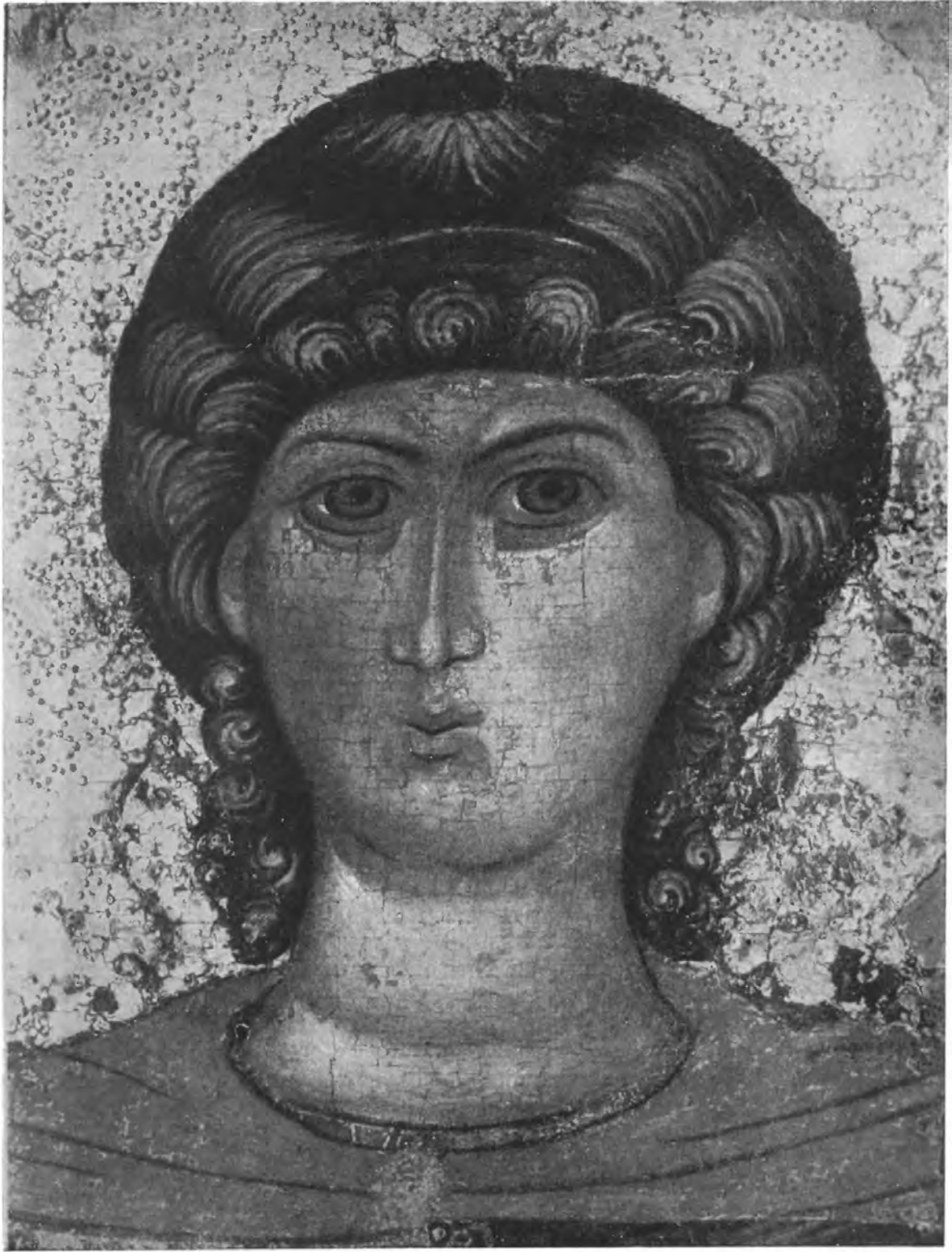
краской тронуты орнаментальные части одежды и драгоценные украшения верхней подушки, спинки трона, его седалища и подножия. Лица исполнены наложением на желтую и темнооливковую двухслойную основу охряных и белильных плавей, постепенно сходящих на нет. Под глазами, около рта, на носу и над бровью—энергичные удары белилами, придающие лицам довольно сильный рельеф. Широкое использование орнаментальных украшений на одеянии богоматери, на троне и на верхней подушке — чисто ярославская черта иконы. Один немецкий исследователь высказал предположение об ее итальянском происхождении¹. Трудно представить себе более нелепую и беспочвенную гипотезу. Хотя икона «Толгской богоматери» и перекликается эмоциональным строем своих форм с рядом памятников дученто, тем не менее в ней нет не только ничего итальянского, но и ничего западного. Наиболее вероятным временем исполнения иконы следует считать последнюю четверть XIII века. Повидимому, она попала в основанный в 1314 году Толгский монастырь уже как прославленный образ.

Малая икона «Толгской богоматери» («Толгская II») датируется довольно точно 1314 годом, к которому предание относит ее чудесное «явление» ростовскому епископу Прохору (в схиме Трифону)². Стиль иконы отнюдь не говорит против этой даты. «Толгская II» представляет собой сокращенное переложение «Толгской I» (стр. 499). Художник дал погрудное изображение богоматери, слегка изменив при этом положение ее рук, которые он заимствовал из иконы «Владимирской богоматери». Колорит «Толгской II» стоит в несомненной преемственной связи с колоритом «Толгской I»: те же темновишневые, темносиние, изумрудно-зеленые тона, тот же «серебряный» фон. Зато лица исполнены более живописно (стр. 501). Белильные пробела с брошенными поверх них пятнами бликов ступены свободно и легко. Положенные над бровями, у зрачков и на носу (у младенца) белые мазки целиком сохраняют свой живописный характер.

Из Ярославля происходят два Евангелия, хранящиеся в местном музее, куда они попали из Спасо-Преображенского монастыря и Успенского собора. На двух миниатюрах первой рукописи представлены сидящие друг против друга евангелисты Марк и Лука и евангелист Матфей. Фигуры хрупкие, с маленькими головами, с вытянутыми шеями. Виднеющиеся на втором плане архитектурные кулисы отличаются довольно сложным характером. Они состоят из сильно стилизованных зданий и кивория с завесами. Эти миниатюры датируются, примерно,

¹ Ph. Schweinfurth. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930, стр. 150.

² Д. Орлов. Ярославский Толгский монастырь. Ярославль, 1913, стр. 158. В Ярославском музее хранится икона, близкая к «Толгской II».



*Голова архангела Михаила. Деталь ярославской иконы. Конец XIII — начало XIV века.
Гос. Третьяковская галерея.*

тем же временем, как и «Апостол» от 1220 года, к лицевым изображениям которого они обнаруживают определенную близость (ср. особенно трактовку складок). Вторая рукопись — так называемое «Федоровское Евангелие» — имеет три вшитых более ранних миниатюры с изображениями сидящих евангелистов, относящихся, возможно, к XIII веку. Их стиль очень примитивен: пестрые, яркие краски, переведенная на язык плоскостных форм композиция, лишённые моделировки фигуры и здания, исполненный простой черной краской орнамент.

Повидимому, ярославская школа живописи играла крупную роль в XIII веке, потому что ее влияние чувствуется в иконе «Федоровской богородицы», хранившейся в Успенском соборе в Костроме (основан в 1239 г.). Старые источники относят «явление» иконы к 1239 году, в действительности же ее следует датировать началом 70-х годов XIII века, т. е. временем княжения великого князя Василия костромского¹. За исключением разрозненных и небольших фрагментов, лицевая сторона иконы, на которой была помещена погрудная композиция «Умиление», утрачена. Насколько можно судить по очертаниям фигур, это изображение было навеяно образом «Владимирской богородицы». К сожалению, и обратная сторона иконы, с полуфигурой Параскевы, дошла до нас в записанном виде. Лучше сохранилась одежда Параскевы, в свое время богато орнаментированная. Эта орнаментика очень близка к орнаментике иконы «Знамение» (ср. особенно кайму мафория).

Другая происходящая из Костромы икона — «Никола с житием» из Больших Солей (Гос. Русский музей) — занимает совсем обособленное место. Она относится уже к XIV веку, но в ее стиле так много архаического, что ее приходится связывать с гораздо более старыми традициями. Никола представлен в торжественной, застывшей позе. Правой рукой он благословляет, в левой держит книгу. Его короткая, большеголовая фигура несколько напоминает резанные из дерева статуи. Вокруг центрального поля иконы расположены сцены из жизни святого. Заключенные в прямоугольники (так называемые клейма), они следуют одна за другой в хронологическом порядке, давая связный рассказ о деятельности и чудесах св. Николая. Такие иконы назывались на Руси житийными. К нам они были занесены из Византии, где они, однако, никогда не получили столь широкого распространения, как у нас и в Италии. Иконы этого типа содержат обычно

¹ П. Островский. Историческое описание костромского Успенского собора. М., 1855, стр. I—XV, 1—30; А. Экземплярский. Великие и удельные князья с 1238 по 1505 г., II. СПб., 1891, стр. 264; Н. Кондаков. Иконография богородицы. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1911, стр. 58—60.



*Большая икона «Толской богородицы» из Толского монастыря под Ярославлем.
Ярославская школа. Конец XIII века.*

Гос. Третьяковская галерея.

множество занимательных подробностей, бросающих яркий свет на жизнь, нравы и обычаи современного им общества. Нередко отдельные сценки бывают проникнуты тонким юмором. Поскольку перед художником стояла задача отобразить живописными средствами биографию святого, он невольно начинал насыщать свой рассказ такими деталями, которые были им почерпнуты непосредственно из окружавшей его жизни. Вот почему клейма житийных икон и, в частности, иконы из Больших Солей выполнены в более реалистическом стиле, нежели центральное изображение святого. Если в последнем всегда подчеркивается иконное начало, то в клеймах, с их многофигурными, живыми композициями, нередко всплывает жанровая трактовка. Именно в этом разрезе икона из Больших Солей вызывает к себе большой интерес. Среди русских житийных икон она является не только одной из древнейших, но и одной из самых замечательных по обстоятельности повествования.

После татарского нашествия, со второй четверти XIII века, во Владимиро-Суздальской области надолго прекратилось всякое строительство. Упоминания о закладке новых храмов встречаются в летописях все реже и реже. Монголы нанесли страшный удар русской культуре, уничтожив огромное количество ценностей, разрушив десятки городов, превратив в руины множество церквей. Но им не удалось прервать старые традиции. Культурная жизнь продолжала теплиться в отдельных княжеских уделах, в посадах, в монастырях. Первой очнулась от удара Москва, развившая вскоре кипучую деятельность. Она заняла место Владимира, которому так и не суждено было вновь возвыситься. Каким было искусство Москвы в XII — XIII веках, мы, к сожалению, не знаем. Но есть все основания полагать, что уже с XIII столетия в Москве имелись свои зодчие и живописцы, которые выпускали иконы, вероятно, мало отличавшиеся по стилю от владимиросуздальских. И. Э. Грабарь совершенно правильно поставил вопрос о раннемосковском искусстве, следующим образом определив его историческое место: «Именно потому, что ранняя Москва была еще вполне суздальской, даже, может быть, более суздальской, чем сам Суздаль, ранние московские памятники мы вправе рассматривать как поздние суздальские»¹.

Среди икон владимиросуздальского круга две могут условно считаться московскими. Одна из них происходит из московского Успенского собора. Предание связывает ее с именем московского князя Михаила Ярославича Хороборита²

¹ И. Грабарь. Андрей Рублев, стр. 65.

² Не исключена возможность, что эта икона, с давнего времени находившаяся в Успенском соборе, попала сюда из построенной Михаилом Хороборитом церкви Михаила архангела. На месте этой церкви



*Малая икона «Томской богородицы» из Томского монастыря под Ярославлем.
Ярославская школа. Около 1314 года.
Гос. Третьяковская галерея.*

(упом. 1238—1248). На этом небольшом моленном образе представлен архангел Михаил с коленопреклоненным Иисусом Навином (стр. 503). Примечателен густой, сумрачный колорит иконы, явно подражающий эмали. Цветовая гамма построена на сочетании желтовато-коричневых, темносиних, темновишневых и красных тонов. Этот красный тон (туника и обувь Михаила, плащ Иисуса Навина) мало смягчает общее впечатление колористической суровости иконы, так как киноварь, и без того густая, пройдена в тенях крапповым тоном. Столь же темны по цвету и оливково-коричневые крылья ангела, оживленные по нижнему краю белыми, розовыми и красными папоротниками. Два более светлых пятна иконы (идущая через кольчугу зеленая перевязь и голубой меч) не ломают ее цветовой строй, а лишь обогащают его. Обильная золотая штриховка кольчуги и крыльев, а также золотой орнамент плаща, штанов и туники придают особую нарядность этому замечательному памятнику, в котором парадная торжественность своеобразно сочетается с глубочайшей одухотворенностью. Строгий лик архангела восходит к традициям XII века, что не мешает относить икону ко времени Хороборита.

По колориту икона архангела Михаила близка к иконе Бориса и Глеба в Русском музее (*цветная оклейка*). Последняя была приобретена в Москве, куда она, возможно, попала из Мстеры¹. Типы обоих святых сближают икону Русского музея с более поздней иконой Успенского собора в Москве, где Борис и Глеб изображены в виде всадников. Наиболее вероятным временем исполнения иконы следует считать второе десятилетие XIV века, на что указывает свободное распределение пробелов и бликов на лицах, живо напоминающее икону «Толгской богоматери II».

Сыновья великого князя Владимира Борис и Глеб, предательски убитые их братом Святополком, были причислены церковью уже в 1071 году к лику святых. С этого времени утвердился праздник Бориса и Глеба, приуроченный ко дню перенесения их мощей в новую церковь, выстроенную князем Изяславом Ярославичем в Вышгороде. В 1115 году мощи Бориса и Глеба были водворены в названной их именем каменной церкви в том же Вышгороде². Культ Бориса

стоит теперешний Архангельский собор. См. O. Wulff u. M. Alpatoff. Denkmäler der Ikonenmalerei. Hellergrau bei Dresden, 1925, стр. 264—265.

¹ П. Н е р а д о в с к и й. Борис и Глеб из собрания Н. П. Лихачева.— «Русская икона», I. СПб., 1914, стр. 63, 78. Ср. И. Г р а б а р ь. Андрей Рублев, стр. 61. Существует не совсем надежное устное предание, что икона Бориса и Глеба привезена из района Мезени и Печоры.

² В. Л е с ю ч е в с к и й. Вышгородский культ Бориса и Глеба в памятниках искусства.— «Советская археология», 1946, № 8, стр. 175, 224.



Головы богородицы и Христа. Деталь малой иконы «Толмской богородицы».
Ярославская школа. Около 1314 года.
Гос. Третьяковская галерея.

и Глеба получил отражение в одном из древнейших памятников русской литературы—в относящемся к концу XI—началу XII века «Сказании о Борисе и Глебе». В честь обоих братьев было построено много церквей и обителей, их изображения пользовались большой популярностью.

Иконы Бориса и Глеба были хорошо известны уже Киевской Руси, о чем свидетельствовала похищенная фашистами из музея Киево-Печерской Лавры икона XII века. Даже в цареградской Софии находилась большая икона Бориса и Глеба, которую видел в 1200 году совершивший паломничество в Константинополь Добрыня Ядрейкович, будущий новгородский архиепископ Антоний. По его словам, копии с этого образа можно было купить у иконописцев, вероятно, в самом храме¹. Икона Русского музея является, несомненно, одним из случайно уцелевших звеньев длинной цепи аналогичных памятников. Тем более велико ее значение не только как выдающегося художественного произведения, но и как ценнейшего иконографического документа.

Оба русских святых изображены с мечами в руках. Эти мечи даны здесь как атрибуты княжеской власти. Борис и Глеб обращены прямо к зрителю, «да входяще вернии люди в церковь ти видяще его образ написан и акы самого зряще». Так киевский писатель XI века определяет задачу подобных моленных образов². Борис и Глеб облачены в национальные одеяния. На них кафтаны с наброшенными поверх плащами (так называемое «корзно»), на головах — шапочки с собольей опушкой, на ногах — сафьяновые сапожки. Лица Бориса и Глеба сосредоточенны и печальны. Иконописец сохранил в этих лицах то индивидуальное начало, которое, возможно, лежало в основе древнейших изображений Бориса и Глеба. Остротой характеристики лица обоих святых далеко оставляют за собой литературные «портреты» того времени. Действительно, стоит только сравнить фигуру Бориса с описанием его внешности в «Сказании о Борисе и Глебе», чтобы сразу же сделалась очевидной правильность этого положения. «Тельмь бяше красн, высок, лицьмь круглмь, плечи велице, тьнък в чресла, очима добраама, весел лицьмь, борода мала и ус, млад бо бе еще, светяся цесарьскы, крепък тельмь, всячьскы украшен, акы цвьт цвьтый в уности своеи»³. Все то, что в слове оказалось облеченным в риторическую, безличную форму, в пластическом образе получило неизмеримо бóльшую силу индивидуального выражения.

¹ Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антоний, архиепископа новгородского в 1200 году.— «Православный палестинский сборник», XVII, вып. 3. СПб., 1899, стр. 16.

² Л. А б р а м о в и ч. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Пг., 1916, стр. 18, 107. Н. Г у л з и й. Хрестоматия по древней русской литературе. М., 1947, стр. 78.



Борис и Глеб. Икона московской школы XIV века.

Гос. Русский музей.



*Архангел Михаил и Иисус Навин. Икона Московской (?) школы.
Вторая четверть XIII века.
Успенский собор в Москве.*

Икона Бориса и Глеба является в колористическом отношении одним из самых красивых памятников древнерусской станковой живописи. Четкими силуэтами выделяются фигуры на золотом фоне, с которым эффектно контрастируют их сияющие, как драгоценные эмали, одеяния: розовато-красный кафтан и глубокого темносинего тона плащ Бориса, розовато-фиолетовый кафтан и розовато-красный плащ Глеба, горностаевая и беличья подкладки плащей, отделанные красным и зеленым шапочки, сафьяновые сапожки. Плащ Бориса украшен золотым орнаментом, кафтан Глеба — серебряным. На этом кафтане фигурируют столь любимые владимиросуздалской пластикой изображения птиц и зверей, в том числе и грифонов. При всем ослепительном богатстве красок иконы ее колорит отличается редким лаконизмом и удивительной последовательностью, поскольку любой цвет кажется как бы с неизбежностью вытекающим из другого, которой он дополняет и усиливает. В этом замечательном памятнике цвет доведен до такой чистоты звучания, а плоскостной силуэт приобрел такую графическую выразительность, что икону Бориса и Глеба невольно хочется рассматривать как пролог ко всей позднейшей русской иконописи.

Владимиросуздалская школа скульптуры и живописи знаменует собою один из высших взлетов древнерусского искусства. Ее мастера создали свой оригинальный художественный мир, поражающий богатством и полнокровностью образов. И хотя все дошедшие до нас памятники владимиросуздалской скульптуры и живописи связаны с высшими кругами феодального общества (они были выполнены по заказу либо князей, либо церковной знати), в них очень сильны народные черты. Сделанные руками «мизинных людей», эти памятники наглядно говорят о том, каким разветвленным и крепким было народное творчество. Оно способствовало растворению строгих византийских догм и канонов в более жизнерадостном и свободном понимании мира и человека, оно привело к победе в монументальной пластике принципов и приемов деревянной резьбы, оно насытило палитру художников яркими, веселыми красками, в которых не осталось и следа византийской сумрачности, оно помогло проникновению в церковное искусство многочисленных фольклорных мотивов и, прежде всего, народного орнамента. Вот почему на путях становления русского национального искусства народному творчеству принадлежит такое почетное и видное место.



ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЙ РУСИ

Б. А. Рыбаков



На далекой северо-восточной окраине славянского мира, на берегах Волги, Клязьмы и Оки, русское искусство развивалось своим особым путем. Его истоки теряются в глубине каменного века, длившегося здесь дольше, чем на Юге, в культуре так называемых «дьяковских» городищ скифского времени, а его вершиной является белокаменное зодчество XII—XIII веков. Путь, проделанный от грубо стилизованных магических изображений на глине до певучей орнаментики Дмитриевского собора, огромен, и понять его можно, только прослеживая все этапы развития искусства во Владимирской земле с древнейших времен. Здесь не было непрерывных потоков азиатских кочевников, сюда не приплывали в древности греческие аргонавты. Реки Владимирской земли текли не к Царьграду, а на восток, «в жребий Симов» (как писал летописец). Владимир, Муром и Ростов были как бы воротами в восточные страны. Междуречье Волги и Оки лежало на стыке трех крупных географических зон: лиственных лесов Запада, тайги на Северо-Востоке и полустепной полосы Юга.

Первые описания местных племен, сделанные киевским монахом в XI веке, указывают, что здесь было много неславянских племен: меря, весь, мурома, чудь. В русских городах в XI веке звучала еще чудская речь, чтились чудские боги. Постепенно все эти племена утратили свои наречия, забыли старые обряды и восприняли язык и культуру более передовых соседей — славян. Сейчас только древние названия рек и озер, данные первыми рыбаками, напоминают о дославянском населении, а меря, чудь и весь давно уже ославянились и вошли

в состав русского народа, принеся с собою в новую семью элементы своего древнего искусства.

В X веке меря, весь и частью мурома хоронили умерших уже по славянскому обряду — в невысоких курганах. Среди вещей, положенных с покойниками, можно встретить много старых шумящих подвесок, архаичных символов. Водная стихия в чудском искусстве была господствующей, что и естественно для искусства рыболовов и охотников. Утки с символом воды (волнистой линией) и утиные лапки на цепочках были излюбленным сюжетом¹.

Шумящие женские украшения изготовлялись самими женщинами и отливались по моделям из проволочных шнуров (стр. 507). Дошедшие до нас бронзовые подвески близки к вышивке и плетению, женским рукоделиям. В современной северной вышивке также встречается множество изображений птиц, иногда в окружении водных символов. Кроме птицы, символом воды был конь (его приносили в жертву водяному), и зачастую вместо утки на подвесках изображали коня, с бубенцами вместо утиных лапок на концах цепочек. Судя по тому, что древние художники внимательно следили за символикой всех привесок, в них следует искать определенный смысл. Помимо двух видов указанных подвесок (лапки и конские бубенцы), мы часто находим коровьи колокольчики — «ботала». Здесь уместно вспомнить, что коровы паслись на поймах еще в эпоху дьяковских городищ.

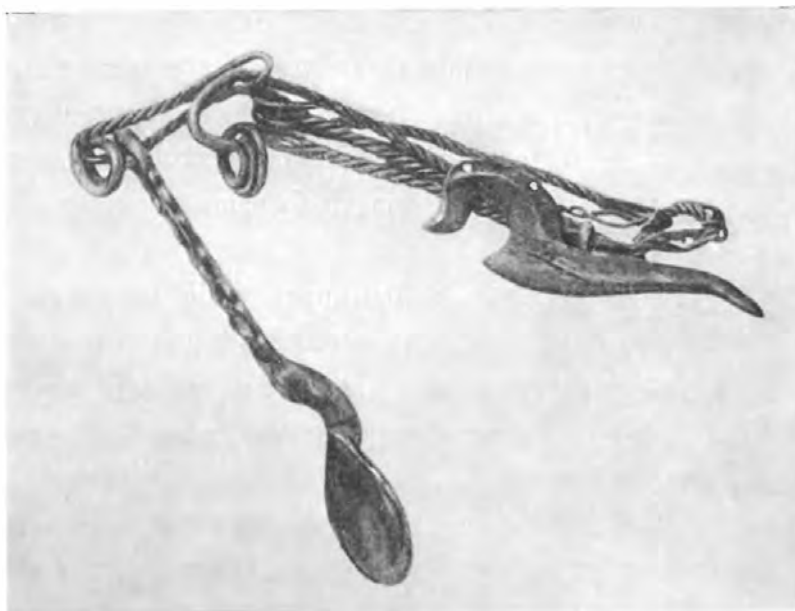
В V — VII веках, в бурную эпоху переселения народов, когда южные племена славян вторглись в богатую Византию, здесь, в Залесской стороне, также прослеживаются связи с югом. Какой-то родовой старейшина из калужских лесов побывал в Киевской земле и вывез оттуда несколько фибул с яркочерной эмалью. Не зная их истинного назначения (застежки, пряжки), он сделал себе из восьми фибул парадное ожерелье, надевавшееся поверх одежды, как мальтийская цепь².

На южной окраине Владимиро-Суздальской земли, там, где она соприкасалась с лесостепью, на Оке, в рязанских и муромских могильниках встречаются пальчатые и антропоморфные фибулы днепровских (киевско-полтавских) типов. Влияние днепровских славян сильно сказывалось уже в VI веке³. Интересно

¹ А. Спицын. Владимирские курганы.— «Известия Археологической комиссии», вып. 15. СПб., 1905, рис. 416.

² Мощинский клад V века н. э.

³ А. Спицын. Древности рек Оки и Камы, вып. 1. СПб., 1901, табл. XIV, рис. 18. Подвеска, встречающаяся и в длинных курганах Смоленщины (там же, рис. 8),— поздний тип днепровской пальчатой фибулы VI—VII веков. Особенно интересна фибула с изображением женщины и нескольких конских голов (там же, рис. 13). Пальчатые фибулы есть в Подболотьевском могильнике близ Муром. См. «Древности. Труды Московского Археологического общества». М., 1914, табл. XXIV, рис. 17.



*Медная подвеска с коньком и ложкой. X век.
Гос. Исторический музей.*

отметить, что южнорусские вещи VI—VII веков встречаются в тех местах, где впоследствии возникли древнейшие русские города — Рязань и Муром. Вместе с днепровскими вещами проникали на Оку и Клязьму из степей портупейные застежки и поясные наборы VI—VII веков¹.

Появление на Оке и Клязьме южнорусских изделий несомненно связано со славянской колонизацией. Местные дружины сами бывали на юге и завязывали там торговые связи.

Движение в Залесскую сторону элементов более южной культуры сказалось и в появлении новых образов в прикладном искусстве. Эти новые образы не были простым копированием чуждых форм — они вошли в искусство, оригинально преломившись в творческом сознании. В бронзовых подвесках, отливавшихся старой техникой восковых шнуров, появились изображения всадников и двух коней по сторонам стилизованной человеческой фигуры².

Древний земледельческий образ великой богини, славянской Берегини-Рожаницы, известный нам издавна на Днепре и на Дунае, всплывает теперь

¹ А. Спицын. Древности рек Оки и Камы, вып. 1, табл. XVI, рис. 4, 5; «Древности. Труды Московского Археологического общества». М., 1914, табл. XXIV, рис. 21. Аналогичные вещи доходят на север до р. Шуй, на восток — до Алтая, а на запад — до Венгрии.

² А. Спицын. Владимирские курганы, рис. 416, 435.

в Суздальской земле, знаменуя собой усиление земледелия в «опольщине». Любопытную замену мы иногда наблюдаем и в вышивке: два коня обращены не к женщине, а к какой-то постройке¹. Место богини занял ее храм. В двускатном строении мы вправе видеть культовое сооружение, так как в вышивке в таких случаях кони или всадники часто бывают обращены к церковке или часовне.

Славянский мир давно уже начал подчинять себе чудскую стихию на Северо-Востоке, на краю суровых таежных лесов. Но как в русском языке-победителе уцелели отдельные чудские слова — пережитки прошлого, так и в русском прикладном искусстве X — XIII веков встречаются некоторые вещи, связанные с чудскими племенами.

На всем протяжении от Смоленска до Владимира в раскопках находятся костяные уточки-коньки с птичьим туловищем и ажурной гривой². Славянские перстни (у племени вятичей) с ажурной зигзагообразной прорезью восходят к чудским «плетеным» бронзовым перстням с подвешенными утиными лапками³.

Даже в городской культуре остались элементы культуры ассимилированных племен: так, например, характерные привески к головному убору в виде серебряного колпачка с цепочками (Рязань и др.), несомненно, восходят к таким же колпачкам с цепочками из чудских могильников⁴.

Наиболее интересным наследием славянизированных племен являются изображения некоторых типов птиц. В курганах часто встречаются серебряные фигурки птиц, иногда как самостоятельные подвески, иногда же в системе группы амулетов (*стр.* 509). Птицы сильно стилизованы: крылья показаны сквозной прорезью, ноги массивны, хвост сильно распушен⁵. Близкую к этому трактовку птиц мы находим в белокаменной резьбе Дмитриевского собора и в серебряных изделиях XII века⁶. Профильный поворот туловища, подчеркнутая устойчивость ног, вырезанные крылья — все это очень сближает птиц на городских браслетах с птицами из деревенских курганов.

¹ Ф. Нефедов. Раскопки курганов в Костромской губернии. — «Материалы по археологии восточных губерний», т. III. М., 1899, стр. 250, рис. 15.

² Н. Булычев. Раскопки по части водораздела Днепра и Волги. М., 1903, табл. V, рис. 13.

³ А. Спицын. Владимирские курганы, рис. 292 и 445.

⁴ А. Гуцын. Памятники художественного ремесла древней Руси. Л., 1936, табл. XXVI, рис. 11; А. Спицын. Древности рек Оки и Камы, вып. 1, табл. XI, рис. 10; «Материалы по археологии Владимирской губ.», табл. II, рис. 3.

⁵ Н. Булычев. Журнал раскопок. М., 1899, табл. XXX, рис. 3; Ф. Нефедов. Указ. соч., табл. 4, рис. 13.

⁶ А. Гуцын. Памятники художественного ремесла древней Руси, табл. XV, рис. 10.

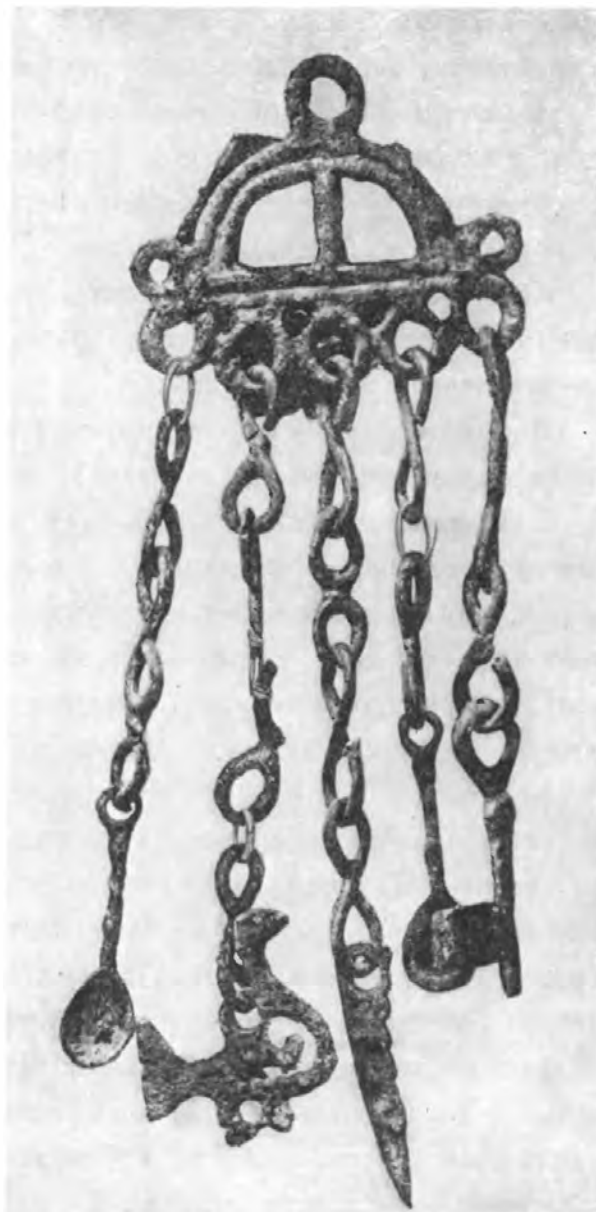
В VIII — IX веках у местных племен укрепляются завязавшиеся еще ранее сношения с Югом. Об этом свидетельствует, в частности, Зарайский клад (см. главу «Искусство древних славян»). Входящие в его состав южнорусские семилучевые височные кольца послужили прототипом как для деревянных височных колец у радимичей и вятичей, так и для городских колтов с шестью или семью лучами.

Этот период является для восточных славян временем усиления дружин и расширения торговых связей, ускорения распада родовых отношений. На Юге в это время складывается Киевская Русь. С ростом местных славянских и чудских дружин, вышедших на широкую арену международных походов, связано появление восточных и северных мотивов.

Восточными путями, вместе с арабскими диргемами (находимыми по несколько тысяч в одном кладе), проникали во Владимиро-Суздальскую Русь вещи с сочным растительным орнаментом¹.

В ту же эпоху, когда по проложенным славянами путям потянулись на восток варяги — норманы, во Владимирскую землю проникли предметы скандинавского происхождения².

К IX — X векам принадлежит и ряд вещей «звериного» северноевропейского стиля, характерного для многих



Набор амулетов.

X — XI век.

Гос. Исторический музей.

¹ А. Спицын. Владимирские курганы, рис. 47 и др.

² См., например, бронзовую голову волка (А. Спицын. Владимирские курганы, рис. 30 и 31) или фибулу со звериной мордой и завитками из Подболотья («Древности. Труды Московского Археологического общества» М., 1914, табл. XXIV, рис. 25).

средневековых стран, в том числе и для Руси. К ним относятся подвески с драконами, игольники с плетеным звериным орнаментом¹.

Некоторые из вещей являются общерусскими, встречаемыми не только здесь, но и в Смоленске и Чернигове (например, маленькие серебряные подвески X в. с изображением человека, обхватившего двух больших птиц, что символизирует вознесение Александра Македонского на небо)².

Отсутствие городских материалов XI — начала XII века лишает нас возможности проследить все этапы последующего развития сочного и несколько причудливого стиля X века.

Искусство древней Владимирской земли в IX — XIII веках, в феодальную эпоху, известно нам по курганам, раскопанным еще в середине XIX века А. С. Уваровым. 7725 курганов дали очень обильный материал. К сожалению, плохая методика исследования не позволяет установить более точно хронологию вещей. Найденные предметы характеризуют искусство деревни. В курганах встречается много вещей, связанных с язычеством; в том числе, например, глиняный идол³. Лицо его вылеплено примитивно, нос очень рельефен. Идол одет в короткую рубашку, никакие детали не обозначены. К древней владимирской скульптуре следует отнести и белокаменную голову женского божества из Акулинина (близ Москвы), которую можно сопоставить с женскими масками в архитектуре XII века. Особенностью владимирской скульптуры являются вылепленные из глины медвежьи лапы, говорящие о культе хозяина леса — медведя. Сравнительно поздно, около XII века, всплывают исходящие из какого-то одного центра бронзовые и серебряные амулеты (гребни, ключи, рыбы, зубы, литые из металла медвежьи клыки и другие). Особенно интересны фигурки коней, украшенные характерными солнечными знаками — концентрическими кругами⁴. Солнечный конь часто снабжен бубенцами; в этом опять можно усмотреть преемственность от чудских коньков. Помимо различия в стиле изображений, следует отметить также изменение содержания — теперь конь связан уже с солнцем, а не с водой. С культом солнца связаны, быть может, и миниатюрные бронзовые топорики, так же как коньки, постоянно украшенные солнечными символами. Топорики на деревянных рукоятях встречаются и в составе ожерелья⁵. Анализ

¹ А. Спицын. Владимирские курганы, рис. 7, 9, 10, 13; Н. Булычев. Раскопки по части водораздела Днепра и Волги, табл. I, рис. 8; Ф. Нефедов. Костромские курганы, т. IV, рис. 21—23.

² А. Спицын. Владимирские курганы, рис. 5.

³ Там же, рис. 63.

⁴ Там же, рис. 26. Такие же круги обязательно украшают фигурки всех коньков в современных игрушках.

⁵ Там же, рис. 258.



*Ожерелье с подвесками в виде крестов и полумесяцев из кургана
близ села Власовичи Черниговской области. XII век.*

Гос. Исторический музей.

состава подвесок к ожерельям («гривной утвари») в высшей степени показателен. Помимо перечисленных драконов, коней и амулетов, мы встречаемся здесь с двумя устойчивыми формами — полумесяцем и диском (луна и солнце; *стр.* 511). Связь круглых подвесок с солнцем подчеркнута наличием лучей или креста, а иногда и птицы¹.

Постепенно, в результате крупных феодальных сдвигов, в деревню просачиваются элементы городской, приобщившейся к христианству культуры. Так, идея животворящей силы солнца передается иногда изображением процветшего креста, привнесенного сюда уже из христианской символики (*стр.* 512). Как и в городском прикладном искусстве Киевской Руси, здесь происходит постепенная замена языческой символики христианской. В курганах XII—XIII веков в составе ожерельных подвесок встречаются иконки с изображением преимущественно богородицы Оранты². Первоначально форма иконок, их размер и материал

¹ А. Спицын. Владимирские курганы, рис. 176, 187, 189, 192, 194; Н. Булычев. Указ. соч., табл. VI, рис. 12; табл. V, рис. 7; Ф. Нефедов. Указ. соч., рис. 22.

² А. Спицын. Владимирские курганы, рис. 213 и 218.



Медальон с изображением процветшего креста из клада 1837 года во Владимире.

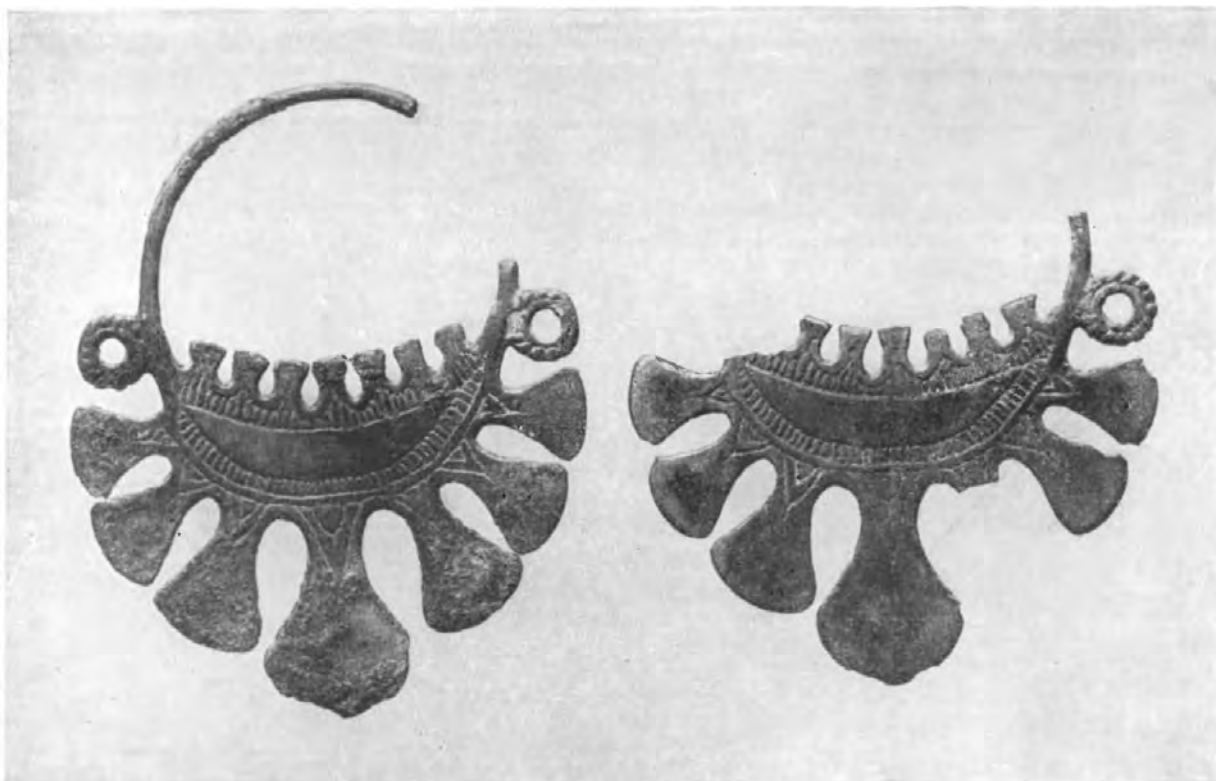
Гос. Исторический музей.

полностью совпадают с привычными формами круглых подвесок. Лишь позднее появляются прямоугольные. В изображении Оранты, может быть, следует видеть стремление передать образ языческой «Великой богини».

Существенную часть женского головного убора составляли шесть височных колец (колты). У кривичей (Волга — Клязьма) они были проволочными; вятичи (Москва — Ока) придавали им очень красивую семилопастную форму (стр. 513). На протяжении XI—XIV веков этот устойчивый местный тип украшений усложнялся и обогащался новыми орнаментальными деталями. Лопастно изгибались, их края обрастали серебряным кружевом, а гладкая поверхность покрывалась гравированными узорами. Кру-

жево украшало и верхнюю часть кольца, где в самых поздних вариантах всплывают парные фигурки животных и птиц. Иногда птицы сидят по сторонам крестообразного дерева; иногда мы видим двух коней, стоящих по сторонам древнего священного знака — ромб на вертикальном стержне (стр. 514). Эти ритуальные мотивы напоминают киевские золотые колты (также предназначавшиеся для украшения висков) с изображением птиц, священного дерева или христианских святых. Здесь отсутствуют святые, но встречается мотив, никогда не применявшийся городскими мастерами, — кони.

Интересно проследить городское влияние в деревне Владимирского княжества. Деревня знала городское ювелирное дело и кое в чем подражала ему. Возможно, что проводником городского влияния в деревне были младшие, низшие слои дружинников, жившие постоянно «по селам», но своей службой связанные с княжеским двором, где они могли видеть «узорочья», изготовленные придворными ювелирами. Проникновение в деревню иконок и крестиков надо отнести к влиянию города. В курганах есть много трехбусенных височных колец, характерных для города. Некоторые деревенские мастера даже делали литейные формы для отливки этих городских украшений; простой отливкой они пытались воспроизвести тонкую скань и зернь городских изделий. Иногда в глине оттискивали сканные подвески, получая литую имитацию. В орнаменте браслетов, лун-



Семилопастные колты. XII век.

Гос. Исторический музей.

ниц, перстней заметно подражание городским изделиям¹. Височные кольца поздних типов воспроизводят силуэты городских колтов². Наиболее ярким примером связи города с деревней являются серебряные перстни XIII века с контурным черневым рисунком. Щитки трех перстней, в форме квадрифолия, украшены изображениями птицы, льва и крылатого барса³. Несомненно, что между городом и деревней во Владимирской земле существовали оживленные сношения.

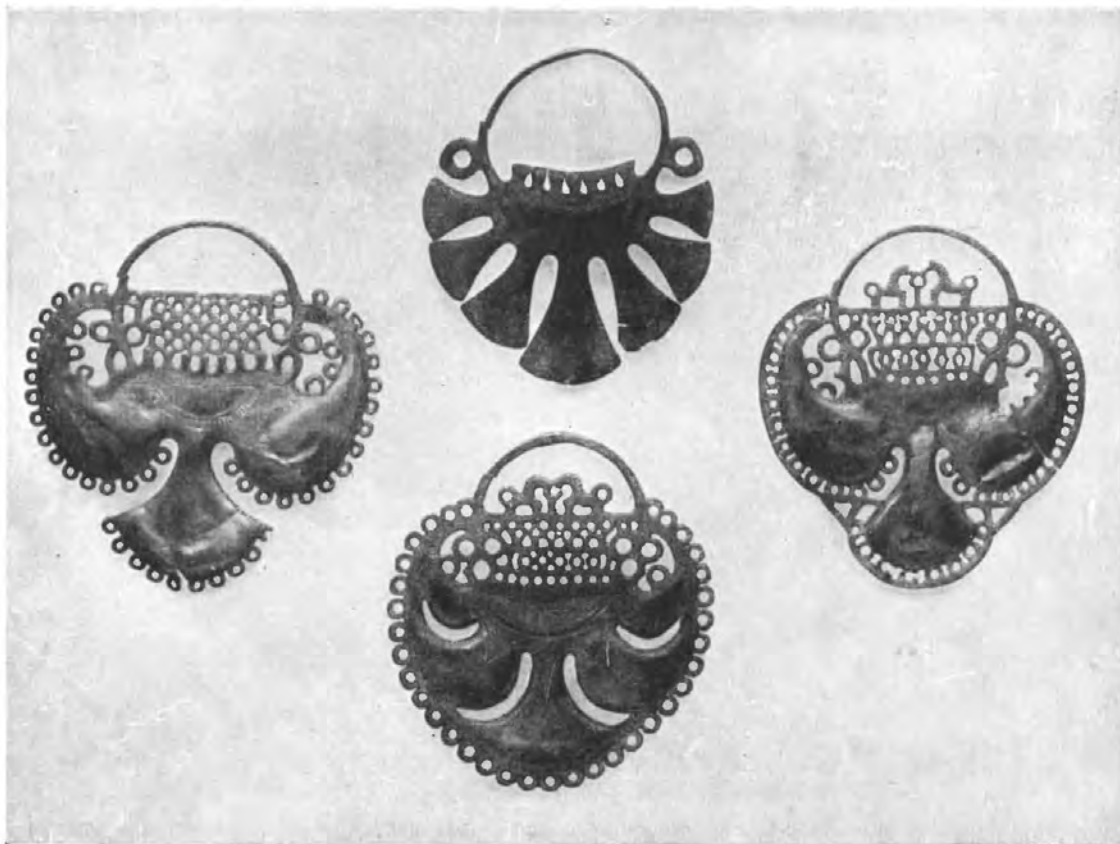
Народное крестьянское искусство оставалось все же самобытным и полнокровным и в своей сущности независимым от феодального города.

Городское прикладное искусство Владимира и Суздаля известно по несколькимкладам, зарытым, по всей вероятности, в страшную пору батыева разорения.

¹ Н. Булычев. Указ. соч., табл. XI, рис. 12; А. Спицын. Указ. соч. рис. 271.

² А. Арциховский. Указ. соч., рис. 41, 42; А. Гущин. Указ. соч., табл. XXVIII, рис. 1—3.

³ А. Арциховский. Указ. соч., рис. 73—77.



Височные кольца. XI — XIV века.

Гос. Исторический музей.

Это — вещи княжеского или боярского обихода, в сотни раз более дорогие, чем вещи из деревенских курганов. Большинство вещей здесь — общерусские, близкие вещам из других русских кладов той эпохи. Таковы украшавшие женское оплечье крупные серебряные бляхи с процветшими крестами и сочным растительным орнаментом¹ (стр. 512). Контурной чернью XII—XIII веков иногда выполнены также изображения святых; они просты по рисунку и грубоваты².

Владимирские изделия попадали к волжским болгарам, с которыми с X века велась оживленная торговля.

Владимирским мастерам было тогда известно искусство перегородчатой эмали (стр. 515, 516). Некоторые технические особенности позволяют отличать

¹ А. Гушчин. Указ. соч., табл. XXV.

² Там же, табл. XVI, рис. 1.



*Серебряное оплечье из клада 1851 года близ Суздаля. XIII век.
Гос. Исторический музей.*



Колт с эмалевым изображением святого. XII — XIII век.
Гос. Исторический музей.

владимирскую эмаль от иной. Здесь чаще, чем на Юге, эмаль применялась для украшения медных изделий¹.

Некоторое отличие от южных типов представляют широкие серебряные браслеты-наручни (стр. 518, 519). В них очень сильно чувствуется влияние архитектурных образцов. Верхняя часть браслета обычно разделена на отдельные арки. Колонны имеют капители и перехваты, как бы воспроизводя детали реальной архитектуры². Плетенка на браслетах точно воспроизводит плетенку апсид Дмитриевского собора³. Арки — иногда полуциркульные, как в Дмитриевском соборе, иногда килевидные, как в соборах XIII века. Над арками на браслетах порою даются даже миниатюрные маскаронны. Внутри арок на браслетах, как и в архитектуре, помещены птицы, барсы, львы, деревья. Под арками на браслетах, как и на стенах зданий, идет еще второй ряд с птицами и зверями. В довершение сходства напомним, что рельефы белокаменных соборов покрывались позолотой («пътки позлащены» — позолоченные

птицы); на браслетах владимирской работы фон не закрыт чернью, оставлен чистым серебряным, а фигуры птиц, зверей и людей позолочены⁴. Разделка резцом по серебру деталей фигур (спиральные завитки) сходна с разделкой резцом по белому камню⁵. Цилиндрическая форма браслетов сближает их с барабанами соборов, откуда заимствовали свою композицию мастера серебряных и золотых дел⁶.

Если киевское ювелирное искусство имеет наибольшее количество аналогий в книжной орнаментике и миниатюре, то для владимирского прикладного искусства мы должны отметить удивительную созвучность между мастерством ювелиров и работой резчиков — декораторов белокаменных зданий. Исключение состав-

¹ С. Матвеев. Медный колт Исторического музея. — «Труды секции археологии...». М., 1928, рис. 19, 20.

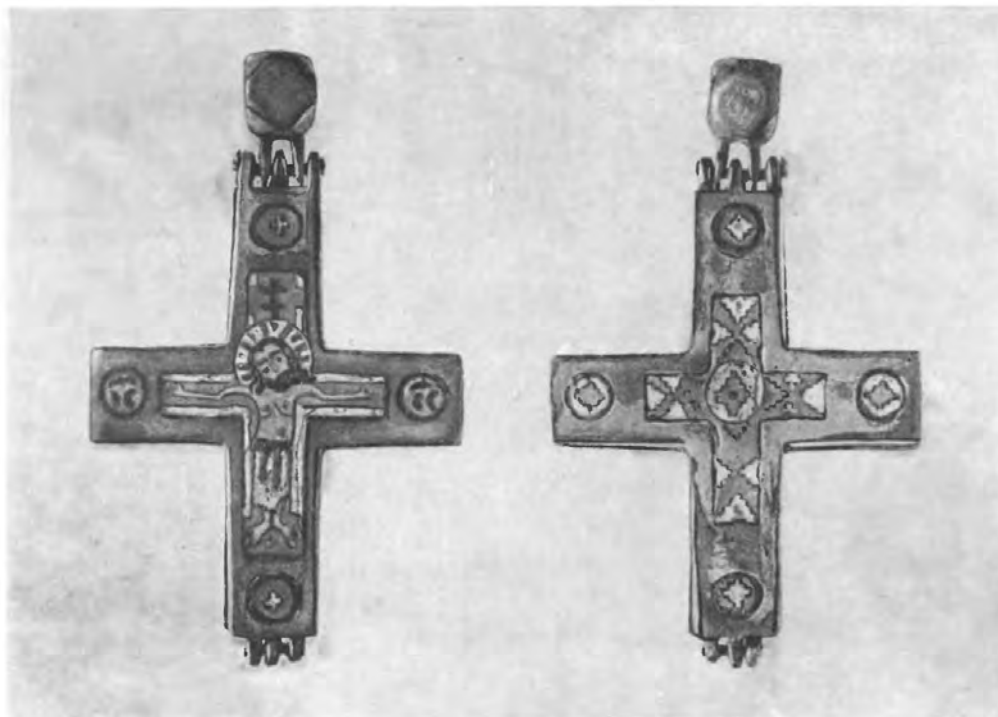
² А. Бобринский. Резной камень в России. М., 1916, табл. II.

³ Там же, табл. II, рис. 1—4.

⁴ А. Гушин. Указ. соч., табл. XV и XX.

⁵ Там же, табл. XV, рис. 10; А. Бобринский. Указ. соч., табл. IX.

⁶ Христианские сюжеты на браслетах отсутствуют. Только на шитых поручах, заменивших серебряные браслеты, в аркадах изображены не птицы и барсы, а святые. См. А. Спицын. Владимирские курганы, рис. 257 и др. Орнамент шитья опять-таки поразительно близок к орнаменту простенков между окнами барабана Дмитриевского собора.



*Лицевая и оборотная стороны креста из раскопок в Костроме.
XII — XIII век.*

Гос. Исторический музей.

ляет только один владимирский браслет, близкий по характеру к книжным заставкам¹.

В прикладном искусстве Владимирской земли, как и в архитектурной декорировке, сказывается сильное воздействие Востока. Владимирское княжество было одним из ближайших к Востоку европейских государств. Вниз по Волге лежала самая северная страна ислама — Болгария, еще дальше — страны «Хвалисского моря» (Хорезм на восточном берегу, Закавказье на западном). Шелковые ткани иранских и византийских мастерских расходились при посредстве русских купцов по всей Европе. В некоторых странах (Норвегия, Франция) эти узорные ткани невольно ассоциировались с Русью, так как именно русские купцы держали в своих руках торговлю ими. В Европе носили плащи со львами, крылатыми чудищами и священными птицами, вытканными в Тебризе или Смирне. Эти художественные образы оказывали влияние на европейское прикладное искусство

¹ А. Гушин. Указ. соч., табл. XX, рис. 4.



*Серебряные браслеты с позолотой из Владимирского клада 1896 г.
XII—XIII век.*

Гос. Исторический музей.

любого вида. Цветистые ткани со львами и птицами, хорошо известные нам по находкам в гробнице Андрея Боголюбского, дают представление об этих художественных образах средневековья¹.

Из вещей, связываемых с историческими лицами, надо отметить, прежде всего, серебряный потир Юрия Долгорукого². Здесь впервые удается уловить характерную для владимирского искусства расцветку золотом и серебром, которая придает

¹ А. Гу щ и н. Указ. соч., табл. XVI—XVII.

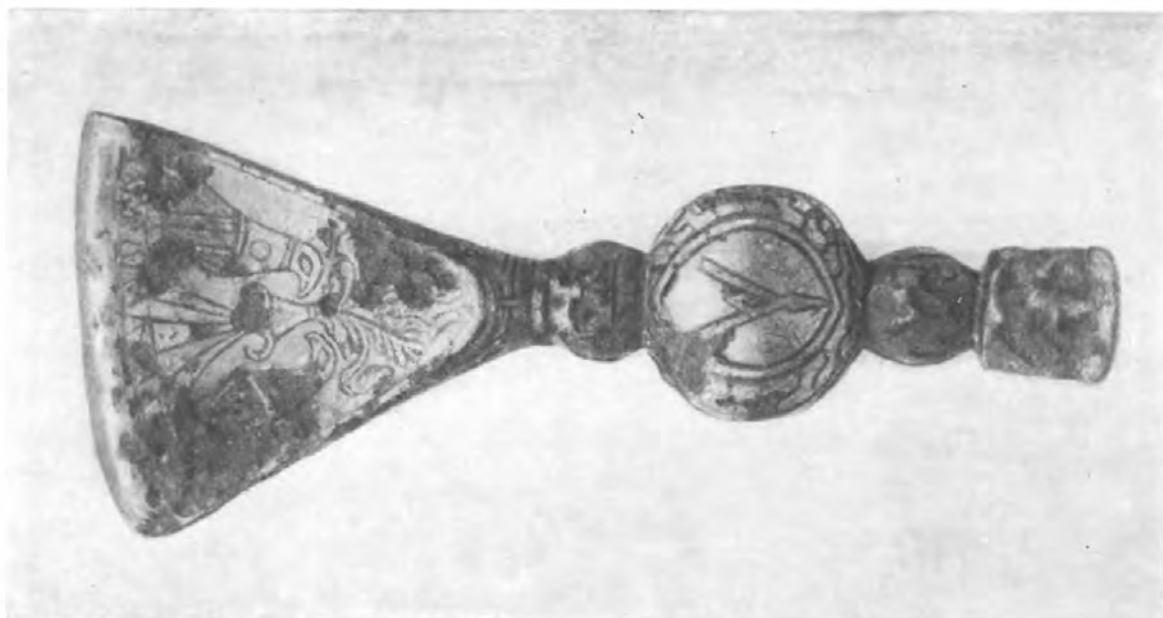
² А. Ор е ш н и к о в. Заметка о потире Переяславско-Залесского собора.— «Археологические известия и заметки». М., 1897, № 11, рис. 50.



*Серебряные браслеты с позолотой из Владимирского клада 1896 г.
XII—XIII век.
Гос. Исторический музей.*

такую мягкость и благородство всем местным изделиям. На серебряном фоне позолотой выделены поясные фигуры святых и длинные узорные листья растительного орнамента.

С именем сына Юрия Долгорукого, князя Андрея Боголюбского, возможно, связан декоративный стальной топорик, найденный в Болгарской земле, где Андрей не раз воевал (*стр. 520*). На сталь набито серебро, и по серебру позолотой и гравировкой наведен рисунок. На одной стороне — дерево жизни с тремя корнями и две традиционные птицы по сторонам; на другой — дракон, пронзаемый мечом. На втулке топорца дана золотая буква. Топорик является прекрасным сочетанием оружейного искусства и исключительного мастерства орнаментики (хранится в Гос. Историческом музее в Москве).



Парадный топорик Андрея Боголюбского. XII век.

Гос. Исторический музей.

Интересен находящийся в Историческом музее змеевик из зеленой с красными прожилками яшмы, принадлежавший, очевидно, в XIII веке княжеской семье¹. На одной стороне врезаны вглубь, как на гемме, изображения семи отроков эфесских, а на обороте — голова медузы. Упоминаемые в надписи имена Георгия и Христины (супруги) и Марии-Мирославы позволили сблизить эту замечательную вещь с именем князя Георгия Всеволодовича, погибшего в 1238 году в битве с татарами на Сити.

Племяннику Андрея, князю Ярославу (Федору) Всеволодовичу, принадлежал шлем (хранится в Оружейной палате в Москве), брошенный им в 1216 году на поле проигранной битвы (стр. 521). Шлем украшен набивными чеканными серебряными изображениями святых и узорной каймой с грифонами². На челе — изображение архангела Михаила, выполненное рельефной чеканкой; наверху — святой Федор, патрон князя Ярослава. Орнаментальная кайма внизу сердцевидным построением клейм, сочностью листьев растительного узора, боролатыми грифонами очень близка к рельефам Георгиевского собора (1234 г.). Серебряная

¹ См. Н. Лихачев. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики. Л., 1928, стр. 129—131.

² См. «Слово о полку Игореве». М.—Л. «Academia», 1934, рис. 12, 13.



Шлем Ярослава Всеволодовича. Начало XIII века.

Гос. Оружейная палата.

521


лента с округлыми, мягкими формами узора, с правильным чередованием клейм и с большим разнообразием изображений, не нарушающим, однако, цельности композиции, является одним из лучших образцов древнерусского декоративного искусства. Святые на этом шлеме так же уживаются рядом с грифонами, как и на стенах соборов. Орнаментика шлема не воспроизводит архитектурных образцов, а как бы предвосхищает стиль рельефов Георгиевского собора в Юрьеве-Польском.

Владимирское прикладное искусство было неотъемлемой частью общерусского, но местные мастера сумели вложить в него свои особые черты, придать своим изделиям местный, владимирский колорит. Они любили легкость и ажурность (цепи для колтов), избегали грубых контрастов черни и серебра, предпочитая нежную игру золота на светлом серебре. Они любили свою замечательную архитектуру и сумели запечатлеть ее образы на металле.



ТАТАРСКОЕ ИГО И СУДЬБЫ ВЛАДИМИРО- СУЗДАЛЬСКОГО ИСКУССТВА

В. Н. Лазарев



Блестящему расцвету русской культуры XII и первой четверти XIII века был положен внезапный конец страшным татарским нашествием. Начиная с 1223 года татары стали систематически грабить и разорять русские земли. За исключением Новгорода, большинство городов сделалось их добычей. Они предавали огню и мечу всё и вся. По словам одного мусульманского историка, от их рати «стонала земля; от громады войска обезумели дикие звери и ночные птицы». Владимирский епископ Серапион, живший в конце XIII века дал особенно образное описание татарского ига: «И вот навел он [бог] на нас народ немилостивый, народ лютый, народ, не щадящий красоты юношей, немощи старцев, младости детей. Воздвигли мы на себя ярость бога нашего, разрушены божественные церкви, осквернены священные сосуды, потоптана святыня, святители преданы мечу, тела монашеские брошены птицам, кровь отцов и братьев наших, словно вода, обильно напоила землю. Исчезло мужество князей и воевод наших; храбрецы наши, исполненные страха, обратились в бегство. А сколько их уведено в плен! Села поросли сорною травой; смирилось величие наше, погибла красота наша. Богатство, труд, земля — все достояние иноплеменных»¹.

Для Руси наступили тяжелые времена. Население спасалось в непроходимые дебри, куда трудно было проникнуть татарской коннице. Углублялась разобщенность областей. Культурные связи с Византией и Балканами оказались почти

¹ Цитирую в переложении С. К. Шамбинаго (Книга для чтения по русской истории. Под ред. проф. М. В. Довнар-Запольского. I. М., 1904, стр. 615—616).

прерванными. Нравы грубели, образование падало, усиливались набожность и чувство обреченности. Татарское иго, помимо огромных материальных разрушений, оскорбляло национальное достоинство народа. В сознании лучших представителей русского общества оно вызывало воспоминание о тех далеких временах, когда Русь была независимой и богатой. И устами автора «Слова о погибели Русской земли», написанного на протяжении второй четверти XIII века, они восклицали: «О светло светлая и красно украшенная земля Русская! Ты многими красотами давно изукрашена: ты замечательна многими озерами, реками и месточестными кладезями, крутыми горами, высокими холмами, чистыми дубравами, прекрасными полями, различными зверями, бесчисленными птицами, великими городами, прекрасными селениями, виноградными садами, церквами и грозными князьями, честными боярами, многими вельможами»¹.

Как ни тяжело было татарское иго, оно все же не смогло подавить волю и пресечь культурные традиции такого могучего народа, каким был русский народ. И в XIII веке продолжали существовать отдельные очаги культуры, строились церкви, писались иконы, изготовлялись рукописи, создавались произведения прикладного искусства. Но монументальное искусство уже не достигало такого размаха, как в предшествующие столетия. Не хватало рабочих рук, недоставало средств, отсутствовало необходимое для возведения и украшения крупных зданий чувство обеспеченности. И хотя татары относились сравнительно терпимо к духовенству и ремесленникам, тем не менее строительство церквей и особенно гражданских сооружений сильно упало. Поэтому создались неблагоприятные условия для развития монументальной живописи и скульптуры, которые почти не находили себе применения. Все небольшое, легко переносимое, что без особого труда могло быть спрятано, особенно ценилось в эти тяжелые времена. Тем самым станковое и прикладное искусство имело значительное преимущество перед монументальным. Эти виды художественного творчества и явились главным носителем тех традиций, которые передавались из поколения в поколение и которые не в силах было вытравить даже татарское иго. Лучшим подтверждением этому может служить судьба владимиросуздалского художественного наследия.

Когда начали возвышаться Тверь и Москва, они сознательно примкнули к культуре Владимиро-Суздальского княжества, которая была ими широчайшим образом использована. Московские князья рассматривали себя прямыми преемниками владимирской великокняжеской власти, завоевавшей первенство во всей

¹ А. Орлов. Древняя русская литература XI—XVI вв. М.—Л., 1937, стр. 167.

Великороссии и притязавшей на распоряжение ее боевыми силами и на руководство ее отношениями к Орде и соседним странам. Недаром московские князья принимали до 1432 года великокняжеский титул под ветхими сводами владимирского Успенского собора; недаром Калита и его потомки чтят память своего предка Александра Невского и хранивший его останки владимирский Рождественский монастырь; не случайно при Дмитрии Донском, после победы на Куликовом поле над монголами, происходит открытие мощей князя Александра, чье имя окружается ореолом славы народного героя. Испепеленный и поруганный, Владимир все же сохраняет свою притягательную силу. Русская церковь избирает его своим центром, митрополит Кирилл III созывает здесь в 1274 году собор русских епископов, а в 1305 году в том же Владимире создается общерусский летописный свод. Простирая свою не считавшуюся с удельными границами власть на все русские земли, церковь как бы ставит себе задачей обрисовать в целостном изложении летописи историю этих русских земель вне зависимости от их местоположения и племенного состава. И когда московские князья начинают строить, они сознательно примыкают к традициям владимирской «белокаменной» архитектуры. Но не только московские зодчие используют эти традиции. От них исходит и великий русский живописец Андрей Рублев, возобновляющий в 1408 году древние фрески Успенского собора, из которых он черпает яркие художественные впечатления, в немалой степени обогатившие его собственное творчество. Наконец, псковские и итальянские зодчие, готовясь строить Успенский собор в Москве, едут, по совету Ивана III, во Владимир, чтобы тщательно изучить его архитектурные памятники. Совет великого князя Ивана имел глубокий смысл. Он был подсказан сознанием того, что именно на владимирской почве были созданы самые монументальные и величественные для XII века памятники, которые связывались с тем временем, когда Русь не знала татарского ига и была независимой и сильной под властью владимирских князей.



БИБЛИОГРАФИЯ

Классики марксизма-ленинизма

- Маркс К. и Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии. [М.], Госполитиздат, 1950.
- Маркс К. и Энгельс Ф. Немецкая идеология.—Сочинения. Т. IV, стр. 1—540.
- Маркс К. Капитал, т. I. М., Госполитиздат, 1950.
- Маркс К. Письмо Энгельсу 5 марта 1856 г.—Сочинения. Т. XXII, стр. 122—128.
- Маркс К. Формы, предшествующие капиталистическому производству. М., Госполитиздат, 1940.
- Маркс К. Хронологические выписки.—«Архив Маркса и Энгельса». Т. V, стр. 219—230, 340—348 и сл.
- Маркс К. К критике политической экономии, Госполитиздат, 1949.
- Энгельс Ф. Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека.—Избранные произведения в двух томах. Т. II. М., 1952, стр. 70—82; отд. изд. М., Госполитиздат, 1950.
- Энгельс Ф. Развитие социализма от утопии к науке.—Избранные произведения в двух томах, Т. II. М., 1952, стр. 83—145.
- Энгельс Ф. Карл Маркс.—Избранные произведения в двух томах. Т. II. М., 1952, стр. 146—156.
- Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства.—Избранные произведения в двух томах. Т. II. М., 1952, стр. 160—310.
- Энгельс Ф. [О разложении феодализма и развитии буржуазии]—Сочинения, т. XVI, ч. I, стр. 440—450.
- Ленин В. И. Развитие капитализма в России.—Сочинения. Изд. 4-е. Т. 3, стр. 1—535.
- Ленин В. И. Проект речи по аграрному вопросу во Второй государственной думе.—Сочинения. Изд. 4-е. Т. 12, стр. 233—263.

- Ленин В. И. Левонародничество и марксизм.—Сочинения. Изд. 4-е. Т. 20, стр. 346—348.
- Ленин В. И. О национальной гордости великороссов.—Сочинения. Изд. 4-е, Т. 21, стр. 84—88.
- Ленин В. И. Государство и революция.—Сочинения. Изд. 4-е. Т. 25, стр. 353—462.
- Ленин В. И. О государстве. Лекция в Свердловском университете 11 июля 1919 г.—Сочинения. Изд. 4-е. Т. 29, стр. 433—451.
- Сталин И. В. Украинский узел.—Сочинения. Т. 4, стр. 45—48.
- Сталин И. В. О диалектическом и историческом материализме.—Вопросы ленинизма. Изд. 11-е. М., 1952, стр. 574—602.
- Сталин И. В. О Великой Отечественной войне Советского Союза. Изд. 5-е. М., 1950, стр. 31—65.
- Сталин И. В. Марксизм и вопросы языкознания. М., Госполитиздат, 1951.
- Сталин И. В. Экономические проблемы социализма в СССР. М., Госполитиздат, 1952.
- Сталин И. В., Жданов А. А., Киров С. М. Замечания по поводу конспекта учебника по истории СССР. — В кн.: К изучению истории. Сборник. М., 1946, стр. 21—23.

Постановление Жюри правительственной комиссии по конкурсу на лучший учебник для 3 и 4-го классов средней школы по истории СССР.— В кн.: «К изучению истории». Сборник. М., 1946, стр. 31—38.

Общие труды

- Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 1—6. СПб., 1889—1899.
- Новицкий А. История русского искусства с древнейших времен. Т. I—II. М., 1903.
- Грабарь И. История русского искусства. Т. 1—6. М., 1910—1915.
- Никольский В. История русского искусства. Т. I. М., 1915.

Некрасов А. Учебный атлас по истории древнерусского искусства. I—III, М., 1916.

Некрасов А. Конспект лекций истории древнерусского искусства. М., 1917.

Никольский В. История русского искусства. Берлин, 1923.

Некрасов А. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937.

История культуры древней Руси. Домонгольский период. I. Материальная культура. Под ред. Н. Н. Воронина, М. К. Каргера, М. А. Тихановой. II. Общественный строй и духовная культура. Под ред. Н. Н. Воронина и М. К. Каргера. М.—Л., 1948—1951.

Réau L. L'art russe des origines à Pierre le Grand. Paris, 1921.

Alpatov M. und Brunov N. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932.

Ainalov D. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin—Leipzig, 1932.

Ainalov D. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit der Grossfürstentums Moskau. Berlin—Leipzig, 1933.

К главе первой

Древнейшее искусство Восточной Европы

Палеолит

Ефименко П. Первобытное общество. Л., 1938.

Неолит Севера

Равдоникас В. Наскальные изображения Онежского озера. М.—Л., 1936.

Равдоникас В. Наскальные изображения Белого моря. М.—Л., 1938.

Трипольская культура

Пассек Т. Трипольска культура. Київ, 1944.

Находки на Урале

Эдинг Д. Резная скульптура Урала. М., 1940.

Майкопская культура

Фармаковский Б. Архаический период в России.— «Материалы по археологии России, издаваемые Археологической комиссией», № 34. Пг., 1914.

Бородинский клад

Фон-Штерн Э. Бессарабская находка 'древностей 1912 года.— «Материалы по археологии России, издаваемые Археологической комиссией», № 34. Пг., 1914.

Кривцова-Гракова О. Бородинский клад. М., 1948.

Скифское и сарматское искусство

Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 2 и 3. СПб., 1889—1890.

Ростовцев М. Эллинизм и иранство на юге России. Пг., 1918.

Ростовцев М. Скифия и Боспор. М., 1925.

Minns E. Scythians and Greeks. Cambridge, 1913.

Rostovtzeff M. Iranians and Greeks in South Russia. Oxford, 1922.

Borovka G. The Scythian Art. London, 1927.

Rostovtzeff M. The Animal Style in South Russia and China. Princeton, 1929.

Античные города

«Древности Боспора Киммерийского». СПб., 1854.

Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 1. СПб., 1889.

Фармаковский Б. Раскопки в Ольвии в 1902—1903 годах.— «Известия Археологической комиссии», вып. 13. СПб., 1906.

Бертье-Делагард А. О Херсонесе.— «Известия Археологической комиссии», вып. 21. СПб., 1907.

Pharmakowsky V. Olbia 1901—1908. Fouilles et trouvailles.— «Известия Археологической комиссии», вып. 33. СПб., 1909.

Ростовцев М. Античная декоративная живопись на юге России. СПб., 1913.

Фармаковский Б. Архаический период в России.— «Материалы по археологии России, издаваемые Археологической комиссией», № 34. Пг., 1914.

Фармаковский Б. Ольвия. М., 1915.

Ростовцев М. Эллинизм и иранство на юге России. Пг., 1918.

Фармаковский Б. Три полихромные вазы в форме статуэток, найденные в Фанагории.— «Записки Росс. Академии истории материальной культуры», 1921, 1, стр. 1 и сл.

Ростовцев М. Скифия и Боспор. Л., 1925.

Фармаковский Б. Разкупования Ольбии р. 1926. Одесса, 1929.

Кобылина М. К изучению искусства древнегреческого города Фанагории.— «Вестник древней истории», 1938, № 2/3, стр. 336—349.

«Ольвия». Т. I. Киев, 1940 (Академия наук УССР. Институт археологии).

Блаватский В. Античная архитектура в Северном Причерноморье. В кн.: Академия архитектуры. Сборник работ, I. М., 1940, стр. 127 и сл.

Передольская А. Ваза Ксенофанта.— «Труды отдела истории искусства и культуры античного мира», т. I, Л., 1945, стр. 47—67.

- Передольская А. Слоновая кость из кургана Куль-Оба.— «Труды Отдела искусства и культуры античного мира», т. I, Л., 1945, стр. 69—83.
- Блаватский В. Искусство Северного Причерноморья античной эпохи. М., 1947.
- Белов Г. Херсонес Таврический. Л., 1948.
- Га й д у к е в и ч В. Боспорское царство. М.—Л., 1949.
- К н и п о в и ч Т. Танаис. М.—Л., 1949.
- К о б ы л и н а М. Скульптура Боспора.— «Материалы и исследования по археологии СССР», 1951, № 19, стр. 171—198.
- Rostovtzeff M. *Iranians and Greeks in South Russia*. Oxford, 1922.
- Kieseritzky G. und Watzinger E. *Griechische Grabreliefs aus Südrussland*. Berlin, 1909.
- Minns E. *Scythians and Greeks*. Cambridge, 1913.
- Rostovtzeff M. *The Social and Economic History of the Hellenistic World*. Vol. I. Oxford, 1941, стр. 108 и сл., 594 и сл.

К главе второй
Искусство древних славян

Язычество

- К а с т о р с к и й М. Начертание славянской мифологии. СПб., 1841.
- А ф а н а с ь е в А. Поэтические воззрения славян на природу, Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. I—III. М., 1865—1869.
- Ф а м и п ц ы н А. Божества древних славян. Вып. 1. СПб., 1884.
- А н и ч к о в Е. Язычество и древняя Русь. СПб., 1914.
- З е л е н и н Д. Очерки русской мифологии. Вып. 1. Пг., 1916.
- К а г а р о в Е. Религия древних славян. М., 1916.
- Н і к о л ь с к і й Н. Живёлы ў звычаях, обрадах і вераньнях беларускага сялянства. Менск, 1933.
- Н и к и ф о р о в А. Фольклор киевского периода.— В кн.: «История русской литературы», Т. I, М.—Л. 1941, стр. 216—256.
- Niederle L. *Zivot starých Slovanů*. Т. II, вып. 1. *Víra a náboženství* (Верования и культы). Прага, 1924, стр. 1—299.

Общие труды по искусству древних славян

- П а в л и н о в А. Доисторическая пора искусства на почве России.— «Вестник изящных искусств», 1887, V, стр. 1—28.
- С о б р а н и е Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья. Вып. IV. Киев, 1902.
- С п и д ы н А. Владимирские курганы.— «Известия Археологической комиссии», вып. 15. СПб., 1905, стр. 84—172.

- Г у щ и н А. К вопросу о славянском земледельческом искусстве.— В кн.: *Изобразительное искусство*, Л., 1927, стр. 59—83.
- А й н а л о в Л. Искусство Киевского периода.— В кн.: «История русской литературы», т. I. Л., 1941, стр. 25—27.
- Р ы б а к о в Б. Древние элементы в русском народном творчестве.— «Советская этнография», 1948, № 1, стр. 90—106.
- Д и н д е с Л. Древние черты в русском народном искусстве.— В кн.: *История культуры древней Руси*, II. М.—Л., 1951, стр. 465—491.

Культ природы и животных у древних славян

- С т а с о в В. Русский народный орнамент. Вып. 1. СПб., 1872.
- С т а с о в В. Дуга и пряничный конек.— «Русская старина», 1877, IV, стр. 723—732.
- К о р о б к а. Чудесное дерево и вещая птица.— «Живая старина», 1910, № 3—4.
- Б о б р и н с к и й А. Народные русские деревянные изделия. Вып. 1—12. М., 1911.
- В о р о н о в В. Крестьянское искусство. М., 1924.
- К л е т н о в а Е. Символика народных украшений Смоленского края.— «Труды Смоленского гос. музея», вып. 1. Смоленск, 1924, стр. 111—126.
- Н е к р а с о в А. Русское народное искусство. М., 1924.
- Г о р о д ц о в В. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве.— «Труды Гос. Исторического музея», вып. 1. М., 1926, стр. 7—36.
- С о б о л е в Н. Русская народная резьба по дереву. М.—Л., 1934.
- Д и н д е с Л. и Б о л ь ш е в а К. Народные художественные ремесла Ленинградской области.— «Советская этнография», 1939, № 2, стр. 104—148.

Языческая скульптура

- Р у с с о в С. Опыт об идолах, Владимиром в Киеве поставленных.— «Сын отечества», 1824, XCLVIII, стр. 145—161.
- С р е з н е в с к и й И. Збручский истукан Краковского музея.— «Записки Русского археологического общества», 1853, V, стр. 163—196.
- Б а с о в а Е. От бога Мена к пану Твардовскому.— «Труды Секции археологии РАНИОН», 1928, IV, стр. 48—57.
- М а к а р е н к о М. Скульптура й різбарство Київської Русі перед монгольських часів. — «Київські збірники історії і археології, побуту й мистецтва. Збірник перший». Київ, 1931, стр. 27—96.
- Д и н д е с Л. Русская глиняная игрушка. М.—Л., 1936.
- Г у р е в и ч Ф. Збручский идол.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 6. Л., 1941.

- Храмы и святилища древних славян
Срезневский И. Архитектура храмов языческих славян.— «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1846, кн. 3, Смесь, стр. 44—54.
Срезневский И. Исследования о языческом богослужении древних славян. СПб., 1848.
Гильфердинг А. История балтийских славян. I—III. М., 1855.
Болсуновский К. Жертвенник Гермеса — Сятовиды. Киев, 1909.
Воронин Н. К характеристике древнейшего зодчества восточных славян.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», вып. XVI. М., 1947, стр. 97—102.

К главе третьей
Искусство Киевской Руси

Архитектура Киева

- Фундуклей И. Обзорение Киева в отношении к древностям. Киев, 1847.
Закревский Н. Описание Киева. Т. I и II с атласом. М., 1868.
Древности Российского государства. Киевский Софийский собор. Вып. I—IV. СПб., 1871—1887.
Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. Киев, 1874.
Петров Н. Историко-топографические очерки древнего Киева. Киев, 1897.
Лашкарев П. Церковно-археологические очерки. Киев, 1898.
Макаренко Н. Древнейший памятник искусства Переяславского княжества.— В кн.: Сборник статей в честь гр. П. С. Уваровой. М., 1916, стр. 473—474.
Шероцкий К. Киев (Путеводитель). Киев, 1917.
Айпалов Д. Киев — Царьград — Херсонес.— «Известия Таврической ученой архивной комиссии», 1920, № 57.
Київ та його околиця в історії і пам'ятках. Киев, 1926.
Брунов Н. О хорах в древнерусском зодчестве.— «Труды секции теории РАНИОН». М., 1928, II, стр. 93—97.
Брунов Н. К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры X—XII веков.— В сб.: Русская архитектура. М., 1940, стр. 106—126.
Каргер М. К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода.— «Труды Всероссийской Академии Художеств». Л., 1947, I, стр. 15—50.
Каргер М. Археологические исследования древнего Киева. Киев, 1950.
Архітектурні пам'ятники. Киев, 1950.
Каргер М. Памятники переяславского зодчества XI—XII вв. в свете археологических исследо-

ваний.— «Советская археология», 1951, XV, стр. 44—63.

- Каргер М. К истории киевского зодчества XI в. Храм-мавзолей Бориса и Глеба в Вышгороде.— «Советская археология», 1952, XVI, стр. 77—99.
Брунов Н. К вопросу о некоторых связях русской архитектуры с зодчеством южных славян.— В кн.: Архитектурное наследство, 2. М., 1952, стр. 3—42.
Каргер М. К истории киевского зодчества конца XI — начала XII в. Церковь Спаса на Берестове.— «Советская археология», 1953, XVII, стр. 223—247.
Брунов Н. Die fünfschiffige Kreuzkuppelkirche in der byzantinischen Baukunst.— «Byzantinische Zeitschrift», 1924, XXII, стр. 63—98.
Стовп S. and Conant K. The Earliest Mediaeval Churches of Kiev.— «Speculum», 1936, X, стр. 477—499.

Архитектура Чернигова

- Лашкарев П. Церкви Чернигова и Новгород-Северска.— «Труды XI Археологического съезда», II. М., 1902, стр. 146—164.
Айпалов Д. Архитектура черниговских церквей.— «Труды XIV Археологического съезда», III. М., 1909, стр. 67.
Горностаев Ф. Об архитектуре древних храмов Чернигова.— «Труды XIV Археологического съезда», III. М., 1909, стр. 66.
Лукомский Г. О происхождении форм древнерусского зодчества Чернигова. СПб., 1912.
Петров Н. Черниговское зодчество XI—XII вв. Чернигов, 1915.
Чернігів і північне лівобережжя. Киев, 1928.
Макаренко М. Чернігівський Спас. Киев, 1929.
Барановский П. Собор Пятницкого монастыря в Чернигове.— В кн.: Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. М.—Л., 1948, стр. 13—34.
Рыбаков Б. Древности Чернигова.— «Материалы и исследования по археологии СССР», 1949, № 11, стр. 7—92.
Архітектурні пам'ятники. Киев, 1950.
Холостенко Н. Неизвестные памятники монументальной скульптуры древней Руси (рельефы Борисоглебского собора в Чернигове).— «Искусство», 1951, № 3, стр. 84—91.

Фрагмент Десятинной церкви

- Сычев Н. Древнейший фрагмент русской живописи.— «Seminarium Kondakovianum», 1928, II, стр. 91—104.
Сычев Н. Искусство средневековой Руси. Л., 1929, стр. 183—184 («История искусства всех времен и народов», вып. 4).

Мозаики Киевского Софийского собора

- Древности Российского государства. Киевский Софийский собор. Вып. I—IV. СПб., 1871—1887.
- Прахов А. Киевские памятники византийско-русского искусства.— «Древности» (Труды Московского археологического общества), т. IX, вып. 3, 1887, стр. 7—8.
- Айналов Д. и Редин Е. Киево-Софийский собор.— «Записки Русского археологического общества, новая серия», 1890, IV, стр. 231—381.
- Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. IV. СПб., 1899, стр. 115—160.
- Шмит Ф. Софийский собор в Киеве.— «Светильник», 1913, № 8.
- Шмит Ф. Заметки о поздневизантийских храмовых росписях.— «Византийский временник», 1915—1916, XXII, стр. 118—124.
- Шероцкий К. Киев (Путеводитель). Киев, 1917, стр. 37—47.
- Шмит Ф. Искусство древней Руси — Украины. Харьков, 1919, стр. 44—70.
- Айналов Д. Новый иконографический образ Христа.— «Seminarium Kondakovianum», 1928, II, стр. 19—23.
- Сычев Н. Искусство средневековой Руси. Л., 1929, стр. 150—196 («История искусства всех времен и народов», вып. 4).
- Лазарев В. История византийской живописи. М.—Л., 1947—1948, т. I, стр. 92—94, 306—307; т. II, табл. 112—119.
- Академия архитектуры УССР. Гос. архитектурно-исторический заповедник «Софийский музей». Орнаменты Софии киевской. Киев, 1949.
- Радченко А. Путеводитель по Гос. архитектурно-историческому заповеднику «Софийский музей». Киев, 1950, стр. 27 и сл.

Фрески Киевского Софийского собора

- Кондаков Н. О фресках лестниц Киево-Софийского собора.— «Записки Русского археологического общества», 1888, III, стр. 287—306.
- Шероцкий К. Киев (Путеводитель). Киев, 1917, стр. 52—60.
- Грабар А. Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора.— «Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества», 1918, XII, стр. 98—106.
- Мясоедов В. Фрески северного притвора Софии киевской.— «Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества», 1918, XII, стр. 1—6.
- Скуленко И. Реставрация Софийского собора в Киеве.— «Советский музей», 1936, № 2, стр. 55—59.

- Лазарев В. Новые открытия в киевской Софии.— «Архитектура СССР», 1937, № 5, стр. 51—54.
- Grabar A. Les fresques des escaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine.— «Seminarium Kondakovianum», 1935, VII, стр. 103—117.

Скульптура Киевской Руси

- Петров Н. Историко-топографические очерки древнего Киева. Киев, 1897, стр. 76, 152.
- Айналов Д. Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора и Десятинной церкви.— «Труды XII (Харьковского) археологического съезда», III. М., 1905, стр. 5—11.
- Шмит Ф. Искусство древней Руси — Украины. Харьков, 1919, стр. 70—76.
- Некрасов А. Рельефні портрети XI століття.— «Науковий збірник Української академії наук», 1925, XX, стр. 16—40.
- Макаренко М. Скульптура й різьбярство Київської Русі перед монгольських часів.— «Київські збірники історії археології, побуту й мистецтва. Збірник перший». Київ, 1931, стр. 27—96.
- Академия архитектуры УССР. Гос. архитектурно-исторический заповедник «Софийский музей». Орнаменты Софии киевской. Киев, 1949.
- Холостенко Н. Неизвестные памятники монументальной скульптуры древней Руси.— «Искусство», 1951, № 3, стр. 84—91.
- Щепкина М. Киевские рельефные изображения XI в. (в печати).

Черниговская фреска с изображением св. Феклы

- Макаренко М. Найдаввіша стінопись княжої України.— «Україна», 1927, кн. 1, стр. 7—13.

Мозаики и фрески Златоверхо-Михайловского монастыря

- Прахов А. Киевские памятники византийско-русского искусства.— «Древности» (Труды Московского археологического общества), т. XI, вып. 3, 1887, стр. 9.
- Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 4. СПб., 1891, стр. 162—163.
- Петров Н. Историко-топографические очерки древнего Киева. Киев, 1897, стр. 153—154.
- Шмит Ф. Заметки о поздневизантийских храмовых росписях.— «Византийский временник», 1915—1916, XXII, стр. 62—126.
- Шмит Ф. Искусство древней Руси — Украины. Харьков, 1919, стр. 81—85.
- Сычев Н. Искусство средневековой Руси. Л., 1929, стр. 203—205 («История искусства всех времен и народов», вып. 4).

- Лазарев В. История византийской живописи. М.—Л., 1947—1948, т. I, стр. 119—120, 321—322; т. II, табл. 169—176.
- Каргер М. К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода.— «Труды Всероссийской Академии Художеств», I, 1947, стр. 28.
- Ainalov D. Die Mosaiken des Michaelklosters in Kiew.— «Belvedere», 1926, 9—10, октябрь, стр. 201—216.
- Conant K. The Mosaic Eucharist in St. Michael's (Kiev).— «The Slavonic Year Book», 1941, I.

Фрески церкви св. Михаила в Остерском городке

- Макаренко Н. Древнейший памятник искусства Переяславского княжества.— В кн.: Сборник статей в честь гр. П. С. Уваровой. М., 1916, стр. 373—404.
- Макаренко М. Старгородська «Божниця» та її малювання. Київ, 1928.

Золотофонные фрески храма в Белгородке

- Полонская Н. Археологические раскопки В. В. Хвойко 1909—1910 годов в мест. Белгородке.— «Труды Московского предварительного комитета по устройству XV Археологического съезда», I, М., 1911, стр. 59.

Росписи Кирилловского монастыря

- Прахов А. Киевские памятники византийско-русского искусства.— «Древности» (Труды Московского археологического общества), т. XI, вып. 3, 1887, стр. 9—25.
- Петров Н. Историко-топографические очерки древнего Киева. Киев, 1897, стр. 40—43.
- Шероцкий К. Киев (Путеводитель). Киев, 1917, стр. 208—213.
- Шмит Ф. Искусство древней Руси—Украины. Харьков, 1919, стр. 86—93.
- Зуммер В. Кирилівський заповідник.— «Всесвіт», 1929, № 8, стр. 8—9.
- Сычев Н. Искусство средневековой Руси. Л., 1929, стр. 207—209 («История искусства всех времен и народов», вып. 4).

Фрески крещальни Киевского Софийского собора

- Окунев Н. Крещальня Софийского собора в Киеве.— «Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества», 1915, X, стр. 113—137.

Киевская иконопись

- Карабинов И. «Наместная» икона древнего Киево-Печерского монастыря.— «Известия Гос.

Академии истории материальной культуры», 1927, V, стр. 101—113.

- Анисимов А. Домонгольский период древнерусской живописи.— «Вопросы реставрации», II, 1928, стр. 152.
- Kondakov N. The Russian Icon. Oxford, 1927, стр. 60—61.
- Ainalov D. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin—Leipzig, 1933, стр. 53—62.
- Talbot Rice D. Beginnings of Russian Icon Painting. Oxford, 1938.

Киевская миниатюра

- Остромирово евангелие 1056—57 года с приложением греческого текста евангелий и с грамматическими объяснениями, изданное А. Востоковым. СПб., 1843.
- Остромирово евангелие 1056—57 года, хранящееся в имп. Публичной библиотеке. Изданием петербургского купца Ильи Савинкова. СПб., 1883 (изд. 2-е — СПб., 1889).
- Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073 года. Изданием члена-учредителя Общества любителей древней письменности Т. С. Морозова. СПб., 1880.
- Стасов В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887, табл. XLI—XLIV, XLIX—LVII.
- Стасов В. О миниатюрах Остромирова евангелия.— «Собрание сочинений. Т. II. СПб., 1894, стр. 127—135.
- Бобринский А. Киевские миниатюры XI века и портрет князя Ярополка Изяславича в псалтыре Егберта. СПб., 1902.
- Кондаков Н. Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб., 1906.
- Щепкин В. Миниатюра в русском искусстве дотатарского периода.— «Slavia», 1928, стр. 742—757.
- Сычев Н. Искусство средневековой Руси. Л., 1929, стр. 205—207 («История искусства всех времен и народов», вып. 4).
- Свирин А. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 12—22.
- Sauerlandt H. und Haseloff A. Der Psalter Egherts von Trier in Cividale. Trier, 1901.

Общие труды по прикладному искусству Киевской Руси

- Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 4—6. СПб., 1891—1899.
- Никольский В. Древнерусское декоративное искусство. Пг., 1923.

- Некрасов А. Очерки декоративного искусства древней Руси. М., 1924.
Рыбаков Б. Прикладное искусство и скульптура.— В кн.: История культуры древней Руси, II. М.—Л., 1951, стр. 396—464.

Киевское ювелирное дело

- Кондаков Н. Русские клады. СПб., 1896.
Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья. Вып. V. Киев, 1902; вып. VI. Киев, 1907.
Отчет Археологической комиссии за 1903 год. СПб., 1909, стр. 184—192.
Симони П. Мстиславово евангелие начала XII века. СПб., 1904 (Памятники древней письменности, № СХХIII).
Отчет Археологической комиссии за 1906 год. СПб., 1909, стр. 124—126.
Михайлов М. Памятники русской вещевой палеографии. СПб., 1913.
А. С. (А. Спицын). Тверской клад 1906 г.—«Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества», 1915, XI, стр. 9—21.
Петров Н. Альбом достопримечательностей Музея Киевской духовной академии. Киев, 1915.
Самоквасов Д. Могильные древности Северянской Черниговщины. М., 1917.
Гущин А. Памятники художественного ремесла древней Руси. М.—Л., 1936.
Рыбаков Б. Ремесло древней Руси. М., 1948.

Киевский книжный орнамент

- Бутовский В. История русского орнамента с X по XVI столетие по древним рукописям. I—II. М., 1870.
Стасов В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887.
Некрасов А. Очерки по истории славянского орнамента. СПб., 1913 («Памятники древней письменности», № 183).

Киевские ткани

- Ржига В. О тканях домонгольской Руси.—«Byzantinoslavica», IV, вып. 2, стр. 399—416.
Соболев Н. Очерки по истории украшения тканей. М.—Л., 1934.

Киевская мелкая пластика

- Толстой И. О русских амулетах, называемых змеевиками.—«Записки Русского археологического общества», 1888, III, стр. 363—413.
Собрание Б. и В. Ханенко. Древности русские. Вып. I. Киев, 1899; вып. II. Киев, 1900.
Каталог собрания древностей гр. А. С. Уварова. Отделение VIII—XI. М., 1908.

- Орлов А. Амулеты «змеевики» Исторического музея.— В кн.: Отчет Гос. Исторического музея за 1916—1925 годы. М., 1926, Приложение V.
Лесючевский В. Некоторые змеевики в собрании художественного отдела Гос. Русского музея.— В кн.: Материалы по русскому искусству, изд. художественным отделом Гос. Русского музея, I, 1928, стр. 10—21.
Лихачев Н. Материалы для истории русской и византийской сфрагистики. I. Л., 1928.
Макаренко М. Скульптура й різьбярство Київської Русі перед монгольських часів.—«Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва. Збірник перший». Київ, 1931, стр. 27—96.
Перец В. О некоторых основаниях для датировки древнерусского медного литья. Л., 1933.
Рыбаков Б. Прикладное искусство и скульптура.— В кн.: История культуры древней Руси, II. М.—Л., 1951, стр. 436—463.

К главе четвертой

Искусство западнорусских княжеств

Архитектура Галицко-Волынской земли

- Дверницкий Е. Памятник древнего православия во Владимире-Волынском. Киев, 1889.
Лонгинов А. Древний храм Богородицы во Владимире-Волынском.—«Записки Русского археологического общества», 1889, IV, вып. I, стр. 25—29.
Скуревич К. Зодчество западных славян. СПб., 1906.
Каргер М. Зодчество Галицко-Волынской земли XII—XIII вв.—«Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», 1940, вып. III, стр. 14—21.
Воронин Н. К вопросу о взаимоотношении галицко-волынской и владими́ро-суздальской архитектуры XII—XIII веков.—«Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», 1940, вып. III, стр. 22—27.
Пастернак Я. Старый Галич. Краків—Львів. 1944.
Воронин Н. Раскопки в Гродно.—«Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», 1949, вып. XXVII, стр. 138—148; там же, 1951, вып. XXXVIII, стр. 25—33.
Walicki M. Cerkiew św. św. Boruysa i Gleba na Koloży pod Grodnem.—«Studja do dziejów sztuki w Polsce», t. I. Warszawa, 1929.
Iodkowski I. Świątynia warowna na Koloży w Grodnie. Grodno, 1936.

Архитектура Полоцкой земли

- Сементовский А. Белорусские древности. СПб., 1890.
- Павлинов А. Древние храмы Витебска и Полоцка. — «Труды IX Археологического съезда», т. I. М., 1895, стр. 1—18.
- Шероцкий К. Софийский собор в Полоцке. — «Записки Отделения русской и славянской археологии Русского Археологического общества», 1915, т. X, стр. 77—90.
- Брунов Н. Белорусская архитектура XI—XIII ст. — «Зборнік артыкулаў». Минск, 1928, стр. 267—307.
- Хозеров И. Полоцкае будаўніцтва старадаўняга перыяду. — В кн.: Працы камісіі гісторыі мастацтва, т. I. Минск, 1928, стр. 105—125.
- Хозеров И. К исследованию конструкции Спаского храма в Полоцке. Смоленск, 1928.
- Шчакадзіін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Т. I. Минск, 1928.
- Воронин Н. У истоков русского национального зодчества. — «Ежегодник Института истории искусств АН СССР». М., 1952, стр. 260—269.

Архитектура Смоленской земли

- Писарев С. Княжеская местность и храм князей в Смоленске. Смоленск, 1894.
- Орловский И. Борисоглебский монастырь на Смядыни. — «Смоленская старина», 1909, вып. 1, ч. 1.
- Брунов Н. Белорусская архитектура XI—XII ст. — «Зборнік артыкулаў». Минск, 1928, стр. 247—307.
- Хозеров И. Новые материалы да гісторыі смаленскага будаўніцтва. В кн.: Працы камісіі гісторыі мастацтва, т. I. Минск, 1928, стр. 169—177.
- Шчакадзіін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Т. I. Минск, 1928.
- Хозеров И. Знаки и клейма кирпичей смоленских памятников зодчества. — «Научные известия Смоленского гос. университета», 1929, V, вып. III, стр. 167—184.
- Хозеров И. Археологическое изучение памятников зодчества древнего Смоленска. — «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», 1945, вып. XI, стр. 20—26.

Живопись Галицко-Волынской земли, Полоцкого и Смоленского княжеств

- Шчакадзіін М. Фрэскі полацкага Борысаглебскага манастыра. — «Наш край», 1925, № 1, стр. 18—19.
- Некрасов А. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 51, 92, 97, 119, 139, 143.

Классе пятой

Искусство Владимиро-Суздальской Руси Владими́ро-суздальское зодчество (Общие работы)

- Рихтер Ф. Памятники древнерусского зодчества. Тетр. 1—5. М., 1851—1856.
- Уваров А. Взгляд на архитектуру XII века в Суздальском княжестве (и выступления по этому докладу). — «Труды I Археологического съезда в Москве», т. I. М. 1871, стр. 252—300.
- Артлебен Н. Древности Суздальско-Владимирской области. Владимир, 1880.
- Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 6. СПб., 1899.
- Бережков Д. О храмах Владимиро-Суздальского княжества. — «Труды Владимирской ученой архивной комиссии», 1903, V, стр. 74—137.
- Некрасов А. Из суздальско-владимирских впечатлений. — «Среди коллекционеров», 1924, № 3—4, стр. 29—34; № 5—6, стр. 34—40.
- Котов Г. Очертание арок во владими́ро-суздальском зодчестве. — «Сообщения Гос. Академии истории материальной культуры», 1929, II, стр. 450—479.
- Воронин Н. Памятники владими́ро-суздальского зодчества XI—XII веков. М. — Л., 1945.

Строительство конца XI — середины XII в.

(помимо указанных выше работ Д. Бережкова и Н. Артлебена)

- Варганов А. Суздаль. М., 1944.
- Варганов А. К архитектурной истории Суздальского собора. — «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», 1945, вып. XI, стр. 99—106.
- Чиняков А. Архитектурный памятник времени Юрия Долгорукого. — В кн.: Архитектурное наследство, 2. М., 1952, стр. 43—65.

Строительство 1158—1165 гг. во Владимире

- Дмитриевский И. О начале Владимира, что на Клязьме. СПб., 1802.
- Никольский С. Золотые ворота. — «Труды Владимирского губернского статистического комитета», вып. IX. Владимир, 1871, стр. 94—109.
- Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери. СПб., 1878.
- Трутовский В. Краткий отчет о реставрации владимирского Успенского собора в 1891 году. — «Древности» (Труды Московского археологического общества), 1900, т. XVI, стр. 1—41.

- Карабутов И. Чертежи по реставрации Успенского собора во Владимире (литографированное, без указания места и года, издание).
- Виноградов А. История владимирского кафедрального Успенского собора. Владимир, 1905.
- Ильинский П. О реставрации Золотых ворот в г. Владимире. — «Труды Владимирской ученой архивной комиссии», 1908, т. X, стр. 1—13.
- Ильинский П. К реставрации Золотых ворот. — Ниши южной стены. — «Труды Владимирской ученой архивной комиссии», 1911, т. XIII, стр. 1—7.
- Ильинский П. Какой был первоначальный верх Золотых ворот. — «Труды Владимирской ученой архивной комиссии», 1913, т. XV, стр. 1—3.
- Воронин Н. Владимир. М., 1945.
- Воронин Н. Социальная топография Владимира XII—XIII веков и «чертеж» 1716 года. — «Советская археология», 1945, VIII, стр. 147—174.

Строительство в Боголюбове

- Доброхотов В. Древний Боголюбов город и монастырь. М., 1852.
- Аристарх. Летопись Боголюбова монастыря. — «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1878, кн. 1.
- Потапов А. Очерки древнерусской гражданской архитектуры. М., 1901, стр. 13.
- Малицкий Н. Соборная церковь Рождества Богородицы в Боголюбове монастыре. — В кн.: Из прошлого Владимирской епархии, вып. 2. Владимир, 1906, стр. 148—155.
- Малицкий Н. Покровский упраздненный монастырь на р. Нерли. — В кн.: Из прошлого Владимирской епархии, вып. 3. Владимир, 1911, стр. 12—21.
- Воронин Н. Замок Андрея Боголюбского. — «Архитектура СССР», 1939, № 11, стр. 67—69.
- Рзянин М. Покров на Нерли. М., 1941 («Памятники русской архитектуры», вып. III).
- Воронин Н. Основные вопросы реконструкции Боголюбовского дворца. — «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», 1945, вып. XI, стр. 78—86.
- Воронин Н. Владимир. М., 1945.

Строительство конца XII в.

- Строганов С. Дмитриевский собор во Владимире. М., 1849.
- Мартынов А. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Тетр. 9. Рождествен монастырь во Владимире Клязьменском. М., 1851—1859.
- Историческое описание княгинина Успенского монастыря во Владимире. Владимир, 1900.
- Малицкий Н. Церковь Иоакима и Анны при Успенском кафедральном соборе. — В кн.: Из

прошлого Владимирской епархии, вып. 2. Владимир, 1906, стр. 17—18.

- Касаткин В. Дмитриевский собор в г. Владимире. Владимир, 1914.
- Воронин Н. Оборонительные сооружения Владимира XII в. — «Материалы и исследования по археологии СССР», № 11. М.—Л., 1949, стр. 202—239.

Строительство начала XIII в.

- Историческое собрание о граде Суздале... Апанья Федорова. — «Временник Общества истории и древностей российских». 1855, 22, стр. 1—210.
- Романов К. Георгиевский собор в г. Юрьеве-Польском. — «Известия Археологической комиссии», вып. 36. СПб., 1910, стр. 70—93.
- Варганов А. (указанные выше работы).

Зодчество Рязанского княжества

- Тихомиров Д. Исторические сведения об археологических исследованиях в Старой Рязани. М., 1844.
- Корзухина Г. Рязань в сложении архитектурных форм XII—XIII веков. — В кн.: Сборник I аспирантов ГАИМК. Л., 1929, стр. 69—82.
- Монгайт А. Раскопки в Старой Рязани. — «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», 1951, вып. XXXVIII, стр. 12—24.

Владимиро-суздальская скульптура

- Кондаков Н. О научных задачах истории древнерусского искусства. СПб., 1899, стр. 1—47 («Памятники древней письменности и искусства», вып. CXXXII).
- Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 6. СПб., 1899, стр. 26—58.
- Бережков Д. О храмах Владимиро-Суздальского княжества. — «Труды Владимирской ученой архивной комиссии», 1903, V, стр. 74—137.
- Романов К. Георгиевский собор в г. Юрьеве-Польском. — «Известия Археологической комиссии», вып. 36. СПб., 1910, стр. 70—93.
- Романов К. «Святославов крест» в г. Юрьеве-Польском. — В кн.: Сборник археологических статей в честь графа А. А. Бобринского, СПб., 1911, стр. 199—211.
- Фраткин С. Рельефное изображение св. Георгия на портале Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. — «Светильник», 1915, № 9—12, стр. 89—96.
- Бобринский А. Резной камень в России. Вып. 1. Соборы Владимиро-Суздальской области XII—XIII столетий. М., 1916.
- Мацулевич Л. Хронология рельефов Дмитриевского собора во Владимире-Залесском. — «Еже-

- годник Российского института истории искусств», 1922, I, стр. 253—299.
- М а л и ц к и й Н. Поздние рельефы Дмитриевского собора в городе Владимире.—«Труды Владимирского научного общества по изучению местного края», 1923, V, стр. 3—46.
- Н е к р а с о в А. Из суздальско-владимирских впечатлений. — «Среди коллекционеров», 1924, № 3—4, стр. 29—34; № 5—6, стр. 34—40.
- Р о м а н о в К. К вопросу о технике выполнения рельефов собора Георгия в г. Юрьеве-Польском.—«Seminarium Kondakovianum», 1928, II, стр. 149—160.
- Р о м а н о в К. Вновь открытые рельефы Суздальского собора.—«Сообщения Гос. Академии истории материальной культуры», 1931, № 3, стр. 16—21.
- Н е к р а с о в А. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 113—121.
- К а с а т к и н П. Памятники архитектуры во Владимире.—«Архитектура СССР», 1938, № 9, стр. 82—84 (автор статьи ошибочно принимает подлинные рельефы за поддельные).
- В о р о н и н Н. Скульптурный портрет Всеволода III.—«Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», 1947, вып. XVIII, стр. 61—65.
- Р и к м а н Э. Изображение бытовых предметов на рельефах Дмитриевского собора во Владимире.—«Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», 1952, вып. XLVII, стр. 23—40.
- H a l l e F. Die Bauplastik von Wladimir-Ssusdal. Russische Romanik. Berlin—Wien—Zürich, 1929.
- A l p a t o v M. Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik.—В кн.: М. Alpatov und N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, стр. 261—270.
- A i n a l o v D. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin—Leipzig, 1932, стр. 74—90.
- R o m a n o v K. La colonnade du pourtour de la cathédrale de Saint Georges à Jur'ev-Polskij.—В кн.: Recueil Uspenskij, II. Paris, 1932, стр. 54—67.
- Росписи собора в Переяславле-Залесском
- А р т л е б е н Н. Древние фрески, открытые в Спасо-Преображенном соборе в Переяславле-Залесском.—«Труды Владимирского губернского статистического комитета», 1864, вып. 1, стр. 77—85.
- Памятники станковой живописи первой половины XII века
- К о н д а к о в Н. Иконография богородицы. II. СПб., 1914, стр. 298—300.
- А н и с и м о в А. Раскрытие памятников древнерусской живописи.—«Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете», 1920, XXX, вып. 3, стр. 267—280.
- А н и с и м о в А. История Владимирской иконы в свете реставрации.—«Труды Отделения искусствознания Института археологии и искусствознания», 1926, I, стр. 93—107.
- Г р а б а р ь И. Андрей Рублев.—«Вопросы реставрации», 1926, I, стр. 55—56.
- А н и с и м о в А. Владимирская икона божией матери. Прага, 1928.
- A l p a t o f f M. und L a s a r e f f V. Ein Byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche.—«Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1925, 46, стр. 140—155.
- K o n d a k o v N. The Russian Icon. Oxford, 1927, стр. 39.
- G r a b a r I. Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Eléousa.—В кн.: Mélanges Ch. Diehl, II. Paris, 1930, стр. 29—42.
- Росписи Успенского собора
- Г р а б а р ь И. Андрей Рублев.—«Вопросы реставрации», 1926, I, стр. 25—26.
- Росписи Дмитриевского собора
- Г р а б а р ь И. Росписи Дмитровского собора во Владимире.—«Русское искусство», 1923, № 3, стр. 41—47.
- А н и с и м о в А. Домонгольский период древнерусской живописи.—«Вопросы реставрации», 1928, II, стр. 111—119.
- А р т а м о н о в М. Один из стилей монументальной живописи XII—XIII веков.—В кн.: Сборник I аспирантов ГАИМК. Л., 1929, стр. 56—57.
- Л а з а р е в В. История византийской живописи. М., 1947—1948, т. I, стр. 123—124; т. II, табл. 188—194.
- G r a b a r I. Die Freskomalerei der Dimitrij Kathedrale in Wladimir. Berlin, 1926.
- R é a u L. Les fresques de la cathédrale Saint Dimitrij à Vladimir.—В кн.: Recueil Uspenskij, II. Paris, 1932, стр. 68—76.
- A i n a l o v D. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin—Leipzig, 1932, стр. 82—83.
- A l p a t o v M. und B r u n o v N. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, стр. 253—254.
- Фрески церкви Бориса и Глеба в Кидекше
- С ы ч е в Н. Предполагаемое изображение жены Юрия Долгорукого.—«Сообщения Института истории искусств АН СССР», 1951, I, стр. 51—62.

Фрески Суздальского собора

Варганов А. Фрески XI—XIII веков в Суздальском соборе.—«Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», 1940, вып. V, стр. 39—40.

Владимиро-суздальская иконопись

Нерадовский П. Борис и Глеб из собрания Н. П. Лихачева.—В кн.: Русская икона. I. СПб., 1914, стр. 63—77.

Сычев Н. Древлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины...—«Старые годы», 1916, январь—февраль, стр. 17—19.

Анисимов А. Реставрация памятников древнерусской живописи в Ярославле. 1919—1926. М., 1926.

Грабарь И. Андрей Рублев.—«Вопросы реставрации», 1926, I, стр. 46—66.

Анисимов А. Домонгольский период древнерусской живописи.—«Вопросы реставрации», 1928, II, стр. 135—143, 161—174.

Лазарев В. Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII вв.—«Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», 1946, вып. XIII, стр. 67—76.

Антонова В. Историческое значение изображения Дмитрия Солунского XII века из г. Дмитрова.—«Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», 1951, вып. XLI, стр. 85—98.

Кондаков Н. The Russian Icon. Oxford, 1927, стр. 61—66.

Masterpieces of Russian Painting. London, 1930, табл. III, IX, XIII, XV, стр. 109, 111—113.

Владимиро-суздальская миниатюра

Долгов С. Описание Евангелия XIII века, принадлежащего Ярославскому архиерейскому дому.—«Труды VII Археологического съезда в Ярославле», VII, 1882, стр. 52—57.

Стасов В. Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских. СПб., 1904, стр. 89—92, табл. IV.

Кондаков Н. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб., 1906, стр. 44—48.

Айналов Д. Миниатюры древнейших русских рукописей в музее Троице-Сергиевской лавры на ее выставке.—В кн.: Краткий отчет о деятельности Общества древней письменности и искусства за 1917—1923 годы. Л., 1925, стр. 11—12.

Некрасов А. Возникновение московского искусства. М., 1929, стр. 205—209.

Свириин А. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 23—30.

Суздальские врата

Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 6. СПб., 1899, стр. 65—72.

Буслаев Ф. Сочинения. Т. I. СПб., 1908, стр. 132—134.

Соболевский А. Медные врата.—В кн.: Русская икона. I. СПб., 1914, стр. 61.

Гальперин И. О технике золоченых изображений на Лихачевских вратах в Гос. Русском музее.—В кн.: «Материалы по русскому искусству, изд. художественным отделом Гос. Русского музея». I. 1928, стр. 22—31.

Медведева Е. О датировке врат Суздальского собора.—«Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», 1945, вып. XI, стр. 106—111.

Мишуров Ф. К вопросу о технике золотой и серебряной наводки по красной меди в древней Руси.—«Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР», 1945, вып. XI, стр. 111—114.

Медведева Е. К вопросу о датировке и иконографии южных и западных врат Суздальского собора. (Рукопись в Институте истории искусства АН СССР, 1945).

Владимиро-суздальское прикладное искусство

Стасов В. Владимирский клад.—«Известия Археологического общества», 1868, VI, стр. 124—133, 142—151.

Уваров А. Суздальское оплечье.—«Древности» (Труды Московского археологического общества), 1885, V, вып. 1, стр. 1—18.

Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 6. СПб., 1899.

Спицын А. Владимирские курганы.—«Известия Археологической комиссии», вып. 15. СПб. 1905, стр. 1—5.

Арциховский А. Курганы вятичей. М., 1930.

Гушин А. Памятники художественного ремесла древней Руси. М., 1936.

Рыбаков Б. Ремесло древней Руси. М., 1948.

Рыбаков Б. Прикладное искусство и скульптура.—В кн.: История культуры древней Руси. II. М.—Л., 1951, стр. 396—464.



УКАЗАТЕЛЬ¹

- Маркс К. 95, 100, 121, 526
Энгельс Ф. 100, 121, 526
Лешин В. И. 45, 526
Сталин И. В. 526
Киров С. М. 526
Жданов А. А. 526
- Аарон 166
Абрамович Л. И. 197, 234, 468, 502
Абхазия 212
абхазцы (обезы) 212
Аввакум 456
Авдий, скульптор 312
Авель 483
Авраам, патриарх 216, 450, 456, 482
Авраамий 456
Авраамий Смоленский, проповедник 321
Агамемнон 24
Адам 483, 486
Адам Бременский 95
Адамклесси 35
Азбукин М. 417, 418
Азия 95
Азовское море 19, 24
Айналов Л. В. 6, 139, 155, 196, 412, 491, 527, 528, 529, 530, 531, 535, 536
акваманилы (рукомойники) 238
акинаки (мечи) 16, 22
аксамит (ткань) 235
Акулинино (близ Москвы); Акулининское изваяние 74, 75, 510
Александр, 220
Александр Македонский — см. «Вознесение Александра Македонского»
- Александр Невский 525
Александрия, город 425
«Александрия», поэма 398
Александропольский курган — см. Луговая Могила
Алексей, митр. московский; его саккос 274, 280
Алексей I Комнин, имп. Византии 200
Алексей Михайлович, царь 80
Алеша Попович, богатырь 299
Алимпий, иконописец 197, 204, 206, 222, 224, 247, 442, 468
Алконост, райская птица 278
Алпатов М. В. 470, 500, 527, 535, 536
Алтай 507
алтарная преграда 118, 134, 141, 308, 346, 355, 366, 462, 463, 465, 466, 470, 471, 472
Альтенкирхен 75
амазонки 24, 30
Аммон 398
амулеты (обереги) 39, 41, 44, 59, 68—70, 281, 416, 437, 438, 508—511
Анапа 30, 31
Анастас, еп. киевский 102
Анастасия (Настасья) 290
Анастасия Романовна, царица 274
Англия 104, 242, 400
Андрей 208
Андрей Юродивый 480
Андрей Юрьевич Боголюбский, в. кн. владимирский и суздальский 109, 149, 284, 294, 335—338, 340, 341, 344, 346, 348—350, 353, 354, 356, 358, 362—364, 366, 370—373, 378, 380, 383, 385, 396, 397, 399, 400, 408, 426, 442, 444, 446, 448, 456, 471, 472, 518, 519, 520
анимизм 102, 402, 417, 429

¹ Названия памятников архитектуры, наименования сюжетов произведений искусства, собственные и нарицательные имена мифологических персонажей, служивших объектами изображения, включены в настоящий сводный именной, географический и предметный указатель.

П р и н я т ы е с о к р а щ е н и я: архиеп.— архиепископ; в. кн.— великий князь; еп.— епископ; имп.— император; кн.— князь; митр.— митрополит.

- Анисимов А. И. 531, 535, 536
 Аничков, Е. 417, 528
 Анкона, собор 404
 Анлар 426
 антимины 240
 античность; античное творчество; античные традиции 7, 21, 22, 24, 26, 30, 31, 34—36, 42, 43, 102, 108, 120, 177, 192, 209, 210, 226, 253, 278, 281, 452, 462
 античные бронзовые кони в Киеве 35, 102, 120
 античные города 527
 Антоний, архиеп. новгородский (Лобрыня Ядрейкович) 502
 Антоний Печерский 197, 198, 202, 224
 Антонины 30
 Антонова В. И. 536
 антропоморфизм 36, 74, 87, 155
 анты (восточные славяне) 46, 49
 «Апокалипсис» 215
 апокрифические сказания 164, 418, 434, 437, 480.
 Аполлон 25
 Апулей Люций 64
 арабские дирхемы 509
 арабы 234
 аргонавты 24, 505
 аримасы 25, 30
 Аристарх, игумен: «летопись Боголюбова монастыря» 446, 472, 534
 Аркона (на о-ве Рюген), континта 77, 87, 89, 90, 423
 Артамонов М. И. 535
 Артемида 24, 88
 Артемий 456, 468
 Артлебен Н. 362, 533, 535
 архангелы 162, 165, 187, 280, 290, 291, 434, 448, 470, 472.— См. также: Гавриил, Михаил
 Архангельская область 54, 275
 архиераконы 166, 182, 206, 207, 209, 210, 422
 Ардиховский А. В. 242, 513, 536
 Асеев Ю. 130, 143
 аскетизм 7, 102, 139, 202, 228, 402, 406, 418, 439, 460
 Ассирия 425
 Аттила, царь гуннов 81
 Афанасий Александрийский 215, 218
 Афанасьев А. 528
 Афанасьев К. 137
 Афина 18, 21, 28
 Афины 28
 Афон 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 474
 — Ксигургийский монастырь (Руссик) 199, 200
 — Лавра Афанасия. Владосвятный фиаг 190
 — Пантелеймоновский монастырь 200
 Афродита 28
 Ахилл 24

 Баба-яга 74, 82
 Бакота 314
 Балдуин, король иерусалимский 110
 Балканский полуостров; Балканы 50, 108, 202, 217, 218, 231, 304, 474, 523
 балканское (южнославянское) искусство 158, 215, 218
 Балтийское море 89
 Банк А. В. 398
 Барановский П. Д. 152—154, 324, 389, 529
 барокко 128, 441
 барс 13, 16, 175, 235, 236, 245, 253, 257, 259, 269, 283, 284, 362, 406, 408, 426, 428, 513, 516
 Басова Е. 529
 Батый 250, 260, 263, 290, 513
 Баум Ж. 440
 Бачково (Болгария). Монастырь. Церковь-костница; фрески 215
 башнеобразный (столпообразный) храм; храм-башня 113, 114, 151, 318, 319, 323, 329
 Белгородок 531
 Белевский клад 277
 Белов Г. 528
 Белогорские курганы 63, 262
 Белое море 12
 Белозерск 339
 Белоруссия 96
 белорусские вышивки 66
 белорусы 66, 68
 Бердичев 80
 Берегиня 59, 62—64, 70, 73, 78, 88, 507.— См. также великая богиня (мифология древних славян)
 Бережков Л. Н. 412, 533, 534
 Березняки, городище 82
 Берендеево озеро 74
 Берестово — см. Киев
 Берлиа 428
 Бертъе-Делагард А. 527
 Блаватский В. Д. 11, 26, 27, 30, 528
 «Благовещение» 59, 162, 186, 188, 211, 213, 215, 295
 «Благовещение у колодца» 184, 187
 Благовещенская Гора, городище 87, 88
 Бобринский А. А. 58, 285, 424, 470, 516, 528, 531, 535
 богатыри древнерусские 36, 54
 боги славянские 41—44, 70, 71, 73, 87, 90, 92, 276, 284, 422
 Боголюбов, город 336, 353, 363—365, 372, 534
 — Замок и дворец 130, 346, 350, 357, 362, 363, 368—372, 376, 394
 — — лестничная башня 363—365, 367, 368, 376
 — — киворий (сень) 369, 370, 372
 — Монастырь. Летопись его 446, 472, 534
 — Собор Рождества богородицы 363, 364, 366—369, 376, 446
 — — притвор 365, 366
 — — сень 472
 — — фрески 366, 368, 446
 — Церковь Покрова богородицы на Нерли 195, 344, 358—363, 367, 372, 374, 380, 394, 398, 401, 462, 410, 432
 — — рельефы 401—408, 409, 410, 412, 414, 417, 430
 — — фрески 448

- Богоматерь Боголюбская 444—447, 470
 — Владимирская 224, 335, 337, 349, 355, 357, 442, 443, 444, 446, 462, 494, 496
 — «Знамение» («Великая Панагия») 430, 435, 478, 485, 487, 490, 491, 496
 Богоматерь «Надежда отчаявшихся» 466
 — Одиитрия 92
 — Оранта 56, 92, 134, 157, 159, 161, 178, 184, 204, 207, 212, 215, 435, 490, 491, 511, 512
 — типа Печерской 224, 229, 230
 — Пирогощая 224
 — Свенская 223, 224, 231
 — Толгская 492, 494, 497, 499, 501
 — типа «Умиление» 444, 492, 496
 — Федоровская 496
 — Эфесская 320
 — См. также: Мария
 бодричи, племя 89
 Болгар, Булгар 83, 111
 Болгария; болгарское искусство 95, 100, 102, 106, 199, 202, 224, 226, 283, 284
 болгарское духовенство 101, 102, 106, 159
 болгары 334, 336
 — волжские; Болгарская земля 95, 370, 514, 517, 519
 — камские 337
 Болсуновский К. 529
 Большие Соли, село 496, 498
 Борис Владимирович, кн.—см. Борис и Глеб
 Борис Александрович, в. кн. тверской 398
 Борис Болгарский 476—478
 Борис и Глеб Владимировичи, князья 92, 107, 114, 151, 220, 222, 234, 252, 269, 271, 281, 287, 289, 293, 322, 334, 335, 349, 362, 393, 414, 422, 432, 458, 478, 500, 502, 504
 Борис Юрьевич (сын Ю. Долгорукого) 346, 458
 Боровка Г. 527
 Бородинский клад 527
 Боршево 80, 83
 Боспор; Боспорское царство; искусство Боспора 25, 26, 28, 30, 31
 боспорские склепы 26, 31
 — скульптуры 30, 73
 — рельефные надгробия 30
 — фибулы 60
 Боян 91, 407
 «Брак в Кане» 170
 браслеты (запястья) 47, 51, 61, 233, 236, 242, 243, 250, 251, 254, 258, 259, 264, 266—268, 271—273, 277, 278, 281, 285, 286, 508, 512, 516—519
 Братиго, мастер-чеканщик 248, 258
 Браунвейгер 439
 Бриксен 428
 бронзовый век 65, 82
 Брунов Н. И. 114, 470, 527, 529, 533, 535, 536
 Брянск 87, 224, 236, 237, 248
 Бугский лиман 25
 Булычев Н. 83, 508, 510, 511, 513
 Буслаев Ф. И. 6, 278, 282, 536
 Бутовский В. 532
 былины 36, 54, 83, 102, 233, 238, 269, 299, 407
 Быхов, город 71, 72
 Валаам 482, 483
 Валицкий М. 533
 Варвара 289
 Варганов А. Л. 343, 533, 534, 536
 Варлаам, митрополит 462
 Варфоломей 208
 варяги; норманны 91, 241, 262, 509
 Василий Великий 176, 328
 Василий Всеволодович, в. кн. ярославский 492
 Василий I Дмитриевич, в. кн. московский 109
 Василий I Македонянин, имп. Византии 159, 184, 196, 463
 Василий Ярославич, кн. костромской 496
 Васюринский склеп 26
 Ватдинггер Э. 30, 528
 вежа (сторожевая башня) 81, 84, 112, 130, 357
 Вейнемейнен 407
 великая богиня; богиня Земля; богиня-мать (мифология древних славян) 41, 47, 48, 50, 54, 56—60, 62—64, 66—68, 73, 78, 92, 271, 278, 400, 507, 512. — См. также: Берегиня
 Великороссия 96, 525
 великороссы 333
 Вена, собор 404
 Венгрия; венгры 104, 228, 304, 312, 507
 венеды 46, 91
 Венеция 105, 116
 Венеция. Собор Сан-Марко 474
 Вентури А. 474
 Верещинский, бискуп 135
 Вески, деревня 69, 70
 Вестерфельд А. 127
 весь, племя 505, 506
 Вельсегонск 70
 Ветхий завет 402
 византийская архитектура 80, 137, 462
 — (греческая) дерковь; византийский культ; византийское духовенство 100, 107, 196, 348, 358, 370, 448, 462
 византийские (греческие) архитекторы 109, 115, 132, 134—137, 150
 — (греческие) изделия 50, 95, 104, 105, 439
 — (греческие) одежды 104, 287
 — (греческие) мастера 50, 109, 117, 150, 156, 188, 190, 202—204, 206, 207, 211, 226, 231, 254, 267, 338, 446, 450, 454, 456, 486, 491
 византийское искусство; византийский стиль; византийский канон 7, 92, 105, 106, 108, 109, 116, 132, 155, 159, 173, 185, 188, 189, 202, 214, 215, 218, 220, 224, 226, 228, 230—232, 320, 338, 356, 370, 394, 440, 443, 444, 448, 456, 486, 490, 504
 — наследие 104—106, 171, 214, 329, 456, 486

- византийцы (греки, «ромей») 92, 105, 106, 108, 116, 117, 132, 136, 174, 199, 200, 212, 232, 234, 254, 336, 448, 454, 463, 464, 465, 470
- Византия; Византийская империя; Греция 35, 49, 50, 63, 83, 91, 92, 95, 96, 100, 102, 104—109, 115, 116, 155, 168, 171, 173, 190, 197, 199, 203, 231, 234, 254, 297, 320, 338, 425, 440, 448, 479, 486, 506, 523
- Вильнюс. Публичная библиотека. Рукопись № 3: Григорий Двоеслов, Беседы 314
- Виноградов А. 534
- височные кольца и украшения 39, 66, 242, 249, 251, 272, 277, 279, 282, 509, 512, 513, 514
- Витебск. Церковь Благовещения 317
- Владимир Всеволодович Мономах, в. кн. киевский 104, 107, 142, 146, 274, 276, 321, 334, 335, 340—344, 346, 350, 353, 354, 358, 382, 383, 442, 484
- «Поучение» 417
- Владимир Святославич (Красное Солнышко) в. кн. киевский 35, 43, 67, 74, 87, 92, 95, 96, 98, 100, 102, 105, 106, 108, 112, 115, 117—122, 126—128, 135—138, 146, 155, 156, 159, 183, 214, 216, 273, 299, 306, 334, 353, 354, 371
- Владимир Ярославич, кн. галицкий 311, 312
- Владимир Ярославич, кн. новгородский 121
- Владимир-Дмитрий Всеволодович, сын Всеволода III 416
- Владимир на Клязьме 195, 233, 259, 264, 286, 303, 334—337, 339, 341, 343, 348—353, 355—358, 363, 370—373, 375—379, 381, 383, 388, 392, 393, 395, 397, 399, 401, 429, 436, 444, 446, 448, 454, 462, 471, 474, 476, 480, 486, 498, 505, 508, 513, 514, 516, 522, 525, 534
- Владимир на Клязьме. *Места и здания*
- Библиотека (в XII в.) 448
- Владычный (епископский) двор 355, 357, 373, 376
- Вознесенский монастырь 338
- Ворота:
- Волжские 350
- Золотые 335, 350—352, 372, 376
- Ивановские 350, 353
- Причины 350
- Мелные 350
- Серебряные 350, 352, 353
- Торговые 350
- Город Мономаха 343, 344, 350, 353
- Детинец Всеволода 338, 350, 373, 376, 382
- Дмитриевский собор 195, 296, 373—377, 380, 382, 389, 390, 394, 398, 428, 474, 505, 516
- — лестничные башни 376
- — рельефы 398, 401, 409—432, 470, 508
- — скульптуры 376, 409, 431
- — фрески 338, 428, 450, 452—457, 459, 461—465, 478, 491, 535
- Княжеские дворы Мономаха и Юрия 338, 344, 353, 358
- Владимир на Клязьме. *Места и здания*
- Княжеский двор Всеволода 373, 376
- Посадский «подол» 350
- Рождественский монастырь. Собор 338, 373, 378, 381, 382, 525
- Успенский монастырь (женский) 338
- — собор 373, 378, 382
- — — усыпальницы 382
- Успенский собор 335, 337, 338, 353—357, 362, 366, 368, 372, 373, 376, 378—380, 382, 383, 394, 396, 398, 400—403, 408, 525
- — гробница в. кн. Андрея 426
- — гробница митр. Максима 474
- — рельефы 396—401, 416
- — скульптуры 401—403
- — фрески 355, 356, 360, 446, 448, 449, 451, 456, 458, 467, 468, 478
- Церковь Воздвижении на Торгу 383
- — Георгия 344, 345
- — Иоакима и Анны (надвратная) 373, 376, 382
- — Положения риз богоматери (надвратная) 352
- — Спаса 344
- Музей 445, 447, 474
- Владимир-Волынский 230, 306
- Собор, построенный в. кн. Владимиром 306
- Трехнефный храм XII века (развалины) 306
- Успенский собор 305, 306
- Владими́ро-Волы́нское кня́жество 304
- Владими́ро-Сузда́льская зе́мля; Влади́ро-Сузда́льское кня́жество; Влади́ро-Сузда́льская Русь 109, 248, 260, 299, 331, 333—338, 340, 341, 348, 370, 384, 391, 393, 395, 396, 401, 406, 428, 442, 448, 460, 469, 470, 474, 478, 479, 484—486, 498, 504—506, 508—510, 512, 513, 517, 523—525, 533
- влади́ро-сузда́льская живопись; влади́ро-сузда́льская школа 460, 462, 471—475, 477, 478, 504, 536
- влади́ро-сузда́льская пластика 195, 196, 376, 396, 408, 409, 425, 429, 432, 439, 486, 504, 510, 534
- влади́ро-сузда́льское зодчество; влади́ро-сузда́льские храмы 195, 341, 422, 525
- влади́ро-сузда́льское прикладное искусство 536
- влади́рская архитекту́рная школа 303
- влади́рская губе́рния 424
- влади́рская еписко́пия 373
- влади́рский клад 512, 518, 519
- влади́рское насле́дие 339, 395, 524
- Власи́й 44
- Власовичи, село 68, 511
- Водская пятина 68
- «Вознесение» 434
- «Вознесение Александра Македонского» 256, 264, 269, 397—399, 416, 510
- вои́ны 215, 220, 362, 416
- Волга 74, 111, 250, 290, 294, 299, 320, 333, 337, 338, 505, 512, 517

- Волжский торговый путь 334
 Волос, Велес, бог 42—44, 68, 407
 Волхов, река 95
 «Волховник» 277
 польнская архитектурная школа 303, 304, 306
 Волынская земля; Волыньское княжество; Волынь 249, 299, 303, 306, 308, 316, 339
 вольняне; бужане 75, 304
 Воронеж, город 80
 Воронежская область 60
 Воронин Н. Н. 111, 114, 151, 303, 307, 340, 343, 397, 416, 448, 527, 529, 532—535
 Воронов В. 528
 «Вороноград» 277
 Восток 50, 95, 96, 108, 235, 299, 334, 398, 404, 440, 462, 505, 517
 Восток древний 18, 35
 Восточная Европа 9, 11, 67, 241, 527
 восточное искусство 158, 261, 262, 279, 281, 283, 426, 440, 509
 Всеволод Ольгович, в. кн. киевский 220
 Всеволод III Юрьевич (Большое Гнездо), в. кн. владимирский 109, 146, 335, 337, 338, 340, 341, 346, 354, 372—374, 376—378, 380, 383—385, 389, 396, 398, 408, 416, 428, 448, 456, 474, 478
 Всеволод (Михаил) Ярославич, в. кн. киевский 104, 140, 218, 247, 264, 334
 Всеволодовичи 285, 341
 Всеслав Брючиславич, кн. полоцкий 316
 «Встреча Иоакима и Анны» 187
 «Всякое дыхание да хвалит господа» (икона) 406, 407
 «вторая киевская школа» (в Печерском монастыре) 196, 202, 204, 206
 Вульф О. 500
 Вщиж. Княжеский замок 236, 237, 248, 258, 259, 264
 Вышгород — см. Киев
 вышивки 47—48, 51, 54, 56, 57, 59, 60, 64, 66—68, 78, 80, 86, 108, 114, 153, 235, 236, 240, 242, 245, 278, 383, 414, 425, 506, 508, 516
 вятичи 66, 74, 83, 112, 242, 334, 508, 509, 512
 Вятский край 71
- Гавриил архангел; ангел «Благовещения» 162, 165, 212, 287, 314, 472
 гадательные книги 277
 Газелоф А. 230, 531
 Гайдукевич В. Ф. 528
- галицкая архитектурная школа 303, 304, 314
 Галицко-Волынская Русь; Галицко-Волынская земля 112, 260, 304, 308, 314, 316, 329, 532, 533
 Галицкое княжество; Галицкая земля; Галицкая Русь 304, 306, 339, 393, 400
 Галич, город 303, 309, 310, 311, 370, 425
 — Кремль. Княжеский дворец 309, 311, 312
 — «Полигон» 309, 310
- Галич Успенский собор 309, 310, 370
 — — крещальня 310
 — Церковь Анны (?) 310
 — — Благовещения 309, 310
 — — Воскресения 309
 — — Ильи пророка 309, 310
 — — Кирилла и Мефодия 309, 310
 — — Пантелеймона 309—311
 — — Спаса 309, 310, 312
 — — на Цвинтарисках 309
- Галич-Мерский 334
 Галицкое княжество 346
 Гальковский Н. 277
 Гальбек И. 241, 479, 536
 Гаркави А. 112
 Гедеон 483
 Гейденштейн Р. 190
 Гелиос 43
 Гельмерсгаузенский монастырь 234
 Генрих IV, имп. германский 230, 231
 Георгий, варяг, тысяцкий в Ростове 334
 Георгий 92, 170, 188, 192, 220, 295, 362, 406, 432, 434, 435
 Георгий Андреевич, кн. новгородский 336
 Георгий III Всеволодович, в. кн. владимирский 342, 437, 438, 520
 Геракл 24, 36, 192, 193
 Германия; 104, 105, 116, 230, 234, 240, 254, 311, 400, 410
 Гермонасса — см. Тмутаракань
 Гертруда, княгиня, жена Изяслава Ярославича 230, 231
- Гефест 44
 Гильдесгейм, собор св. Годегарда 234
 Гильфердинг А. 90, 529
 гипербореи 24
 Глеб Владимирович, кн. — см. Борис и Глеб
 Глеб (Лавил) Святославич, кн. тмутараканский 282, 292
- Гнездово, Гнездовский могильник 262, 263, 321
 Головшиков К. 488
 «Голубиная книга» 90, 241, 407, 412
 Голубинский Е. Е. 105, 462, 474
 Голубовский П. 321
 Гольшев И. А. 424
 Гоморра 483
 Гондиус 323
 гончарное дело; гончары 47, 137, 241, 245, 248
 гориты 22
- Горностаев Ф. 529
 Городница 314
 Городцов В. А. 54, 56, 58, 59, 85, 528
 Горский А. 482
 готическое искусство; готика 283, 440, 441
 готы 48
 Гочевское городище 79
 Грабар А. 172, 215, 530

- Грaбарь И. Э. 5, 462, 476, 491, 492, 498, 500, 526, 535, 536
- Грaбовский С. 130
- гравировка; гравированные узоры 13; 39, 64, 237, 242, 245, 246, 257, 259, 261, 285, 291, 295, 419, 478, 512, 519
- Греки — см. византийцы
- греки древние (эллинцы) 14, 20
- Греков Б. Л. 96, 107, 108, 110, 155
- греческий, -ая, -ое (или эллинский) — см. византийский, -ая, -ое
- Греческий путь; «путь из варяг в греки» 110, 316, 320, 334
- гривны 30, 72, 75, 228, 236, 254, 258, 267, 268, 282, 511
- Григорий Двоеслов 314
- Беседы — см. Вильнюс. Публичная библиотека
- Григорий, дьякон 226
- Григорий Назианзин (Григорий Богослов) 196, 428
- Слово на богоявление 417, 418
- Григорий Нисский 168
- Григорий VII, папа 230
- Григорий Чудотворец 169, 176
- гридницы 105, 120, 144, 238
- гриф, грифон (фантастическое животное) 16, 20, 22, 25, 28, 30, 174, 264, 269—271, 284, 362, 397, 398, 403, 404, 406—408, 414, 416, 425, 426, 436, 439, 480, 484, 504, 520, 522
- гродненская архитектурная школа 148, 304, 308
- гродненское княжество 306, 308
- Гродно 306—308
- Борисоглебская церковь на Коложе 306—308
- Кремль. Башни 308
- Нижняя церковь 307, 308
- — иконы на алтарной преграде 308
- — майоликовый пол 308
- грузины 215
- Гудзий Н. К. 96, 104, 127, 135, 502
- Гульбище, курган 261, 265
- гуны 81
- Гуревич Ф. 529
- Гусятин 75
- гуцулы 261
- Гущин А. С. 69, 235, 236, 260, 266, 283, 426, 468, 508, 513, 514, 516—518, 528, 532, 537
- Давид, царь 401—403, 405, 407, 408, 410, 412, 414, 416, 428, 483
- «Давид Евсеич» 407
- Давид Ростиславич, кн. смоленский 321, 323, 324
- Дагестан 428
- Даждьбог 41, 43, 74, 75
- даки 35
- Дамиан, Демьян 287, 290, 432
- Даниил, 192, 434
- «Даниил во рву львином» 434, 482
- Даниил, игумен, паломник 110
- Даниил Александрович, кн. московский 82
- Даниил Романович, кн. галицкий 304, 312, 314
- Лафни, мозаики 209
- Дверницкий Е. 532
- Лева, богиня 88
- Левиды, городище 274
- Ледал 234
- леисус, леисусный чин 160, 161, 163, 269, 277, 279, 281, 287, 290, 434, 435, 437, 446, 462, 464—466, 468—472, 480
- деревенское прикладное искусство 232, 234, 235, 241—245, 278, 510, 512
- дерево в мифологии и искусстве 34, 40, 42, 46, 57—59, 64, 68, 263, 269, 270, 273—276, 278—284, 412, 414, 417, 458, 512, 516, 519
- деревянная скульптура 18, 504
- деревянное зодчество 36, 81, 82, 90, 91, 108, 109, 111, 113, 114, 116, 118—120, 132, 136, 137, 151, 153, 320, 341, 371, 388, 395, 422
- Державин Н. С. 35
- Десна, река 299
- диадема 32, 34, 255, 256, 258, 264, 267, 269, 277, 281, 282, 398
- Диль Ш. 190
- Динцес Л. А. 54, 58, 62, 72, 528, 529
- Дионис 42, 286
- диск, диск с лучами — см. солнечные знаки
- Дмитриевский И. 534
- Дмитрий Донской 109, 525
- Дмитрий Солунский 92, 192, 194, 206, 207, 210, 211, 283, 286, 293, 373, 432, 433, 472—475, 478
- Дмитров, город 334, 341, 472, 474, 478
- Днепр 14, 34, 62, 95, 110, 142, 262, 299, 320, 321, 506, 507
- Днестр 14, 51, 61, 304, 309, 314
- Добриво Евангелие — см. Москва. Научные учреждения. Библиотека им. В. И. Ленина
- Доброхотов В. 410, 412, 534
- Добрыня Никитич, богатырь 67, 299
- Добрыня Ядрейкович — см. Антоний, архиеп.
- Долгов С. О. 536
- Долматово 75
- Домн Солунский 218
- домовины для мертвых 82, 83
- домонгольский период 149, 254, 260, 265, 289, 308, 384, 391
- Дон 11, 14, 83, 338
- драконы 39, 44, 148, 238, 248, 256, 262, 263, 284, 510, 511, 519
- дроводель; плотники; горододельцы 79, 81, 111—114, 126, 151, 335, 341, 353, 395, 419, 422, 424, 425
- дружина; дружинники 40, 47, 50, 63, 67, 71, 83, 84, 96, 98, 120, 121, 137, 216, 235, 238, 241, 244, 260, 343, 391, 507, 509, 512
- Дубынин А. Ф. 341, 343
- Лунай 24, 49, 58, 81, 231; 507
- Дурчевский З. 307

- духовные стихи 278
 Дьяковские городища 85, 505, 506
- евангелисты 99, 158, 162, 163, 226, 230, 280, 291, 295, 314, 315, 494, 496
 — символы их 295
 евангельские сцены 169, 170, 204, 215, 479
 евреи 336
 Европа 104, 110, 116, 127, 135, 300, 517. — См. также: Восточная Е., Запад (Западная Е.)
 Евстафий 314
 Евфросиния Комнина (жена Юрия Долгорукого) 458
 Евфросиния Полоцкая 320
 Евфросиния (Измарагд) Ростиславовна, княжна 268
 Евхаетская земля 192
 «Евхаристия» («христос, причащающий апостолов») 134, 163—166, 170, 184, 186, 188, 197—201, 203—207, 210, 211, 215
 «Единоборство Иакова с архангелом Михаилом» 181, 187, 482
 единорог 257, 425, 429
 Елена, супруга Ахилла 24
 Елена (Олена) 290
 Елизавета, мать Иоанна Крестителя 187
 Елисаветинская, станица 19
 Епифаний, ученик Андрея Юродивого 480
 ереси; еретические секты 164, 200
 Ермолин В. Д. 388, 389, 431
 Ефименко П. П. 80, 83, 527
 Ефрем Сирин 216
 Ефрем Скопец, еп. (митр.) переяславский 144, 202, 342
- Жар-птица 68, 238, 275, 276
 Ждан-Никола 114, 151
 женщина с поднятыми вверх руками; Оранта 43, 47, 48, 50, 54, 56, 57, 59, 60, 63. — См. также: великая богиня
 «Жены мироносицы у гроба господня» 480
 «Жертвоприношение Авраама» 170
 Жива, богиня 43, 59, 62
 Житная баба 59
 Жича (Сербия). Церковь спасителя; фрески 215
 Жля (птица-жалостница) 275
- Забелин И. Е. 6
 Закавказье 50, 517
 закаспийские земли 83, 334
 Закревский Н. 529
 Залесцы, село 278
 Залесье; Залесская сторона 333—335, 342, 423, 470, 506, 507
 Залозный путь 110
 Зальдбург 428
 Заозерье, село 67
 Запад; Западная Европа 61, 65, 95, 100, 108, 158, 216, 230, 231, 235, 247, 254, 297, 298, 304, 306, 312, 314, 316, 326, 329, 370, 371, 398, 401, 404, 412, 424, 426, 440, 463, 494
- Западная Двина 72, 95, 316, 320
 Западная Пруссия 75
 Западный Буг 304, 306
 «Запрещение пророку Валааму проклинать сынов израилевых» 482, 483
 Зарайск. Собор. Панагия 398
 Зарайский клад 279, 509
 заставки книжные 226, 240, 257, 259, 283, 517
 застежки, фибулы 47, 48, 52, 60—64, 70, 237, 261, 265, 506, 509
 Зауерланд Г. 230, 531
 Захария, отец Иоанна Крестителя 211
 Захаров А. А. 78
 Збруч. Збручский идол 75—77, 79, 83, 88, 89, 92
 Звенигород (в княжестве Галицком) 314
 Звенигород (Московской области) 334
 звери; животные (реальные и фантастические) 11—13, 15—20, 22, 23, 28, 33, 39—43, 46, 50—52, 56, 58, 62, 66, 68, 70, 71, 82, 86, 90, 91, 148, 171, 174—176, 228, 237, 238, 245, 253, 257, 259, 261—267, 269, 272, 273, 277, 283—285, 372, 397, 398, 402—406, 408, 412, 414, 416—418, 422, 424—428, 430, 434, 436, 439, 504, 506, 509, 512, 516, 528
 звериный стиль; звериные мотивы — см. орнамент звериный
 Зевс Олимпийский 28
 Зеленин Л. 528
 Зеньков, город 61
 зернь (игра) 240
 зернь (ювелирная) 236, 249, 250, 260, 274, 295, 512
 змеевики 254, 437, 438, 520
 зодчество языческое 79—91
 зодчие (архитекторы)
 — византийские (греческие) 109, 115, 132, 134—137, 150, 371
 — владимирские 149, 371, 372, 383, 391, 393, 394, 428
 — волжско-болгарские 370
 — волынские 149
 — галицкие 370
 — западноевропейские 370
 — иноземные 151, 370
 — итальянские 525
 — киевские 343
 — московские 154, 329, 388, 498, 525
 — псковские 152, 525
 — смоленские 146, 149, 150, 153, 154, 322, 323, 326
 — черниговские 148
 — южнорусские 80
 золочение огневое; золотая наводка 254, 479
 Зуммер В. 531
- Иаков 208
 Иаков, патриарх 181, 187, 450, 456
 Иаков Мних. Похвала 87
 Иаков и Федор (печать) 295
 Ибн-Мискавейх 111
 Ибн-Русте 42, 82, 83, 112

- Ибн-Фадлан 74, 83, 86—88, 111
 Иван III в. кн. московский 525
 Иван IV Васильевич, Грозный 109
 Иван Годинович, богатырь 269, 270
 Иван Данилович Калита, кн. московский 109, 525
 Игорь Рюрикович, в. кн. киевский 67, 84, 95, 101, 261
 Игорь Святославич, кн. новгород-северский 146, 273—275, 289
 идеографическая письменность; идеограммы 54, 69, 271, 272, 276, 283
 идолы языческие 43, 46, 47, 69, 70, 71, 73—78, 83, 86—88, 91, 110, 155, 190, 287, 342, 510. — См. также: Вески; Збруч; Черная Могила
 Иерусалим. Храм Соломона 164
 «Изборник Святослава» — см. Москва. Научные учреждения. Исторический музей
 «Изгнание прародителей из рая» 482
 «Измарагд» (сборник) 268
 Изяслав Мстиславич 107
 Изяслав (Дмитрий) Ярославич, в. кн. киевский, потом кн. владими́ро-волы́нский 140, 142, 192, 206, 226, 228, 230, 231, 240, 293, 311, 500
 Исус Навин 483, 500, 503
 Иконников В. 448
 иконный принцип; иконное начало 175, 436, 498
 иконография; иконографический тип; иконографический канон; иконографическая система 108, 163, 164, 168, 174, 212, 216, 406, 410, 412, 418, 437, 439, 444, 450, 466, 470, 474, 482, 486, 489, 491, 502
 иконостас 437, 456, 462—464, 466, 470
 иконы; образки 56, 76, 98, 119, 127, 156, 204, 254, 314, 326, 373, 406, 442, 446, 454, 460, 462—466, 470, 471, 472, 474, 485—504, 511, 512, 524
 иконы керамические 291
 — медные 292, 293
 — стеатитовые 295—297
 — шиферные 292, 294
 иконы святых: Бориса и Глеба 92, 222, 500, 502, 504
 — Глеба (Лавида) 282, 292
 — Георгия Победоносца 92
 — Дмитрия Солунского 92, 283, 286, 293, 473
 — Николы с житием 496
 — Николая Чудотворца и семи отроков эфесских 222, 286, 293
 Иларион, митр. киевский 87, 96, 104, 107, 109, 127, 135, 196, 198
 Ильг А. 234
 Ильинский П. 534
 Ильменский бассейн 320
 Илья Муромец, богатырь 102
 Илья 43, 44
 Индия 425
 инициалы (заглавные буквы) 226, 238, 240, 252, 253, 256—259, 264, 266, 278
 инкрустация 19, 20, 28, 32, 34, 118, 122, 134, 142, 149, 207, 254, 308
 Иоаким и Анна 170, 184, 187
 Иоанн, еп. владимирский 382, 385
 Иоанн, зодчий 152, 317, 319, 322, 323
 Иоанн Богослов, евангелист 289, 295, 328, 466
 Иоанн Дамаскин 478
 Иоанн Златоуст 167, 176, 312, 328
 Иоанн Македонский 218
 Иоанн Предтеча (Креститель) 161, 163, 287, 446, 466, 470, 472
 Иоанн Тцетцес 234
 Иония архаическая 18
 Иосиф Солунский 218
 Иран 35, 284, 425
 иранская храмовая утварь 50
 иранские изделия 284
 иранское искусство 425
 Ирина (Орина) 289
 Ирина, княгиня, жена Ярополка Изяславича 227, 230
 Ирина, княгиня, жена Ярослава Мудрого (с тремя дочерьми) 170, 177
 Иркутск 11
 Ирпень, река 335
 Исаак, патриарх 450, 456
 Исаия, еп. ростовский 337
 Италия; итальянцы 116, 234, 254, 371, 400, 494, 496
 итальянские художники 453
 Ифигения 24
 Йодковский И. 307, 533
 Кавказ; Кавказский хребет; Северный Кавказ 12, 13, 24, 95, 215, 216, 336, 393, 425
 Кагаров Е. 528
 Каин 483
 Калитинский А. 61
 Калуга 83
 Калужская область 48, 49, 506
 Каменнобродский клад 268, 274
 каменные бабы 15
 каменный век 271, 505. — См. также: неолит; палеолит
 каменщики, артели в средние века 400
 камни культовые 74
 Канев, город 272, 289, 296
 Карабинов И. 531
 Карабутов И. 534
 Каргер М. К. 117—119, 128, 129, 142, 144, 146, 151, 206, 264, 275, 294, 527, 529, 531, 532
 Карна 275
 Карнеев А. 398, 404
 Касаткин В. 534
 Касаткин П. 535
 Каспийское («Хвалисское») море; Каспий 334, 517
 Касторский М. 528
 Каширское городище — см. Старое Каширское городище

- Кащей Бессмертный 269, 270
 Келермес 15, 19
 Кельн, собор 404
 — Епархиальный музей 428
 кентавры (китоврасы) 35, 236, 269, 414, 436, 438
 керамика 12, 28, 47, 241, 255
 Керченский полуостров 14
 Керченский пролив 25, 292
 Керчь — см. Пантикапей
 Кибела 192, 194
 киворий (сень) 147, 165, 178, 366, 369, 370, 384, 394
 Кидекша на Нерли, село. Церковь Бориса и Глеба
 335, 344—346, 348, 349, 356
 — — фрески 458, 536
 Киев 6, 8, 35, 43, 51, 67, 72—74, 78, 83, 88, 91, 92,
 95, 96, 100, 102, 104, 110, 112, 113, 115, 120—
 122, 126—128, 135, 136, 138—141, 143, 144, 146,
 148—150, 159, 173, 195, 196, 198, 199, 206, 207,
 220, 224, 230, 231, 233, 243, 246, 247, 250, 254,
 257, 260, 261, 264, 268, 271, 272, 277, 279, 280,
 286, 290—294, 296, 298, 299, 303, 306, 316, 320,
 321, 329, 335, 336, 340, 343, 344, 353, 355, 363,
 372, 380, 398, 425, 442, 444, 454, 460, 474, 479,
 486, 529
 Киев. Места и здания.
 — Бабин горжок 120, 126
 — Батыевы ворота 120, 128
 — Берестово. Княжий двор 191, 192, 285, 344
 — — Пещера Антония 198
 — — Церковь Спаса 142, 143, 152, 320
 — Вышгород 114, 151, 230, 234, 293, 322, 335, 363,
 442, 500
 — «Гора» 344
 — Город Владимира 127, 128
 — Город Ярослава 127, 128, 372
 — Городище VIII—X веков 128
 — Двор domestика 120
 — Десятинная церковь Успения богородицы 35,
 106, 108, 109, 117—122, 126, 128, 134, 135, 137,
 140, 147, 156, 159, 183, 190, 250, 287, 293, 294,
 310, 353, 380, 530
 — — иконы 118, 156
 — — мозаика 118, 156
 — — саркофаги 190, 264
 — — фрески 118, 156
 — Дмитриевский монастырь 140, 142, 192
 — — собор 141, 206
 — — — мозаики 142, 206, 207
 — — — рельефы 192
 — Житомирская улица 287
 — Золотые ворота 102, 122, 124, 126—128, 136,
 261, 335
 — Кирилловская гора 73
 — Кирилловский монастырь 220
 — — собор 143
 — — — фрески 214—221, 231, 531
 — Копырев конец 144
 Киев. Места и здания.
 — Кудрявец (урочище) 144, 146, 148, 149
 — Львовские ворота 126, 128
 — Лядские ворота 126, 128
 — Митрополичий замок 124, 138
 — Михайло-Архангельский Выдубицкий монастырь
 140, 141, 149—151
 — — Собор архангела Михаила. Лестничная баш-
 ня 142
 — — — усыпальницы 142
 — — — фрески 142, 220, 221, 231
 — Михайловская гора 128
 — Михайловский Златоверхий монастырь 128, 140,
 141, 207, 254, 273
 — — собор 141
 — — — крещальная 141
 — — — лестничная башня 141
 — — — мозаики 197—201, 203—211, 212—215, 530
 — — — фрески 206, 211—215, 231, 454, 530
 — Монастырь Георгия 102, 122, 124, 126, 128,
 135, 136, 140
 — — Ирины 102, 122, 124, 126, 128, 135, 140
 — — князя Святослава Ярославича 142
 — Печерск 335
 — Печерский монастырь 107, 139, 140, 196—198,
 202, 204, 224, 228
 — — иконопись 221
 — — рельефы в типографии 191—193, 194
 — — трапезная 144
 — — Успенский собор 139, 140, 141, 143, 150,
 202, 203, 206, 207, 303, 306, 321, 342, 343,
 354
 — — — иконы 202
 — — — крещальная 141
 — — — мозаики 141, 202, 204
 — Подол 73
 — Симеоновский монастырь 140
 — Собор Софии 91, 102, 106, 107, 109, 122, 124,
 126—136, 138, 139, 147, 148, 157—193, 204, 232,
 316, 335, 355, 380, 466
 — — библиотека Ярослава 102
 — — гробница Ярослава 190, 193
 — — иконы 135
 — — крещальная 132, 181, 189
 — — — фрески 220, 222, 531
 — — — лестничные башни 128, 129, 130, 132, 138,
 170—176, 178, 188, 357, 371, 416, 426
 — — мозаики 134, 157—169, 175, 177, 182, 184,
 186, 188, 206, 207, 208, 210, 211, 530
 — — придел Георгия (Трехсвятительский) 170,
 188, 457
 — — придел Иоакима и Анны 170, 184—187
 — — придел архангела Михаила (Архангельский)
 170, 181, 182, 187, 188
 — — придел апостола Петра (Апостольский) 170,
 188, 218

- Киев. *Места и здания.*
Собор Софии. Скульптура 190, 232, 285
— — Сретенский притвор 188
— — фрески 160, 168—189, 191, 196, 204, 213, 231, 232, 285, 416, 426, 454, 530
— Старый город 73, 279
— Флоровская гора 73
— Церкви Бориса и Глеба в Вышгороде 114, 151, 293, 500
— — серебряная чеканная гробница 234
— Церковь Благовещения богородицы (надвратная) 102, 122, 124
— — Василия (Трехсвятительская) 128, 144, 146
— — Дмитрия 128
— — Ильи пророка 101
— — на урочище Кудравце 144, 146, 148, 149
— — Петра 128
— — Успения на Подоле 143
— — Федора 128
— Языческое капище 88, 89, 128
— Янчин монастырь 128
— Ярославов двор 149
Киев. *Научные учреждения.* Исторический музей 53, 55, 196, 270, 287, 289, 296, 297
— Лаврский музей 191, 502
Киево-Печерский патерик 150, 197, 202—204, 206, 212, 247, 342, 468, 469
киевская иконопись 221, 222, 224, 276, 531
Киевская земля; Киевское княжество; Киевщина 50—52, 55, 72, 98, 148, 149, 198, 228, 260, 268, 272, 275, 296, 298, 339, 506
Киевская Русь; Киевское государство; Киевская держава; «империя Рюриковичей» 34, 56, 91—93, 95, 96, 98, 100, 101, 104—112, 115, 116, 121, 124, 132, 138, 140, 148, 155, 160, 190, 198, 202, 206, 212, 217, 218, 221, 224, 226, 231—235, 241, 245, 255, 260, 261, 288, 276, 294, 298, 299, 303, 329, 333, 335, 338, 339, 354, 396, 466, 467, 469, 470, 479, 489, 502, 509, 511, 529, 530, 532
киевские мастера 212, 232, 295, 299, 335, 396
киевские традиции; киевское художественное наследие; киевские образцы 303, 322, 329, 335, 343, 356, 372, 383, 391, 393, 442, 457, 458
киевские фрески 231, 458
— эмали 66, 96, 226, 234, 254, 255, 288, 290, 468
киевский митрополит 373
киевское прикладное искусство 426, 516, 532
Кизерицкий Г. 30, 528
киммерийцы 14, 24
Кирилл «Слово о злых духах» 277
Кирилл Александрийский 215, 217—219, 221
Кирилл III, митр. владимирский 525
Кирилл I, еп. ростовский 384, 460, 477, 478, 486
Кирилл Туровский 417
Кирилл и Мефодий 218
китоврасы — см. кентавры
клады 50—53, 55, 67, 70, 239, 246, 251, 254, 259, 260, 263, 264, 266, 273, 274, 287, 288, 426, 509, 513, 514, 515.— См. также: Белевский клад; Бородинский клад; Владимирский клад; Зарайский клад; Каменнобродский клад; Мартыновка; Мощинский клад; Старорязанский клад; Тверской клад
Клетнова Е. Н. 56, 528
Клещино (Клещение), озеро 344
Клим Смолятич 107
Климент Болгарский 218
Климово 428
Ключевский В. О. 110, 333
Клязьма, река 337, 350, 353, 362, 505, 507, 512
книжная культура 103, 226, 240, 338
книжная (рукописная) орнаментика 248, 255—259, 263, 265, 278, 283, 516, 532.— См. также: заставки; инициалы; орнамент
Книпович Т. Н. 14, 528
Княжья Гора, городище (б. Черкасского у. Киевской губ.) 73, 272, 289, 294, 296, 297, 479
Кобылина М. М. 30, 528
«Кодекс Гертруды» — см. Чивидале
Козьма, Кузьма, Косма 287, 290, 432
колесо — см. солнечные знаки
Коломенское. Дворец царя 80
Коломна. Церковь на Городище 429
колотит икон 461, 492, 494, 500, 504
— инициалов 256
— миниатюр 314, 316
— мозаик 180, 210
— фресок 452, 492
Колосково, село 60
Колосс 75
колоты 236, 239, 244, 246, 247, 249, 250, 252—254, 259, 263—265, 267, 268, 271, 272, 274, 276—279, 281—284, 287, 288, 509, 512, 513, 516, 522
Колхида 24
Коляда, бог зимы 42, 58, 282
колядки (песни) 46, 282
Комарово 428
Конант К. 529, 531
Кондаков Н. П. 6, 20, 26, 34, 59, 202, 230, 234, 236, 247, 251, 254, 264, 268, 274, 277, 278, 280, 287, 288, 412, 428, 468, 480, 489, 496, 527, 530—536
Константин I, имп. Византии 81
Константин, кн. ярославский 492
Константин, литейщик 236, 237, 249
Константин VII Багрянородный, имп. Византии 321
Константин Болгарский 476, 477
Константин Всеволодович, кн. ростовский 383, 384, 448, 486
Константинович Б. 462
Константинополь; Царьград 35, 50, 100, 105—107, 122, 124, 156, 159, 184—186, 188, 199, 202, 203,

- 207, 212, 214, 224, 226, 234, 338, 442, 448, 450, 486, 502, 505
- Константинополь. Влахернский квартал 202
 — Влахернский храм 480, 489
 — Гипподром (цирк) 105, 171, 172, 173, 188
 — Золотые ворота 124
 — Студийский монастырь 202
 — Храм Софии 135, 502
- константинопольская патриархия 107, 116, 337
- конь в мифологии и в искусстве 16, 18, 22, 39—43, 50, 52, 53, 55, 60—68, 70, 76, 80, 82, 83, 86, 91, 238, 240, 242, 257, 262, 506—508, 510—512
 — конская голова 52, 60, 61, 64—68, 506
- коньки; князьки; кнесы (на крышах) 39, 79, 240
- корзна (плащи) 235, 236, 261, 502
- Корзухина Г. Ф. 534
- Коробка 528
- коропасты греческие 72
- Корчева (в Крыму) 59
- Коснятин, город 334
- Коста, мастер-чеканщик 248, 258
- Костенки, стоянка 11
- Кострома 294, 334, 517
 — Успенский собор 496
- Костромская, станция 16, 19
- Костромской курган 80
- Косцюшко-Валюжинич К. К. 59
- Котов Г. И. 305, 306, 533
- кочевники восточные; кочевники азиатские 50, 95, 505
 — гунны 81
 — тюркские 298
- Краков 231
 — Музей 75, 76, 77
- краснофигурная роспись 253
- краснофигурные пелки 28
- Красные Горы, городище 85, 87
- Красовский М. В. 6
- Крачковский И. Ю. 74, 83
- крепостное зодчество; крепости; укрепления 80, 81, 111—113, 144, 308, 309, 338, 343—345, 350, 352, 353, 363, 376, 393
- крест; круг с крестом — см. солнечные знаки
- крестовокупольный храм; крестовокупольная система 117, 118, 122, 128, 136, 137, 149, 151, 152, 309, 317, 319, 322, 329, 345, 354, 374
- кресты литые 248, 280, 293
- кресты-складни 234, 248, 254, 279, 280, 290, 292
- кресты-энколпионы 280, 287—289, 293—295
- «Крещение» 220, 222, 421, 422, 479
- крещение Руси; принятие христианства из Византии 92, 98, 100, 105, 112, 115, 263
- кривичи; кривичская земля 79, 85, 112, 512
- Кривцова-Гракова О. 527
- Кросс С. 529
- Крым; Тавры 16, 24, 61
- Ксенофант 28, 29
- Кубань 19, 34, 294
- Кубенское озеро 486
- Кукша, монах 74
- Куликово поле 525
- Куль-Оба, Куль-Обский курган 17—20, 22, 28, 62
- культ быка (тура) 40, 68
 — предков 40
 — священного дерева 57, 59, 68, 270
- культовые сюжеты на вышивках 54, 56
- культы солнца (солярные) 60
- Купала (праздник) 42
- курганное поле 80
- курганы 15, 20, 24, 26, 28, 41, 46, 49, 62—65, 67—70, 72, 80, 82—84, 86, 92, 121, 234, 242, 243, 259, 260, 262, 274, 506, 508, 510—512, 514
- Курилово 428
- «Куроклик» 277
- Курская область; Курщина 63, 262
- кут (поселок) 81
- Кучкович, боярин 336
- Лаврентий, архидиакон 182, 187, 414
- Лавров П. 114
- Лада 42
- Ладога 67, 260
- Лазарев В. Н. 95, 155, 298, 303, 333, 396, 442, 523, 530, 531, 535, 536
- Лазарь, еп. смоленский 321
- Латышев В. В. 81
- Лашкарев П. 529
- лев, львица 13, 15, 16, 19, 20, 22, 192, 235, 257, 283, 355, 384, 387, 392, 397, 403, 404, 408, 414, 416, 419, 424—429, 434, 436, 480, 484, 513, 516—518
- Лев, патриарх охридский 106
- Левка, остров 24
- Лель 42
- Ленинград. *Научные учреждения*. Библиотека Академии Наук. Радзивиловская летопись 115
 — Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Рукописи: (Ф. II, 1. № 5) Остромирово Евангелие 99, 225, 226, 231, 252, 253, 256, 257, 263, 264, 531
 — Русский музей 47, 239, 479, 496, 500, 502
 — Эрмитаж 15—21, 27, 29, 32, 244, 255, 271, 276, 277, 288, 428, 479
- Леонтий, еп. ростовский 337, 342, 349
- Лескова усадьба 280, 287
- «Лествица Иакова» 482
- лестничная башня 122, 128—130, 132, 135, 136, 138, 141, 148, 149, 170—176, 178, 188, 285, 311, 312, 357, 362—365, 367, 368, 371, 376, 382, 386
- Лесючевский В. 500, 532
- летгалы 72
- Летописец Киевский (Синописис) 141
 — Переяславля-Суздальского 120

- Летописи древнерусские 35, 44, 84, 98, 100, 102, 103, 113, 120, 136, 144, 156, 197, 216, 224, 233, 234, 238, 240, 259, 297, 298, 334, 337—339, 372, 373, 382, 385, 386, 410, 478, 498, 505, 525
- летопись Воскресенская 410, 462, 474
- Галицко-волыньская — см. летопись Ипатьевская
- Густынская 130
- Ипатьевская 110, 112, 117, 146, 147, 150, 241, 268, 311, 312, 323, 326, 350, 355, 356, 363, 366, 471, 484
- Лаврентьевская 74, 96, 105, 112, 122, 135, 159, 275, 276, 341, 342, 353, 370, 374, 400, 410, 417, 460, 484
- Новгородская первая 114
- Печерского извода 484
- «Повесть временных лет» 109
- Радзивилловская 113, 115, 272—274, 286, 478
- Софийская вторая 462
- Типографская 344, 345
- Лий, гладиатор 192
- Литва 306
- литье из металла 50, 53, 55, 67, 68, 72, 236, 237, 241, 242, 243, 245—250, 258, 261, 262, 275, 285, 291, 292, 293, 295, 510, 512
- Лихачев Н. П. 295, 520, 532
- Лициний, имп. римский 398
- Лонгинов Б. 532
- Лот 482, 483
- Луговая Могила; Александропольский курган 62
- Лука, евангелист 208, 225, 226, 313, 479, 494
- Лука Жилята, еп. новгородский 107
- Луква, река 309
- Лукомский Г. К. 529
- лунницы 236, 238, 249, 260, 263, 512
- Лудк 230
- Лыбель, река 335
- Любеч 95, 197, 202
- лютичи 155, 422
- Лясота, Эрик 130, 132
- магические изображения; магические элементы в искусстве 11, 12, 91, 245, 270, 438, 505
- культы, ритуалы, обряды 11, 40, 41, 43
- представления (понятия) 40, 82, 245, 271, 275
- формулы 248, 249
- магический орнамент 92
- Майкоп 13, 14
- майкопская культура 12, 527
- Майн, река 231
- Майнд, собор 404
- майолика 120, 121, 134, 135, 146, 149, 307—309, 311, 312, 322, 346, 355, 358, 366, 368, 380, 384, 386, 392
- Макаренко Н. М. 190, 529—532
- Максим, митр. владимирский 474, 476
- Малая Азия 425
- Малицкий Г. Л. 43
- Малицкий Н. В. 416, 422, 479, 534, 535
- Маль Э. 426
- Мальта, стоянка 11
- Мальцево 428
- Мансуров А. 341
- Мануил Комнин, имп. Византии 320
- Марин 180
- Мария 59, 73, 92, 107, 117, 160, 162, 163, 165, 185, 187, 204, 206, 213, 215, 224, 229, 230, 269, 280, 287, 289, 291, 293, 294, 295, 337, 349, 350, 353, 400, 403, 422, 442—447, 450, 456, 462, 465, 466, 470, 472, 476, 478, 480, 482, 489—492, 494
- Мария, мученица 458
- Мария, княгиня (жена Всеволода Большое гнездо) 373
- Мария, княгиня (жена кн. Бориса Юрьевича) 346, 458
- Мария-Мирослава, дочь кн. Георгия III Всеволодовича 437
- Марк, евангелист 99, 158, 226, 315, 457, 494
- Мартынов А. 533, 534
- Мартыновка, село, Мартыновский клад 50—53, 55, 67, 71
- Марья Дмитриевна, невеста Ивана Годиновича 269, 270
- Масуди 422
- Матвеев С. 516
- Матфей, евангелист 455, 494
- Мацулевич Л. А. 422, 489, 535
- Медведева Е. С. 407, 437, 482, 536
- медведь в живописи и в орнаменте 12, 13, 39, 40, 68, 88, 170, 171, 240, 257, 426, 510
- Медуза 520
- Мезень, река 500
- Мельхиседек 166
- меоты, племя 19
- Меркурий 43
- меря, племя 505, 506
- мерянская культура 333
- Милле Г. 398
- Милонов Н. 341
- миниатюры 76, 99, 101, 103, 113, 115, 224—231, 240, 251, 256, 272—274, 313—316, 326, 328, 352, 428, 439, 441, 476—478, 486, 494, 496
- византийские 439, 450
- ирландские 291
- киевские 226, 228, 230, 231, 516, 531
- Миннс Э. 527
- Миронег 114, 151
- Митрофан 480
- Митрофан, еп. суздальский 480, 484
- Михаил архангел 140—142, 146, 170, 180—182, 187, 188, 212, 287, 290, 314, 323—326, 343, 389, 472, 482—484, 486, 492, 493, 495, 498, 500, 503, 520
- Михаил Поток, богатырь 83
- Михаил Юрьевич, кн. 448

- Михаил Ярославич Хороборит, кн. московский 498, 500
 Михайлов М. 532
 Мишуков Ф. Я. 479, 536
 Могилев, музей 72
 мозаики византийские 105, 116
 — киевские 110, 117, 118, 120, 121, 134, 135, 147, 149, 155, 157—169, 212
 мозаичисты-греки в Киеве 156, 182, 183, 186
 мозаичные полы 27, 118, 134, 142, 147, 149, 156, 207, 380
 Мозолев ручей 309
 Мокошь, богиня 43, 44, 74
 Молога, река 486
 Монгайт А. Л. 534
 монголы — см. татары
 монеты 30, 66, 291, 334, 398, 509
 Монда, собор 404
 Моравия 261
 мордва, племя 337
 Москва 6, 8, 82, 109, 152, 154, 334, 339, 341, 371, 395, 396, 442, 462, 498, 500, 512, 524
 Москва. *Места и здания.*
 — Архангельский собор (б. церковь Михаила архангела) 498, 500
 — Белый город 282
 — Земляной город 282
 Китай-город 282
 — Успенский собор 462, 466, 470, 488, 491, 492, 498, 503, 525
 — — фрески 525, 535
 Москва. *Научные учреждения.*
 — Библиотека им. Ленина
 — — (Рум. 105) Добрилово Евангелие 1164 г. 313—315
 — — (Лавр. 23) Троицкий кондакарь 478
 — Исторический музей 13, 24, 43—45, 48, 49, 52, 54, 56, 57, 60—65, 68, 69, 71, 73, 75, 103, 236, 237, 243, 245—248, 250, 265—267, 272—274, 280, 282, 283, 286, 292, 293, 295, 326, 397, 437, 442, 477, 479, 507, 509, 511, 512—521
 — — (Патр. Л. 31) Изборник Святослава 101, 103, 228, 231, 256, 263, 277, 290, 531
 — — (Патр. 7) Апостола 1220 года 477, 478, 496
 — — (Патр. 262) Евангелие учительное Константина Болгарского 476
 — — (Патр. 431) Псалтирь с шестодневом и службами 482
 — — (Патр. 604) Хутынский Служебник 326, 328
 — — (Патр. 1003) Юрьевское Евангелие 97, 228, 231, 256—258, 278
 — — (Патр. 1203) Мстиславово Евангелие 251, 257, 264
 — — (Чуд. 12) Ипполита Римского. Слово об Антихристе 477
 — Музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина 31
 — Оружейная палата 520, 521
 — Третьяковская галерея 194, 206, 211, 223, 224, 443, 444, 471—473, 475, 485, 487, 489, 493, 495, 497, 499, 501
 — — Евангелие начала XIV века 314
 — Университет. Библиотека. (Рукопись 2 Ag 80) Евангелие XIII века 328
 Московская область 75
 московская школа 6, 503
 Мошинский клад 506
 Мошинское городище 48, 49
 Мстера, село 424, 500
 Мстислав Владимирович, кн. черниговский и тму-тараканский 121, 122
 Мстислав Изяславич 110
 Мстиславово Евангелие — см. Москва. *Научные учреждения.* Исторический музей
 Муром 334, 505, 507
 — Церковь Спаса 341
 мурома, племя 505, 506
 Муромо-Рязанская земля; Муромо-Рязанское княжество 339, 353, 506
 мученики, мученицы 166, 179, 187—189, 191, 196, 204, 220, 398, 433
 Мясоедов В. 234, 530
 «набожник» (полотенце) 56
 набойка 58, 235
 народное творчество; народные традиции; народные источники 5, 7, 39, 44—46, 49, 54, 64, 91, 109, 111, 153, 192, 212, 232, 241, 244, 262, 269, 278, 282, 283, 285, 297, 299, 328, 383, 391, 394, 406, 417, 422, 424, 425, 439, 460, 486, 504, 513
 Неаполь, скифский город 31, 33
 Невоструев К. 482
 Некрасов А. И. 406, 478, 527, 528, 530, 532, 533, 535, 536
 Неман, река 306, 308, 316
 неолит 12, 527
 Нерадовский П. И. 500, 536
 Нередица — см. Новгород. Церковь Спаса на Нередице
 Нерль, река 195, 344, 358—363
 Нестор 192, 194
 Нефедов Ф. 508, 510, 511
 Нидерле Л. 59, 528
 Нижний Новгород; Горький 383, 384, 429
 — Собор Спаса 387—389, 429
 «Низвержение сатаны» 187, 482
 «Никита с бесом» 416
 Никифоров А. 528
 Никодим, мастер 292
 «Никола с житием» 496

- Николаев, город 25
 Николай Чудотворец 107, 176, 183, 188, 222, 286, 293
 Никольский В. А. 235, 527, 532
 Никольский Н. 56, 528
 Никольский С. 534
 Никон, игумен печерский 202
 Новгород (Великий) 6, 43, 71, 95, 107, 112, 140, 218, 260, 271, 294, 299, 303, 316, 321, 326, 337, 341, 388, 396, 470, 489, 523
 Новгород. Волотовский монастырь
 — — фрески 489
 — Городище 321
 — Музей 74
 — Собор Софии 113, 114, 118, 121, 135, 136, 247, 258
 — — лестничная башня 371
 — Церковь Спаса на Нередице 188, 220, 261
 — — фрески 320, 489
 — Юрьев монастырь 228, 257, 258
 Новгород-Северский 48, 50
 новгородская архитектурная школа 303
 Новгородская губерния 424
 Новгородская земля; Новгородское княжество 67, 68, 75, 79, 242, 326, 339
 новгородская школа 6, 462, 491
 новгородские живописцы 460
 — родовые усыпальницы 83
 — фрески 218
 Новицкий А. 527
 Новочеркасск 32, 34
 Новый завет 479
 ножны мечей 19, 237, 264, 268, 275, 284
 Норвегия 517
 «Обида, дева» 269, 274, 277
 «Обручение Марии» 185, 187
 Овруч. Крепость 273
 — Церковь Василия 148, 149, 154
 Одензее 428
 Одиссей 24, 278
 Ока, река 61, 299, 391, 505—507, 512
 Окладников А. 11
 Окунев Н. Л. 215, 531
 Олег, кн. киевский 83, 95, 261
 Олег Святославич, кн. черниговский 273, 274, 334
 оловир (ткань) 235
 Олонецкая губерния 424
 Ольвия 25, 27, 28, 73
 Ольга, княгиня киевская 84, 113, 115, 363
 Ольгов городок 391
 — Церковь 393, 394
 Омон А. 196, 450
 Оншат 428
 Онежское озеро 12
 Орбели И. А. 428
 Орда 525
 Орешников А. В. 518
 Орлов А. С. 103, 224, 226, 524, 532
 Орлов Л. 494
 Орловский И. 322, 533
 орнамент; орнаментика 11, 39, 40, 47, 54, 92, 108, 134, 153, 212, 214, 243, 248, 250, 251, 259, 265, 287, 295, 314, 328, 356, 387, 406, 410, 429, 432, 440, 448, 451, 456, 460, 478—480, 483, 484, 486, 490, 491, 496, 500, 504, 505, 512, 519, 520, 522
 — «волчий зуб» 242
 — волнистый 12, 47, 241
 — геометрический 12, 48, 49, 54, 240, 245, 255, 260
 — городчатый 242
 — звериный; звериный стиль; звериные мотивы 12, 16, 18—20, 22, 34, 50, 245, 248, 253, 257—259, 261, 262, 266, 418, 425, 426, 428, 430, 509, 510
 — ковровый 387, 389, 390, 431
 — линейный 241
 — плетеный; плетенка 27, 147, 148, 190, 230, 237, 243, 248, 253, 258, 259, 262, 264—266, 281, 387, 510, 516
 — растительный 27, 226, 255, 261, 262, 264—266, 355, 374, 430, 432, 434, 509, 514, 519, 520
 — спиральный 50, 251, 265, 294, 295, 516
 — тератологический. См. также: чудовища в орнаментике 34, 70, 230
 — точечный 291
 Орфей 407
 Осовед, крепость 337
 Остер. Церковь Михаила архангела («Юрьева божница») — — архитектура 146
 — — орнаментика 212
 — — фрески 212, 231, 458, 460, 531
 Островский П. 496
 Остромир, посадник новгородский 226
 Остромирово Евангелие — см. Ленинград. Научные учреждения. Публичная Библиотека им. Салтыкова-Щедрина
 Оттон Бамбергский 90, 422
 Охрида 199
 — Храм Софии 190
 охридский патриархат 100, 106
 Павел Алеппский 207
 Павел 162, 208, 271, 287, 455, 477, 478
 Павлинов А. М. 6, 528, 533
 Падерборн 234
 Падуя, собор 404
 Пакурян 215
 палеолит 11, 12, 527
 Палестина 164, 320
 паникадилло; хорос 238, 240, 248, 270, 276, 355, 366
 Пантелеймон 432
 Пантикапей (Керчь) 25—28, 30, 31
 — Царский курган 23, 26

- Пантикапейский склеп 25, 26, 31
 Параскева (Пятница) 44, 196, 496
 Париж. Национальная библиотека. Cod. gr. 74:
 Евангелие XI века 450
 — — Cod. gr. 510: Григорий Назианзин 196
 — — Cod. gr. 550: Григорий Назианзин 428
 Парма, собор 404
 Парфенон 419
 парча 235, 426, 432
 Пассек Т. С. 12, 527
 Пастернак Я. 533
 Пастерское городище 52, 62, 63
 Патерик — см. Киево-Печерский патерик
 патриархи 414
 Передольская А. А. 28, 528
 переплеты книг; оклады 180, 240, 246, 251, 254,
 255, 432, 438
 Перец В. 532
 Переяславль-Залесский 334, 338, 346—348
 — Собор Спаса-Преображения 344, 345, 347—349,
 360
 — — фрески 346, 442, 535
 Переяславль-Русский 144, 343
 — Надвратные храмы Андрея и Федора 144
 — Собор Михаила архангела 144, 343
 Переяславль-Южный 334
 — Одноапсидная капелла 146
 Переяславское княжество; Переяславщина 298, 339
 персы 28
 Перун 40, 43, 44, 74, 89, 91
 Петр 170, 188, 208, 221, 230, 271, 287, 450, 456,
 458, 464, 477, 478
 Петр, дарь болгарский 101
 Петр Милонег, зодчий 149, 150, 154, 326
 Петр Могила, митр. киевский 117
 Петр, посол кн. Изяслава 312
 Петр и Феврония Муромские 284
 Петров Н. 135, 204, 293, 529—532
 петух 40, 60—62, 68, 262, 275
 печати 248, 291, 292, 295
 печенеги 106
 Печора, река 500
 Писарев С. 533
 Плесков — см. Псков
 плетенка — см. орнамент плетеный
 Плиний старший 479
 Поволжье 283, 334, 335, 342
 — Верхнее 333
 Подболотье; Подболотьевский могильник 506, 509
 подвески 18, 21, 34, 47—49, 52, 65, 67, 68, 70, 236,
 249, 260, 262, 270, 274, 506—508, 510—512
 Подольский район 75
 Покров богородицы (происхождение праздника)
 337, 349, 358, 480, 482
 «Покров богородицы» (изображение) 434, 436, 480,
 482
 Покров богородицы «Служба Покрову» 337
 Покровский Н. В. 247
 Покрышкин П. П. 148, 306
 полигития 117, 149
 полихромия; полихромный стиль 12, 27, 28, 32—
 34, 72, 77, 90, 91, 114, 267, 308, 312, 356,
 448
 Половолово 428
 половцы 106, 146, 212, 274, 336, 484
 «Положение пояса богородицы» 480
 «Положение честные ризы богородицы» 480
 Полонская Н. 255, 531
 полотенца (убрусы) вышитые 47, 48, 59, 60, 424,
 425
 — архангельские 54
 — белорусские 56
 — вологодские 54, 425
 — новгородские 424
 — олонечские 424
 — псковские 424, 425
 — ритуальные 39, 56, 92
 — северные 54, 56, 57
 — ярославские 425
 Полодк 154, 206, 303, 320
 — Бельчицкий монастырь 319, 320
 — Собор на Бельчиде 320
 — Собор Софии 121, 135, 316, 317
 — Спасо-Ефросиньев монастырь; собор 152, 307,
 317, 318, 319, 323
 — — фрески 320
 — Церковь Бориса и Глеба на Бельчиде 319
 — — фрески 320
 — Церковь-усыпальница на Бельчиде 319
 полодкая архитектурная школа 303, 304
 Полодкая земля; Полодкое княжество 316, 329,
 339, 533
 полодско-смоленская школа 326, 328
 Полодско-Смоленские земли 306, 308
 Полтавская область; Полтавщина 61, 506
 Польша; поляки 104, 231, 304
 поляне 60, 82, 262
 поморяне 43
 Понт 24
 Понтарх 24
 Поп А. 439
 Поревит, бог 78
 «Посещение Марией Елизаветы» 187
 Потапов А. 534
 Почайна, река 335
 Почепок 83
 Пошехонье 74
 праведники 462, 464
 праведные жены 456, 463
 Прага 231
 «Праздники» 434, 436, 464, 465
 праотцы 414

- Прахов А. В. 530, 531
 «Преображение» 434
 Пресняков А. Е. 100, 298, 299, 334
 «Престол уготованный»; «Этимасия» 470
 Приднeпровье, Поднeпровье 12, 16, 50, 60, 144, 148—151, 203, 261, 262, 303, 306, 308, 311, 326, 329, 335, 341, 371
 — Среднее 48, 50, 61
 Придонье 16
 Прикарпатская Русь 80
 Прикубанье 19
 Приладожье 66, 261
 Приселков М. Д. 100, 262
 Приск Панийский 81, 82
 Приуралье 63, 71, 75
 Причерноморье 7, 14, 20, 22—25, 28, 30—32, 34, 35, 60. — См. также Скифское (Северное)
 Причерноморье
 «прокипис» 171
 Проконис 118
 Прометеиды 44
 Прометей 24, 44
 Пронск 341
 Пронь, река 391
 пророки 432, 448, 449
 Прохор, еп. ростовский (в схиме Трифон) 494
 Псалтирь; псалмы 402—404, 416, 418, 429
 Псков 6, 65, 154, 260, 274, 299, 303, 396
 — Спасо-Мирожский собор; фреска «Голова Петра» 221
 — — «Знамение» (икона) 489
 — Троицкий собор 152
 псковская архитектурная школа 303
 Псковская губерния 424, 425
 Псковская земля 66
 птицы (реальные и фантастические) 12, 13, 19, 22, 31, 39—44, 52, 56—58, 60—64, 67, 68, 70, 82, 90, 91, 147, 148, 228, 235—237, 240, 242, 245, 248, 257—260, 262—266, 269—278, 281—288, 356, 398, 402—404, 408, 414, 416, 417, 422, 424, 425, 427, 436, 439, 448, 451, 458, 504, 506, 508, 510—513, 516—519
 Птичь 273, 274, 275
 Пуатье. Нотр Дам ла Гранд 440
 пучковые пилястры 146, 148, 152, 323, 326
 Пятыхшева Н. В. 28, 59

 Равдоникас В. И. 12, 67, 527
 Равенна, собор 404
 Радзивилл, гетман литовский 127
 радимичи; Радимичская земля 68, 71, 72, 74, 87, 242, 274, 509
 Радогост, бог 43, 86, 90
 Радогощ, селение 43
 Радушца, божество весны 42
 Радченко А. 530
 «Рай»; райский сад 450, 456, 458, 462
 Райки, городище 80
 Раковского усадьба 264
 Раса (Сербия). Церковь Георгия; фрески 215
 «Распятие» 215, 230, 294, 295, 434
 ратары, племя 89
 Регенсбург 231, 291
 — Монастырь Иакова 230, 231, 291
 — Церковь Иакова и Гертруды 231
 Редин Е. К. 530
 резная кость 39, 234, 238, 240, 258, 260, 262, 274, 432, 439
 резное дерево 13, 28, 81, 82, 84, 91, 108, 113, 114, 153, 190—192, 233, 235, 262, 293, 383, 396, 408, 409, 419, 422—425, 440, 504
 резной камень 147, 148, 190, 192, 233, 248, 263—265, 268, 278, 291—295, 309, 314, 356, 360, 362, 366, 370, 374, 376, 382—384, 386—389, 392, 393, 398—400, 404, 406, 408, 409, 429, 439, 516, 517
 резьба; резное убранство 39, 46, 47, 68, 81, 82, 84, 91, 108, 114, 233, 238, 240, 248, 254, 278, 285, 293, 295, 371, 374, 376, 382—384, 394, 396, 402, 408, 409, 422—424, 439, 440, 504
 ремесленники городские 245—248
 Ренессанс 441
 Рерих Н. К. 87
 Ретра (Мекленбург) 89, 90, 422
 — капище лютичей 422
 Ржига В. Ф. 113, 120, 238, 273, 532
 Рзянин М. И. 534
 Рикман Э. 535
 Рим 479
 римляне 47
 Римская империя; римские императоры 104, 172
 римская цивилизация 50
 римский цирк 172
 Рихтер Ф. 533
 Родня 273, 274
 Рожаница, богиня 59, 73, 78, 507
 «Рождество богородицы» 187
 «Рождество христово» 215, 230
 Розенберг, город 75, 76
 роксоланы 63
 Роман Михайлович, кн. черниговский 224
 Роман Мстиславич, кн. галицкий 304
 Роман Ростиславич, кн. смоленский 322, 323
 Романов К. К. 432, 534, 535
 романское искусство; романский стиль; романские детали 95, 104, 110, 151, 216, 218, 230, 231, 283, 306, 309, 311, 326, 356, 370, 371, 394, 402, 403, 408, 409, 410, 416, 417, 424, 426, 427, 440
 ромб — см. солнечные знаки
 Ростислав Мстиславич, кн. 264, 275
 Ростислав Рюрикович, кн. 268
 Ростов 43, 150, 334, 336, 338, 339, 341—343, 383, 384, 429, 442, 446, 488, 505

- Ростов. Княжеский двор 384
 — Успенский собор 303, 341, 384, 460
 — Церковь Богородицы (деревянная) 341
 — Церковь Бориса и Глеба 384
 Ростово-Суздальская земля; Ростово-Суздальское княжество 333—335, 338, 339, 429, 460
 ростовские мастера 460
 Ростовцев М. И. 527, 528
 Рось, река 50, 62, 73, 273
 Рублев Андрей 525
 Ругевит, бог 77
 Рудольф II, имп. германский 130
 рукописи 102, 278, 477, 485, 524
 — болгарские 226, 477
 — византийские 226, 428, 448
 — киевские 426
 См. также: книжная культура; книжная орнаментика; миниатюры; инициалы; заставки; переплеты
 руническая письменность 262
 Русская Правда 246
 Руссов С. 528
 русь, племя 63
 русы древние 52, 64, 83, 111
 — приднепровские 64
 руяне, племя 89
 Рыбаков Б. А. 39, 59, 147, 233, 241, 242, 264, 474, 505, 528, 529, 532, 537
 Рэо Л. 527, 535
 Рюген, остров 423
 Рюрик Ростиславич, кн. смоленский, в. кн. киевский 146, 148, 149, 150, 154, 212, 213, 221, 326
 Рюриковичи 95, 104, 232
 Рюфбек (Шарант), церковь 440
 рязанская архитектурная школа 303
 рязанские мастера 288
 Рязанское княжество; Рязанская земля 299, 337, 391, 393, 506, 534
 Рязань 303, 384, 391, 393, 429, 507, 508.— См. также: Старая Рязань

 Садко, былинный герой 407
 Саксон Грамматик 43, 90, 423
 Саксония 425
 Самоквасов Л. Я. 261, 532
 Самсон 192, 414, 416
 саркофаги древние 24, 28, 190
 сарматское искусство 527
 сарматы 32, 34, 62, 63
 сасанидские изделия; сасанидский металл 50, 428
 Сахновка 255, 256, 264, 288, 398
 Сварог, бог 41, 43, 44
 Сварожич, бог 88
 Свенский монастырь 224
 Свионтовская-Воронова Л. 274

 Свирип А. Н. 536
 святители; «Святительский чин» 166—169, 176, 9, 181, 182, 185—188, 207, 212, 215, 220, 228, 436, 456, 457, 467
 Святовит, бог 43, 58, 75, 77, 78, 87, 89, 90
 Святополк I Владимирович («Окаянный»), в. кн. киевский 198, 289, 500
 Святослав, кн. юрьево-польский 388, 435
 Святослав Всеволодович, кн. черниговский и в. кн. киевский 146
 Святослав Лавидович («Святоша»), кн. черниговский 139
 Святослав Игоревич, в. кн. киевский 67, 83, 92, 95, 102, 261
 Святослав Ярославич, кн. черниговский, в. кн. киевский 96, 140, 228, 240, 256, 290
 Севастополь 25
 Север России 54, 57, 65—67, 70, 82, 112, 232, 294, 326, 340, 343, 344, 354, 426, 527
 Северная Двина 56
 Северная Европа 262
 северо-восток Европы 334
 Северо-Восточная Русь 339—343, 349, 353, 505, 508
 северяне 60, 79
 Селгичи, деревня 424
 Семеновский А. 533
 «Семь сиящих юношей эфесских» 286, 293, 434, 437, 438, 520
 Сенная 25
 Серапион, еп. владимирский 523
 серафимы 295, 436, 448, 479
 Сербия; сербское искусство 199, 202, 215
 Сергей, архиеп. 480
 Серогожские курганы 70
 Сибирь 17, 18, 20
 Сигбург 439
 Сигизмунд, король Польши 190
 Сигурд 284
 Сидамон-Эристов В. П. 425
 Сизов В. П. 284
 Сим, патриарх; «жребий Симов» 505
 Симаргл, Сэимурв 43, 74, 284, 436
 символы солнца — см. солнечные знаки
 Симеон (Семен) 290
 Симеон, царь болгарский 100, 228
 Симеон Фессалоникский 466
 Симон 208
 Симон, еп. 484
 Симони П. К. 257, 532
 Симферополь 31
 синды, племя 19
 сирены 28, 277, 278, 288
 сирий, сказочная птица 35, 236, 257, 264, 269, 271, 274, 275, 277, 278, 282, 288, 414, 424, 425, 436
 Сирий, райская птица 278
 Сить, река 520
 Сидпия 116

- «Сказание о Борисе и Глебе» 502
 Скандинавия; скандинавы 104, 105, 284, 334, 509
 скань — см. филигранная работа
 Скифия; скифо-сарматские области; скифы 14, 15, 16, 19, 21, 22, 24, 30, 31, 32, 50, 58, 60, 62, 70, 426, 505
 скифские прототипы русского искусства 58, 59, 426
 скифские религиозные сюжеты 54, 58
 скифское искусство 15, 16, 527
 Скифское (Северное) Причерноморье 7, 14, 22, 24, 25, 28, 30, 34
 скифское художественное ремесло 16, 34
 склавины, племя 46
 Скуленко И. 530
 Скуревич К. 532
 Славин Л. 14
 славяне балтийские 43, 71, 86, 89, 90
 — восточные 43, 49, 101, 111, 509
 — днепровские 506
 — древние 37, 39, 43, 46, 47, 50, 56, 58, 72, 73, 78, 91, 108, 249, 262, 278, 286, 505, 509, 528
 — западные 43, 59, 75, 77
 — полабские 89
 — южные 68, 105, 202, 218, 506
 славянские городища 81, 85
 — дома, северные и южные 79, 80, 111, 424
 славянские страны; славянские пароды 7, 101, 108, 110, 196, 199, 200, 202, 216, 218, 224, 231, 334
 — языческие храмы, святилища, капища 84—82, 112, 422, 423, 424, 529
 славянский орнамент 241
 славянское единство 110
 славянское языческое искусство 7, 46, 48, 75, 108
 «Слово о погибели Русской земли» 524
 «Слово о полку Игореве» 35, 109, 110, 146, 154, 233, 254, 269, 273, 274, 275, 289, 298, 337, 338, 407, 520
 «Слово святых отец о постах» 417
 «Служба Покрову богородицы» 337
 смальта мозаичная 118, 122, 134, 142, 180, 214
 Смирна 517
 Смирнов Я. И. 127
 Смоленск 84, 95, 146, 150, 154, 260, 262, 299, 303, 306, 308, 320—325, 371, 508, 510
 — Борисоглебский монастырь 322
 — — Церковь Василия (?) 322, 323
 — — Собор Бориса и Глеба 322
 — — — фрески 322
 — Летинец 321
 — Крылошовский конец 321
 — Петровское сто 321, 322
 — Подол 321
 — Пятницкий конец 321
 — Собор Михаила архангела 146, 323—326, 389
 — — иконы 326
 — Успенский собор 303, 321
 Смоленск. Церковь на Воскресенском взгорке 326
 — — Левы Марии (немедкая) 322
 — — Иоанна Богослова 322, 323, 382
 — — — иконы 323
 — — Петра и Павла 322, 323
 — — — фрески 323
 смоленская архитектурная школа 303, 304, 326
 Смоленская земля; Смоленское княжество; Смоленщина 44, 64, 66, 70, 74, 85, 88, 263, 320, 321, 329, 339, 506, 533
 смоленские городища 85, 86, 88, 89
 — кирпичники; их клейма 326, 327
 — курганы 49, 83, 84, 86
 Смядынь, река 322
 — урочище 322
 Соболев Н. Н. 528, 532
 Соболевский А. И. 477, 478, 536
 «Собор святителей» 101, 103
 Содои 483
 Сож, река 242
 Сокол В. 466
 Соколов М. И. 438
 солнечная колесница; ладья 42, 43, 46, 65, 66
 солнечные знаки; символы солнца (диск, ромб, крест, круг с крестом, колесо) 42, 47, 57—60, 64, 66, 69, 78, 256, 270, 275, 276, 278, 280, 510, 511, 512
 Солнцев Ф. Г. 448
 Соловей-разбойник 273
 Соловьев С. М. 136
 Соломон, царь; храм Соломона 355
 Солоха, курган 21, 22
 Солунь (Салоники) 158, 159, 199, 202, 374, 474
 Соляный путь 110
 «Сорок мучеников севастиийских» 220, 397, 398
 «Сотворение человека» 483
 «Сошествие во ад» 179, 187, 188, 196
 Спартакиды 30
 «Спас» 489, 492
 «Спас Еммануил» 462, 470, 489
 «Спас Златые Власы» 295, 488, 491
 Сперанский М. Н. 35
 «Список градом Русским» 118
 Спицын А. 70, 235, 238, 243, 506—511, 513, 516, 528, 532, 536
 Сполето, собор 404
 Средняя Азия 35
 Срезневский И. 114, 529
 «Сретение» 215, 218
 Старая Рязань; Старорязанское городище 245, 251, 252, 254, 268, 281, 288, 289, 291, 341, 391, 393
 — Спасский собор 392
 — Успенский собор 391—393
 — — крещальня 352
 — Церковь Бориса и Глеба 393, 394
 Старорязанский клад 244, 281, 289

- Старица, река 362
 Стародуб 274
 Старое Каширское городище 85, 87
 старцы 460, 469
 Стасов В. В. 6, 54, 255, 528, 531, 532, 536
 Степенная книга 320
 Стефан, архидиакон 187, 206, 207, 209, 210, 414
 Стефан Неманя 215
 «Стих о Страшном суде» 466
 «Страшный суд» 161, 163, 215 — 217, 355, 417, 442, 450, 466
 Стржиговский И. 425
 Стрибог 43, 74
 Стрижень, река 146
 Строганов С. 534
 Струмицкий договор 106
 Судиславль 334
 Суздаль 69, 70, 150, 260, 261, 334 — 336, 338, 341 — 344, 350, 353, 354, 382 — 386, 388, 392, 429, 486, 498, 513, 515
 Суздаль. Дмитриевский монастырь; церковь 341
 — Собор Рождества богородицы 341, 384 — 387, 389, 390, 392, 410, 427, 429
 — — диаконик 460, 469
 — — медные врата 436, 460, 478 — 486, 536
 — — скульптура 429, 430,
 — — фрески 460, 469, 536
 — Успенский собор 303, 343, 382, 383
 — Церковь Спаса 344
 Суздальская земля; Суздальское княжество 67, 340, 344, 396, 442
 суздальские мастера 460, 485
 Сукрома 74
 Султанов Н. В. 6
 Суслов В. В. 6
 Сычев Н. П. 158, 202, 230, 458, 480, 530, 531, 532, 536
 Сэммурав (мифическое иранское чудовище) — см. Симаргл
- Табити, богиня 73
 Тавры — см. Крым
 «Тайная вечеря» 170
 Талбот Райс Д. 531
 Таманский полуостров 19, 25, 26
 Тамань 24, 28
 Тамара, царица Грузии 336
 тамга мастера 295
 Тамерлан 442
 татары, монголы; нашествие их; татарское иго 117, 154, 234, 245, 247, 250, 260, 290, 294, 295, 297, 298, 304, 306, 333, 429, 480, 485, 486, 498, 520, 523, 524, 525
 Тверской клад 239, 249, 264, 286
 Тверь 337, 339, 524
 Тебриз 517
- темплон 464 — 466, 471
 Теофил, *Schedula diversarum artium* 234
 тиары скифских жриц 58, 73
 типос (штамп) 72, 73
 Титмар Мерзебургский 90, 96, 113, 120, 155, 422
 Тихонова М. А. 527
 Тихомиров Л. 534
 ткани византийские 235, 282, 426, 428, 517
 — восточные 235, 426, 427, 439
 — иранские 235, 282, 428, 517
 — узорчатые 138, 235, 517, 518
 — шелковые 235, 238, 428, 439, 517
 «Тмутараканский бляван» 35
 Тмутараканское княжество 292
 Тмутаракань; Гермонасса 35, 121, 212
 Толстов С. П. 63
 Толстой И. И. 20, 26, 34, 274, 412, 468, 527, 530 — 534, 536
 торевтика греческая 20
 тотемическое мировоззрение 12, 18, 271, 426
 Траян, имп. римский 35
 Тревер К. В. 284, 428
 «Три отрока в печи огненной» 170, 220, 397, 398, 434, 458, 482
 Триглав, бог 43, 58, 78, 90
 трипольская культура 12, 80, 527
 трипольские дома 70
 «Трирская Псалтирь» — см. Чивидале
 «Троица» 170, 435, 479, 482
 Троянская война 24
 Трубецкого усадьба 272
 Трутовский В. К. 534
 Тур, бог 40, 68
 турица (маскарад) 68
 турки 106
 Турово-Пинское княжество 339
 турьи рога 40, 43, 58, 68, 75, 76, 78, 84, 91, 238, 261 — 263, 266, 267, 269, 270, 285
- Уваров А. С. 510, 532, 533, 536
 «Уверение апостола Фомы» 295, 296, 297
 Углич 334, 339, 486
 «угринец» писец 228
 Украина 70, 89, 96
 «Уничтожение войска ассириян» 483
 Урал 12, 18, 527
 Урарту 18
 «Успение» 458
 Успенские М. и В. 224
 «Устав» XII века из Пскова (Печ. Двор № 285) 113, 116
 Устюг Великий 338
 «Устюжское благовещение» 476
 Утрехт 439

- Фалдей 207, 210
 фаллические камни 74
 Фальке О. 428, 439
 Фаминцын А. 528
 Фанагория 25, 27, 28, 30
 Фармаковский Б. В. 13, 26, 28, 527, 528
 Фармаковский М. В. 25
 Фафнир, змей 284
 фаюмские портреты 156
 Феврония — см. Петр и Феврония Муромские
 Федор 406
 Федор 520
 Федор, еп. владимирский 348, 358
 Федор Ростиславич, кн. ярославский 486
 Федор Стратилат 192, 432
 Федор Тирон 220, 432
 Федоров А. 534
 Федоровское Евангелие — см. Ярославль. Музей
 Фекла 195, 196, 530
 Феникс, сказочная птица 269
 Феодосий, имп. Византии 173
 Феодосий Печерский 224
 Феопемпт, митр. киевский 100, 106
 фибулы — см. застежки
 Фидий 21, 28
 «Физиолог» 398, 404
 филигранная работа (скань) 20, 21, 236, 240, 243, 245, 247, 249, 251, 252, 265, 281, 288, 294, 295, 390, 512
 Филимонов Г. Д. 462
 Филипп 208
 Филиппол Солунский 218
 Фома 208, 295, 296, 297
 Фон-Штерн Э. 527
 Франция, франдузы 104, 105, 234, 311, 400, 517
 Фраткин С. 535
 фрески; росписи 117, 118, 120 — 122, 134, 146, 149, 155, 160, 168, 170 — 189, 191, 195, 196, 202, 204, 206, 211 — 221, 231, 265, 285, 309, 314, 322, 386, 387, 454
 Фундуклей И. 529
 хазары; хазарский каганат; хазарское царство 95, 334
 Хайновский И. А. 296
 халдейские цилиндры-печати 427
 Халле Ф. 422, 425, 535
 Ханенко Б. и В. 60, 236, 256, 264, 272, 274 — 277, 288, 290, 295, 296, 468, 479, 528, 532
 «Хвалите имя господне» (икона) 407
 Хвойко В. В. 88, 89
 Хвольсон Л. 83
 Херсонес (Корсунь) 25, 35, 59, 102, 106, 119, 120, 156
 херувимы 436, 479
 «Хождение богородицы по мукам» 418, 466
 Хозеров И. М. 327, 533
 Холм, город 312, 314
 — Собор Богоматери 312
 — Церковь Иоанна Златоуста 312
 — — Кузьмы и Демьяна 312
 Холостенко Н. 530
 Хорезм 517
 Хорос — см. паникадило
 Хорос, бог 41, 43, 74, 75
 Хрисоверг, патриарх константинопольский 320
 Христина, жена кн. Георгия III Всеволодовича 437
 Христос Иисус; Спас 134, 159, 161—166, 178, 201, 203, 205, 207, 208, 210, 215, 216, 224, 227, 228, 230, 280, 287, 289, 290, 291, 295—297, 312, 314, 416, 435, 439, 444, 446, 462, 463, 466, 470, 478, 480, 490, 491, 492
 Христос Пантократор (Вседержитель) 134, 159, 161, 162, 184, 204, 207, 448, 462, 472, 479
 Христос-священник 159, 163, 164, 166
 Царевна Лебедь 277
 Царевна-лягушка 286
 Царские врата 464, 466, 471
 Царьград — см. Константинополь
 церковь Покрова на Нерли — см. Боголюбов
 Чаев Н. 410
 чеканка 51, 52, 91, 237, 238, 242, 243, 245—247, 249, 258, 260, 262, 269, 270, 292, 520
 человеческие изображения: фигура 12, 23, 24, 50—52, 55, 58—61, 64, 70—72, 86, 90, 91, 155, 245, 258, 261, 262, 266, 285—291, 422, 424, 450, 507, 516
 — голова, лицо; маски 52, 60, 72, 76, 262, 266, 287, 399, 401, 403, 404, 406—408, 427, 429, 430, 440, 510
 черкесы 336
 Черная Могила, курган 70, 71, 78, 88, 261, 262, 266, 267, 269, 285
 Чернигов 68, 70, 71, 78, 83, 92, 96, 110, 136, 147, 149, 154, 199, 253, 260—267, 269, 270, 303, 306, 316, 371, 384, 392, 393, 510, 529
 — Благовещенский собор 146, 147, 148
 — Борисоглебский собор 147, 148
 — Елецкий монастырь. Собор 144, 145, 147, 306
 — — — крещальня; фрески 220
 — — — крещальня-усыпальница 144, 310, 392
 — — Церковь Ильи над пещерами 146
 — Спасо-Преображенский собор 121—126, 128, 137, 141, 195, 196
 — — крещальня 122, 141
 — — лестничная башня 122, 371
 — — усыпальница 142, 382
 — — фрески 122, 195, 196
 — Церковь Пятницы на Торгу 146, 152—154, 317, 323, 326, 329
 — Музей 147
 черниговская архитектурная школа 148

Черниговская земля; Черниговское княжество; Черниговщина 260, 298, 511
 черниговские мастера; черниговская школа 212, 262, 458
 Чернигово-Северская земля; Чернигово-Северское княжество 339, 391
 Чернобог 78
 Чернов Н. 293
 Черное море 14, 19, 24, 25, 50, 212
 чернофигурная роспись 253
 чернь; черневые узоры 234, 246, 252—254, 262, 265—267, 285, 287, 291, 513, 514, 516
 Чертомлык 20, 22
 Чехия 261
 Чивидале. «Тирская Псалтирь» («Кодекс Гертруды») 227, 229, 230, 231
 Чигирин 52, 62, 63
 Чиняков А. 533
 «Чудо с купелью» 483
 «Чудо в Хонах» 482
 чудовища в орнаментике 30, 44, 62, 248, 259, 261—263, 265, 269, 284, 374, 416, 517
 чудская речь; чудские слова 505, 508
 чудские боги 505
 чудские дружины 509
 чудское искусство 506, 510
 чудь (чюдь), племя 112, 316, 505, 508
 Чурилка, река 321

Шабельская Н. П. 425
 Шайтан М. 231
 Шамбипаго С. К. 273, 523
 шатровый верх; шатер 113, 130, 146, 152, 352, 367
 Шахматов А. А. 100, 114, 290
 Швабия 425
 Швейнфурт Ф. 494
 Швеция 241
 Шероцкий К. 118, 132, 529, 530, 531, 533
 «Шествие праведников в рай» 450
 шитье — см. вышивки
 Шляпкин И. А. 82
 Шмит Ф. И. 530, 531
 Штутгарт 428
 Шульц П. Н. 31
 Шухардт К. 89
 Шуя, река 507
 Шчакадіхін М. 533
 Щепкип В. Н. 531
 Щепкина М. В. 530
 Щетин. Континта бога Триглава 90, 422
 Щур (предок) 46
 Щусев А. В. 148

Эванс Э. П. 404
 Эгберт, архиеп. тирский 230
 эгейские мореплаватели 24

«Элла» 284
 Эдинг Л. Н. 12, 18, 61, 62, 527
 Экземплярский А. 496
 электрон 19
 эллинистическая портретная живопись 176
 эллинистические традиции; эллинистические мотивы 155, 175, 196, 209, 218, 444, 450
 эллинская мифология 24, 25, 28, 44
 эллинские города в Причерноморье 24—26, 30
 эллинское искусство; эллинские художники 21—24, 26, 28, 30, 34
 эмаль (финифть) 47—50, 66, 70, 96, 138, 226, 235, 240, 244, 248, 251, 254—257, 263, 264, 266, 267, 272, 274, 276, 277, 279, 287, 290, 323, 364, 398, 438, 468, 500, 506, 514, 516
 «Этимасия» — см. «Престол уготованный»
 Эфес, город 434, 437, 438
 ювелирное искусство, ювелирные изделия; ювелиры (златокузнецы) 20, 32, 34, 96, 233—235, 238, 240, 241, 247—250, 252, 258, 259, 261, 264, 265, 266, 268, 269, 276—278, 283, 285, 288, 297, 439, 512, 516, 532

Юрий (Георгий) Владимирович Долгорукий, кн. киевский и владимирский 334—337, 340—342, 344—346, 348, 349, 354, 355, 358, 362, 366, 374, 388, 391, 394, 442, 458, 518, 519
 Юрий II Всеволодович, в. кн. владимирский и суздальский 384, 385, 484
 Юрьев-Польский 334, 339, 344, 348, 383, 384, 388, 406, 429, 439, 441
 — Георгиевский собор 285, 295, 344, 345, 348, 388—391, 393, 406, 460
 — — рельефы 265, 430—441, 470, 480, 489, 520, 522
 — — Троицкий придел (усыпальница) 389, 391, 432, 435
 «Юрьева божница» — см. Остер
 «Юрьевское Евангелие» — см. Москва. Исторический музей
 Юстиниан I, имп. Византии 463

«Явление Христа ученикам» 170
 языческая религия; языческая мифология; языческий культ 36, 40—44, 69, 276, 281—283, 341, 342, 406, 417, 418, 510—512, 528
 языческая скульптура 70—79
 языческие мотивы; языческая архаика 45, 54, 56, 57, 114, 234, 263, 269, 281, 282, 383, 396, 400, 424
 яйца-писанки 69
 Якубовский А. Ю. 111
 Якунина Л. И. 268
 Якушкин П. И. 282
 Ян Усмошвец 102
 Яровит, бог 43
 Ярополк Изяславич, кн. 227, 230

Ярослав Владимирович-Мудрый, в. кн. киевский
95, 96, 98, 102, 104, 106, 107, 109, 112, 114, 121, 122,
127, 130, 135—138, 140, 141, 146, 148, 155, 159,
169, 170, 183, 187, 188, 190, 192, 193, 213, 224,
261, 263, 334, 371, 372

Ярослав (Федор) Всеволодович 520, 521

Ярослав Осмомысл, кн. галицкий 304, 310, 312, 370

Ярославичи 96, 104, 140

Ярославль 334, 339, 383, 384, 406, 486, 489, 492

— Музей 494

— — Евангелие (около 1220 г.) 494

Ярославль. Музей Федоровское Евангелие (XIII в.)
406, 496

— Петровский монастырь 488

— Спасо-Преображенский монастырь. Церковь
Спаса 384, 485—487, 489, 494

— Толгский монастырь 492, 497, 499

— Успенский собор 384, 429, 486, 494

— Церковь Михаила архангела 486, 492

Ярославская губерния 424

Ярославская земля; Ярославское княжество 67, 486

ярославская школа 485—491, 493—497, 499, 501



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

	Стр.
Деревянная резная ложка с головой утки. II тысячелетие до н. э. Гос. Исторический музей. Фото музея	13
Серебряная ваза из Майкопа. Конец III—II тысячелетие до н. э. Гос. Эрмитаж. Фото Эрмитажа	14
Львица. Золотой рельеф из Келермеса. VII—VI век до н. э. Гос. Эрмитаж. Фото Эрмитажа	15
Олень. Золотой рельеф из станицы Костромской. V (?) век до н. э. Гос. Эрмитаж. Фото Эрмитажа	16
Олень. Золотой рельеф из Куль-Обы. IV век до н. э. Гос. Эрмитаж. Фото Эрмитажа	17
Борьба зверей. Золотой рельеф из Сибири. Около I века н. э. Гос. Эрмитаж. Фото Эрмитажа	17
Золотая подвеска с изображением головы Афины. Из Куль-Обы. IV век до н. э. Гос. Эрмитаж. Фото Эрмитажа	18
Электроновая ваза из Куль-Обы. IV век до н. э. Гос. Эрмитаж. Фото Эрмитажа	19
Серебряная ваза из Чертомлыка. IV век до н. э. Гос. Эрмитаж. Фото Эрмитажа	20
Золотой гребень из кургана Солоха. IV век до н. э. Гос. Эрмитаж. Фото Эрмитажа	21
Царский курган около Керчи. IV век до н. э.	23
Мраморный саркофаг из Тамани. III век до н. э. Гос. Исторический музей. Фото музея	24
Роспись склепа в Керчи, открытого в 1872 году. II век н. э. С акварели М. В. Фармаковского	25
Полихромный глиняный сосуд в виде сфинкса из Фанагории. Конец V—начало IV века до н. э. Гос. Эрмитаж. Фото Эрмитажа	27
Арибаллический леккиф работы Ксенофанта. IV век до н. э. Гос. Эрмитаж. Фото Эрмитажа	29
Статуя из Анапы. Вторая половина II века н. э. Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Фото музея	31
Золотая диадема из кургана близ Новочеркасска. I век до н. э. — I век н. э. Гос. Эрмитаж. Фото Эрмитажа	32

Роспись склепа близ скифского города Неаполя. Деталь. III—I век до н. э. Фото Гос. Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	33
Охота на кабана. Роспись склепа близ скифского города Неаполя. Деталь. III—I век до н. э. Фото Гос. Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	33
Славянские амулеты XI—XII века. Смоленская обл. Гос. Исторический музей. Фото музея	44
Скобкарь. XVII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	45
Изображение великой богини на вышитом полотенце из Северной России. XIX век. Гос. Русский музей. Фото музея	47
Бронзовые подвески и фибула, украшенные эмалью. Из Мощинского городища Калужской области. IV век. Гос. Исторический музей. Фото музея	48
Часть бронзовой подвески с украшением эмалью. Из Мощинского городища Калужской области. IV век. Гос. Исторический музей. Фото музея	49
Часть бронзовой подвески с украшением эмалью. Из Смоленских длинных курганов. IV—V век. Гос. Исторический музей. Фото музея	49
Бронзовая пластинка с украшением эмалью изображением великой богини. Из Новгорода-Северского. IV—V век. Музей в Новгороде-Северском (музей разгромлен фашистскими оккупантами, памятник утрачен)	50
Изображение человека и оленя. Рельеф на стене пещеры на берегу Днестра. I—III век. Фото из книги «История русской литературы» (1940—1941 гг., т. I)	51
Бронзовая фибула с головой мужчины из Пастерского городища близ Чигирина. VII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	52
Литые серебряные фигуры коней из клада села Мартыновки на Киевщине. VI век. Киевский Гос. Исторический музей. Фото музея	53
Лптая серебряная фигура коня из клада села Мартыновки на Киевщине. VI век. Киевский Гос. Исторический музей. Фото музея	53
Литая серебряная фигура коня из клада села Мартыновки на Киевщине. VI век. Киевский Гос. Исторический музей. Фото музея	55
Литые серебряные фигуры мужчин из клада села Мартыновки на Киевщине. VI век. Киевский Гос. Исторический музей. Фото музея	55
Изображение великой богини на вышитом полотенце из района Северной Двины. XIX век. Гос. Исторический музей. Фото музея	56
Изображение великой богини на вышитом полотенце из Северной России. XIX век. Гос. Исторический музей. Фото музея	57
Пальчатая бронзовая фибула из села Колоскова Воронежской области. VI век. Гос. Исторический музей. Фото музея	60
Бронзовая фибула из окрестностей г. Зенькова на Полтавщине. VII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	61
Бронзовая фибула из Пастерского городища близ Чигирина. VII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	62
Бронзовая фибула из Пастерского городища близ Чигирина. VII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	63
Бронзовая пластинка с изображением великой богини и двух зверей. Из Белогорского кургана Курской области. X—XI век. Гос. Исторический музей. Фото музея . . .	63
Деревянный ковш с конскими головами. XIX век. Гос. Исторический музей. Фото музея	65

Бронзовый гребень с изображением коней. X век. Гос. Русский музей. Фото музея	67
Бронзовые подвески-амулеты с головой быка. Из села Власовичи близ Чернигова. XI—XII век. Гос. Исторический музей: Фото музея	68
Глиняный идол из деревни Вески близ Суздаля. IX—XI век. Гос. Исторический музей. Фото музея	69
Бронзовый идол из Черной Могилы в Чернигове. X век. Гос. Исторический музей. Фото музея	71
Бронзовая фигурка воина с витым обручем в руке из кургана близ Быхова. XI век. Музей в г. Могилеве	72
Глиняная фигура женщины из Киева. X—XIII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	73
Каменный идол (так называемое Акулининское изваяние). Из раскопок близ деревень Долматово и Акулинино, Подольского района, Московской области. Гос. Исторический музей. Фото музея	75
Збручский идол. Общий вид. X век. Краковский музей. Фото музея	76
Збручский идол. Вид четырех сторон. X век. Краковский музей. Фото музея	77
Реконструкция языческого славянского святилища	87
Остатки языческого капища из старого Киева. Вторая половина X века. Раскопки В. В. Хвойко. Фото из книги L. Niederle «Slovanskê starožitnosti»	89
Заставка из «Юрьевского Евангелия». XII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	97
Евангелист Марк. Миниатюра «Остромирова Евангелия». 1056—1057 годы. Гос. публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Фото библиотеки	99
Собор святителей. Миниатюра из «Изборника Святослава». XI век. Гос. Исторический музей. Фото музея	101
Собор святителей. Миниатюра из «Изборника Святослава». XI век. Гос. Исторический музей. Фото музея	103
Изображение терема Ольги на миниатюре «Радзивилловской летописи». XV век. Библиотека Академии Наук СССР	115
Изображение деревянной церкви на полях псковского «Устава». XII век. Библиотека Печатного двора, № 285	116
План Десятинной церкви в Киеве. Конец X века. По раскопкам М. К. Каргера	119
Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Около 1036 года. Фото музея Академии архитектуры	123
План Спасо-Преображенского собора в Чернигове. Около 1036 года. По И. В. Маргилевскому	124
Часть интерьера Спасо-Преображенского собора в Чернигове. Около 1036 года. Фото П. Д. Барановского	125
Деталь древней кладки арок Спасо-Преображенского собора в Чернигове. Около 1036 года. Фото П. Д. Барановского	126
Золотые ворота в Киеве. 1037 год. Фото В. А. Богусевича	127
План древнего Киева. XI век. По М. К. Каргеру	128
Аксонметрия Софийского собора в Киеве. XI век	129
Часть интерьера Софийского собора в Киеве. XI век. Фото И. Э. Грабаря	131

Реконструкция Софийского собора в Киеве. XI век	132
Вид с хор на подкупольное пространство и алтарь Софийского собора в Киеве. XI век. Фото И. Э. Грабаря	133
План Успенского собора Киево-Печерской лавры в Киеве. 1073—1078 годы.	139
План собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. Середина XI века . . .	140
План собора Выдубицкого монастыря в Киеве. 1070—1088 годы. Реконструкция М.К.Каргера	141
Деталь фасада церкви Спаса на Берестове в Киеве. Конец XI—начало XII века. Фото Института истории материальной культуры АН СССР	143
Часть интерьера собора Елецкого монастыря в Чернигове с раскрытой древней кладкой. XII век. Фото П. Д. Барановского	145
Фрагмент резного камня из Благовещенского собора в Чернигове. 1186 год. Чернигов- ский музей. Фото Н. Н. Воронина	147
Церковь Пятницы на Торгу в Чернигове. XII век. Реконструкция П. Д. Барановского . .	153
Фрагмент росписи Десятинной церкви в Киеве. Конец X века. Фото Н. П. Сычева . .	156
Богоматерь-Оранта. Мозаика апсиды Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	157
Евангелист Марк. Мозаика на юго-западном парусе Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	158
Христос-священник. Мозаика Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	159
Богоматерь из «Деисуса». Мозаика над триумфальной аркой Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	160
Иоанн Креститель из «Деисуса». Мозаика над триумфальной аркой Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	161
Архангел Гавриил и богоматерь из «Благовещения». Мозаики на столбах триумфальной арки Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	162
Апостолы из «Евхаристии». Мозаика апсиды Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	163
Голова апостола из «Евхаристии». Мозаика апсиды Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	164
Голова апостола из «Евхаристии». Мозаика апсиды Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	165
«Святительский чин». Мозаика нижней части апсиды Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	166
Иоанн Златоуст из «Святительского чина». Мозаика нижней части апсиды Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. Д. Аршиневского	167
Григорий Нисский из «Святительского чина». Мозаика нижней части апсиды Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. Д. Аршиневского	168
Григорий Чудотворец из «Святительского чина». Мозаика нижней части апсиды Софий- ского собора в Киеве. XI век. Фото С. Д. Аршиневского	169
Охота на медведя. Фреска северной башни Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	170
Музыканты и скomorохи. Фреска южной башни Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	171
Музыкант. Фреска северной башни Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	172

Поединок ряженных. Фреска северной башни Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	173
Грифон. Фреска северной башни Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	174
Барс. Фреска северной башни Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	175
Погонщик с верблюдом. Фреска северной башни Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	176
Княгиня Ирина с тремя дочерьми. Фреска Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	177
Император. Фреска северной башни Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	178
«Сошествие во ад» и неизвестный мученик. Фреска Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	179
Св. Марин. Фреска Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	180
Единоборство Иакова с архангелом Михаилом. Фреска Михайловского придела Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	181
Голова архидиакона Лаврентия. Фреска Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	182
Голова св. Николая. Фреска Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова . .	183
«Благовещение у колодца». Фреска придела Иоакима и Анны Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	184
Обручение Марии. Фреска придела Иоакима и Анны Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	185
«Благовещение». Фреска придела Иоакима и Анны Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	186
Неизвестный святой. Фреска Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	187
Неизвестная мученица. Фреска Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	189
Неизвестный мученик. Фреска Софийского собора в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	191
Гробница Ярослава в Софийском соборе в Киеве. XI век	193
Геракл (?), борющийся со львом. Рельеф на стене бывшей монастырской типографии Лаврского музейного заповедника. XI век. Фото И. Э. Грабаря	193
Рельеф из красного шифера с изображением св. Нестора и св. Дмитрия. XI век. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	194
Кибела (?) на колеснице. Рельеф на стене бывшей монастырской типографии Лаврского музейного заповедника. XI век. Фото И. Э. Грабаря	194
Св. Фекла. Фрагмент фрески из черниговского Преображенского собора. 30—40-е годы XI века. Фото С. И. Горохова	195
Апостолы из «Евхаристии». Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	197
Апостолы из «Евхаристии». Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	198
Апостолы из «Евхаристии». Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	199
Апостолы из «Евхаристии». Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	200

Христос с ангелом из «Евхаристии». Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	201
Голова Христа из «Евхаристии». Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	203
Голова ангела из «Евхаристии». Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	205
Голова архидиакона Стефана. Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. XI век. Фото С. И. Горохова	209
Дмитрий Солунский. Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. XI век. Гос. Третья- ковская галерея (цветная вклейка)	210
Голова Дмитрия Солунского. Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. XI век. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	211
Богоматерь из «Благовещения». Фреска Михайловского монастыря в Киеве. XI век. . .	213
Фрагмент орнаментальной росписи Михайловского монастыря в Киеве. XI век.	214
Фрагмент орнаментальной росписи Михайловского монастыря в Киеве. XI век.	215
Св. Кирилл проповедует «правую веру». Фреска южной апсиды Кирилловского монастыря в Киеве. Последняя треть XII века. Фото Негеля	217
Поучение св. Кирилла. Фреска южной апсиды Кирилловского монастыря в Киеве. По- следняя треть XII века. Фото Негеля	219
Св. Кирилл поучает царя. Фреска южной апсиды Кирилловского монастыря в Киеве. Последняя треть XII века. Фото Негеля.	221
Крещение. Деталь фрески крещальни Софийского собора в Киеве. Вторая половина XII века. Фото В. Н. Лазарева	222
Деталь иконы «Свенской богоматери». Вторая половина XIII века. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	223
Евангелист Лука. Миниатюра «Остромирова Евангелия». 1056—1057 годы. Гос. публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Фото библиотеки	225
Христос во славе, венчающий князя Ярополка и княгиню Ирину. Миниатюра из «Трир- ской Псалтири» в Чивидале. 1078—1087 годы	227
Богоматерь на троне (типа «Печерской»). Миниатюра из «Трирской Псалтири» в Чиви- дале. 1078—1087 годы	229
Медная литая арка работы мастера Константина из княжеского замка Вщиж близ Брян- ска. Вторая половина XII века. Гос. Исторический музей. Фото музея	236
Медная литая арка работы мастера Константина из княжеского замка Вщиж близ Брян- ска. Вторая половина XII века. Гос. Исторический музей. Фото музея	237
Звездчатые серебряные колты из Тверского клада 1906 года. XI—XII век. Гос. Рус- ский музей. Фото музея	239
Литейная форма для браслета из Киева. XIII век. Киевский Гос. Исторический музей. Фото музея	243
Золотой колт из Рязанского клада 1822 года. XIII век. Гос. Эрмитаж. Фото Эрмитажа	244
Золотая оправа крестика из Старой Рязани. XIII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	245
Колт серебряный с чернью из Киева. XI век. Гос. Исторический музей. Фото музея .	246
Матрица для колта со знаком князя Всеволода. Из Киева. Вторая половина XI века. Гос. Исторический музей. Фото музея	247

Серебряный браслет с позолоченными фигурами. Из Киева. XII—XIII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	250
Эмалевые изображения на окладе «Мстиславова Евангелия». Начало XII века. Гос. Исторический музей. Фото музея	251
Инициал из «Остромирова Евангелия». 1056—1057 годы. Гос. публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Фото библиотеки	252
Инициал из «Остромирова Евангелия». 1056—1057 годы. Гос. публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Фото библиотеки	252
Инициал из «Остромирова Евангелия». 1056—1057 годы. Гос. публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Фото библиотеки	253
Инициал из «Остромирова Евангелия». 1056—1057 годы. Гос. публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Фото библиотеки	253
Золотая диадема из Сахновки. XI—XII век. Гос. Эрмитаж. Фото из книги «Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья»	255
Инициал из «Юрьевского Евангелия». XII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	256
Инициал из «Юрьевского Евангелия». XII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	257
Инициал из «Юрьевского Евангелия». XII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	258
Серебряные лунницы из села Гнездово Смоленской области. X век. Гос. Исторический музей. Фото музея	263
Серебряная застежка из кургана Гульбище близ Чернигова. X век. Гос. Исторический музей. Фото музея	265
Туркий рог, украшенный серебряной оковкой с растительным орнаментом. Из кургана Черная Могила в Чернигове. X век. Гос. Исторический музей. Фото музея	266
Туркий рог, украшенный серебряной оковкой с изображениями животных и сцены охоты. Из кургана Черная Могила в Чернигове. X век. Гос. Исторический музей. Фото музея	267
Бронзовый наконечник ножен меча из Киевщины. XI век	268
Паникадило — хорос. XII—XIII век. Киевский Гос. Исторический музей. Фото из книги «Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья».	270
Золотой колт с изображениями птиц-сиринов. XI—XII век. Гос. Эрмитаж. Фото из книги «Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья»	271
Браслет с изображениями фантастических животных. Из раскопок в усадьбе Трубецкого в Киеве. XII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	272
Браслет с изображениями фантастических животных. Из клада 1903 года в Михайловском монастыре в Киеве. XII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	273
Колт с эмалевым изображением женской головы. XIII век. Гос. Эрмитаж. Фото из книги Н. П. Кондакова «Русские клады»	276
Золотая диадема с изображением «Деисуса». Из Киева. XII век. Гос. Эрмитаж	277
Створки бронзового креста-складня с эмалевыми изображениями «Деисуса» и святых. Из Киева. XII век	279
Лицевая и обратная стороны медного креста с изображениями Христа, евангелистов, богоматери и архангелов. Из Киева. XII—XIII век	280
Каменная иконка с изображением Глеба (Давида). XI век. Гос. Исторический музей. Фото музея	282

Каменная иконка с изображением Дмитрия Солунского. XI—XII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	283
Изображение Николая Чудотворца и семи отроков эфесских. Обратная сторона иконки Дмитрия Солунского. XI—XII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	286
Крест-энколпион из Десятинной церкви в Киеве с изображением св. Бориса. XI—XII век. Киевский Гос. Исторический музей. Фото музея	287
Бронзовый крест-энколпион. 30-е годы XIII века. Гос. Исторический музей. Фото музея	288
Крест-энколпион с изображением Христа и символов евангелистов. XIII век. Киевский Гос. Исторический музей. Фото из книги «Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья»	289
Крест-энколпион с изображением Иоанна Богослова. Из Княжьей Горы близ Канева. XIII век. Киевский Гос. Исторический музей. Фото из книги «Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья»	289
Иконка из стеатита с изображением «Уверения апостола Фомы». Из Киева. XIII век. Киевский Гос. Исторический музей. Фото из книги «Собрание Б. и В. Ханенко. Древности Приднепровья»	296
Иконка из стеатита с изображением «Уверения апостола Фомы». Из Княжьей Горы близ Канева. XIII век. Киевский Гос. Исторический музей. Фото из книги «Археологическая летопись Южной России»	297
Успенский собор во Владимире-Волынском. 1160 год. Реконструкция архитектора Г. И. Котова	305
«Нижняя церковь» в г. Гродно. XII век	307
Планы храмов в Галиче. XII—XIII века. По Я. И. Пастернаку	310
Часть портала церкви Пантелеймона в Галиче. Начало XIII века. Из книги Скуревича «Зодчество западных славян»	311
Изображение евангелиста Луки. Миниатюра из «Добривова Евангелия». 1164 год. Гос. библиотека им. В. И. Ленина. Фото ЛАФОКИ АН СССР	313
Изображение евангелиста Марка. Миниатюра из «Добрилова Евангелия». 1164 год. Гос. библиотека им. В. И. Ленина. Фото ЛАФОКИ АН СССР	315
План церкви Благовещения в Витебске. XII век	317
Собор Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке. До 1159 года. Фото И. Э. Грабаря	318
Руины Борисоглебской церкви на Бельчице в Полоцке. Первая половина XII века	319
Церковь Василия (?) на Смядыни в Смоленске. 1141 год. По рисунку Гондиуса	323
Церковь Михаила архангела в Смоленске. 1191—1194 годы. Реконструкция П. Д. Барановского	324
Церковь Михаила архангела в Смоленске. Вид с северо-востока. 1191—1194 годы.	325
Клейма смоленских кирпичников. XII век. По И. М. Хозерову	327
Знаки смоленских кирпичников. XII век. По И. М. Хозерову	327
Изображение Иоанна Златоуста. Миниатюра «Хутынского Служебника». XIII век. Гос. Исторический музей. Фото музея.	328
План церкви Бориса и Глеба в Кидекше. 1152 год	346
Собор Спаса-Преображения в Переяславле-Залесском. 1152 год	347
Вид на собор Спаса-Преображения в Переяславле-Залесском. 1152 год. Фото Б. Н. Эдингга	349

План города Владимира в XII—XIII веках	350
Золотые ворота во Владимире. 1164 год. Перестройка конца XVIII века. Фото Н. Н. Воронина	351
Аксонметрический чертеж Золотых ворот во Владимире. 1164 год. По Н. Н. Воронину	352
План Успенского собора во Владимире. 1158—1161 годы. Обстройка 1185—1189 годов.	354
Часть интерьера Успенского собора во Владимире. 1158—1161 годы. Фото Н. Н. Воронина	356
Деталь старого фасада Успенского собора во Владимире. 1158—1161 годы. Фото Н. Н. Воронина	357
План церкви Покрова богородицы на Нерли. 1165 год	358
Северный фасад церкви Покрова богородицы на Нерли. 1165 год. Фото И. Э. Грабаря	359
Церковь Покрова богородицы на Нерли. Вид с востока. 1165 год. Фото Н. Н. Воронина	361
Вид на церковь Покрова богородицы на Нерли. 1165 год. Фото Н. Н. Воронина	363
Собор XVIII века и лестничная башня XII века в Боголюбове. Фото Н. Н. Воронина	364
Лестничная башня XII века в Боголюбове. Общий вид. Фото Н. Н. Воронина	365
Деталь южного портала храма Рождества богородицы в Боголюбове. Раскопки 1934—1938 годов. Фото Н. Н. Воронина	367
Полуколонки апсиды храма Рождества богородицы в Боголюбове. Раскопки 1934—1938 годов. Фото Н. Н. Воронина	368
Остатки кивория в Боголюбове. Раскопки 1934—1938 годов. Фото Н. Н. Воронина	369
Восточный фасад Дмитриевского собора во Владимире. 1193—1197 годы. Фото И. Э. Грабаря	375
Западный фасад Дмитриевского собора во Владимире. 1193—1197 годы (фототипная вклейка)	376
Дмитриевский собор во Владимире до перестройки в середине XIX века. По рисунку В. А. Жуковского	377
Современный вид Успенского собора во Владимире после перестройки 1185—1189 годов (западный и южный фасады). Фото Н. Н. Воронина	378
Общий вид Успенского собора во Владимире (с северо-востока). 1185—1189 годы. Фото Гос. Исторического музея	379
Собор Рождественского монастыря во Владимире (западный фасад). 1192—1195 годы. Перестройка XIX века	381
План собора Рождества богородицы в Суздале. 1222—1225 годы	384
Внешний вид перестроенного в 1528 году собора Рождества богородицы в Суздале с частями старого храма. Фото И. Э. Грабаря	385
Деталь южного портала собора Рождества богородицы в Суздале. 1222—1225 годы. Фото Музея архитектуры	386
Капитель колонки пояса из раскопок собора Спаса в Нижнем-Новгороде. 1225 год. Фото Н. Н. Воронина	387
План Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 годы	388
Разрез Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 годы.	389
Портал и деталь стены Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 годы. Перестройка 1471 года. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	390

План Успенского собора в Старой Рязани	391
Фрагмент резного камня из раскопок Успенского собора в Старой Рязани. Фото Н. Н. Воропина	392
Фрагмент резного камня из раскопок Успенского собора в Старой Рязани. Фото Н. Н. Воропина	393
План церкви Бориса и Глеба в Старой Рязани. XIII век	394
План храма Ольгова городка в Старой Рязани. XIII век	394
Три отрока в печи огненной. Рельеф Успенского собора во Владимире. 1158—1161 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	397
Маски северного фасада Успенского собора во Владимире. 1158—1161 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	399
Маски северного фасада Успенского собора во Владимире. 1158—1161 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	399
Арочный пояс всеволодовой обстройки Успенского собора во Владимире. Западный фасад. 1185—1189 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	401
Капитель колонки западного фасада Успенского собора во Владимире. 1185—1189 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	402
Капитель полуколонны северного фасада Успенского собора во Владимире. 1185—1189 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	403
Царь Давид среди зверей. Рельеф центрального прясла церкви Покрова богородицы на Нерли. 1165 год. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	405
Грифон, когтящий лань, и маски. Рельефы на боковом прясле церкви Покрова богородицы на Нерли. 1165 год. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	406
Грифон, когтящий лань, и маски. Рельефы на боковом прясле церкви Покрова богородицы на Нерли. 1165 год. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	407
Барс. Настенный рельеф колокольни церкви Покрова богородицы на Нерли. 1165 год. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	408
Арочный пояс западной стены церкви Покрова богородицы на Нерли. 1165 год. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	409
Рельефы западной стены Дмитриевского собора во Владимире. 1193—1197 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	411
Рельефы южной стены Дмитриевского собора во Владимире. 1193—1197 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	413
Рельефы южной стены Дмитриевского собора во Владимире. 1193—1197 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	414
Рельефы северной стены Дмитриевского собора во Владимире. 1193—1197 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	415
Изображение львов на капителях внутри Дмитриевского собора во Владимире. 1193—1197 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	419
Западный портал Дмитриевского собора во Владимире. 1193—1197 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	420
Колонки арочного пояса южной апсиды Дмитриевского собора во Владимире. 1193—1197 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	421

Арочный пояс северной стены Дмитриевского собора во Владимире. 1193—1197 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	423
Женская маска и часть арочного пояса собора Рождества богородицы в Суздале. 1222— 1225 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	427
Часть арочного пояса собора Рождества богородицы в Суздале. 1222—1225 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	429
Богоматерь — «Знамение». Рельеф над южным порталом Георгиевского собора в Юрь- еве-Польском. 1230—1234 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	430
Деталь резной декорации восточной стены Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в Рос- сии»	431
Часть аркатурного фриза с фигурами Дмитрия Солунского и мученика с северной сте- ны Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	433
Завершение северного портала с фигурой Георгия в Георгиевском соборе в Юрь- еве-Польском. 1230—1234 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	434
Великомученик Георгий. Рельеф над северным порталом Георгиевского собора в Юрь- еве-Польском. 1230—1234 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	435
Рельефы южной стены Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	436
Фигура из «Денсуса», эфесские юноши и маски. Настенные рельефы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	437
Кентавр. Настенный рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	438
Настенный рельеф Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	439
Слоп и маска. Настенные рельефы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230— 1234 годы. Фото из книги А. А. Бобринского «Резной камень в России»	440
«Владимирская богоматерь». Икона византийской работы первой половины XII века. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	443
Головы богоматери и Христа. Деталь иконы «Владимирской богоматери». Первая поло- вина XII века. Гос. Третьяковская галерея (цветная вклейка)	444
«Боголюбская богоматерь». Икона середины XII века. Музей во Владимире. Фото Гос. Третьяковской галереи	445
Голова богоматери. Деталь иконы «Боголюбской богоматери». Середина XII века. Музей во Владимире. Фото Гос. Третьяковской галереи	447
Фигура пророка. Остатки росписи наружных стен Успенского собора во Владимире. 1158—1161 годы. Фото Музея архитектуры	449
Павлны и орнамент. Остатки росписи наружных стен Успенского собора во Владимире. 1158—1161 годы. Фото Музея архитектуры	451

Апостолы и ангелы. Роспись северного склона большого свода Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII века. Фото Музея архитектуры	452
Головы ангелов. Деталь росписи южного склона большого свода Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII века. Фото Музея архитектуры	453
Апостолы Павел и Матфей. Деталь росписи северного склона большого свода Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII века. Фото Музея архитектуры	455
Голова апостола Марка. Деталь росписи северного склона большого свода Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII века. Фото Музея архитектуры	457
Голова ангела. Деталь росписи южного склона большого свода Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII века. Фото Музея архитектуры	459
Голова ангела. Деталь росписи северного склона большого свода Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII века. Фото Музея архитектуры	461
Праведные жены. Деталь росписи северного склона малого свода Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII века. Фото Музея архитектуры	463
Апостол Петр, праведники и трубящие ангелы. Роспись северного склона малого свода Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII века. Фото Музея архитектуры	464
Головы богородицы, ангела и Иакова и часть райского сада. Деталь росписи южного склона малого свода Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII века. Фото Музея архитектуры	465
Святитель. Деталь росписи Успенского собора во Владимире. Вторая половина XII века. Фото Музея архитектуры	467
Св. Артемий. Часть сохранившейся росписи Успенского собора во Владимире. Вторая половина XII века. Фото Музея архитектуры	468
Голова старца. Часть раскрытой росписи диакона собора Рождества богородицы в Суздале. 1233 год. Фото А. Варганова	469
Оглавной «Денсус». Икона из Успенского собора в Москве. Владимиро-Суздальская школа. Конец XII века. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи (цветная вклейка)	470
Голова ангела из оглавною «Денсуса». Владимиро-Суздальская школа. Конец XII века. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	471
Оглавной «Денсус». Владимиро-Суздальская школа. Начало XIII века. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	472
Дмитрий Солунский. Икона Владимиро-Суздальской школы. Конец XII — начало XIII века. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	473
Голова Дмитрия Солунского. Деталь иконы Владимиро-Суздальской школы. Конец XII — начало XIII века. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	475
Борис Болгарский. Миниатюра из «Евангелия Учительного Константина Болгарского». XII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	476
Апостолы Петр и Павел. Миниатюра из «Апостола» 1220 года. Гос. Исторический музей. Фото музея	477
Жены мироносицы у гроба господня. Клеймо западных врат суздальского собора. 1230—1233 годы	480
Средняя часть южных врат суздальского собора. 1230—1233 годы	481

Явление архангела пророку Валааму. Декоративная фигура льва. Клейма южных врат суздальского собора. 1230—1233 годы	482
Орнаментальное клеймо южных врат суздальского собора. 1230—1233 годы	483
Наречение Адамом имен зверям. Клеймо южных врат суздальского собора. 1230—1233 годы	484
«Знаменце». Икона из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле. Ярославская школа. 20-е годы XIII века. Гос. Третьяковская галерея (цветная вклейка)	484
Ангел в медальоне. Деталь иконы «Знаменце» из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле. Ярославская школа. 20-е годы XIII века. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	485
Голова богородицы. Деталь иконы «Знаменце» из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле. Ярославская школа. 20-е годы XIII века. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	487
Спас Златые Власы. Икона Ярославской школы. XIII век. Успенский собор в Москве. Фото Гос. Третьяковской галереи	488
Спас. Икона Ярославской школы. Середина XIII века. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	489
Архангел Михаил. Икона Ярославской школы. Конец XIII — начало XIV века. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	493
Голова архангела Михаила. Деталь иконы Ярославской школы. Конец XIII — начало XIV века. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	495
Большая икона «Толгской богородицы» из Толгского монастыря под Ярославлем. Ярославская школа. Конец XIII века. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	497
Малая икона «Толгской богородицы» из Толгского монастыря под Ярославлем. Ярославская школа. Около 1314 года. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	499
Головы богородицы и Христа. Деталь малой иконы «Толгской богородицы». Ярославская школа. Около 1314 года. Гос. Третьяковская галерея. Фото галереи	501
Борис и Глеб. Икона Московской школы. Начало XIV века. Гос. Русский музей (цветная вклейка)	502
Архангел Михаил и Иисус Навин. Икона Московской (?) школы. Вторая четверть XIII века. Успенский собор в Москве. Фото Гос. Третьяковской галереи	503
Медная подвеска с коньком и ложкой. X век. Гос. Исторический музей. Фото музея	507
Набор амулетов. X—XI век. Гос. Исторический музей. Фото из книги Н. П. Кондакова «Русские клады»	509
Ожерелье с подвесками в виде крестов и полумесяцев из кургана близ села Власовичи Черниговской области. XII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	511
Медальон с изображением процветшего креста из клада 1837 года во Владимире. Гос. Исторический музей. Фото музея	512
Семиплостные колты. XII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	513
Височные кольца. XI—XIV века. Гос. Исторический музей. Фото музея	514
Серебряное оплечье из клада 1851 года близ Суздаля. XIII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	515
Колт с эмалевым изображением святого. XII—XIII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	516

Лицевая и обратная стороны креста из раскопок в Костроме. XII—XIII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	517
Серебряные браслеты с позолотой из Владимирского клада 1896 г. XII—XIII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	518
Серебряные браслеты с позолотой из Владимирского клада 1896 г. XII—XIII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	519
Парадный топорик Андрея Боголюбского. XII век. Гос. Исторический музей. Фото музея	520
Шлем Ярослава Всеволодовича. Начало XIII века. Гос. Оружейная палата. Фото музея .	521



ОГЛАВЛЕНИЕ



Предисловие	5
-----------------------	---

Глава первая

ДРЕВНЕЙШЕЕ ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

Древнейшее искусство восточной Европы. <i>В. Д. Блаватский</i>	11
--	----

Глава вторая

ИСКУССТВО ДРЕВНИХ СЛАВЯН

Искусство древних славян. <i>Б. А. Рыбаков</i>	39
--	----

Глава третья

ИСКУССТВО КИЕВСКОЙ РУСИ

Киевская Русь. <i>В. Н. Лазарев</i>	95
Зодчество Киевской Руси. <i>Н. Н. Воронин</i>	111
Живопись и скульптура Киевской Руси. <i>В. Н. Лазарев</i>	155
Прикладное искусство Киевской Руси. IX — XI веков и южнорусских княжеств	
XII — XIII веков. <i>Б. А. Рыбаков</i>	233
Прикладное искусство в быту	233
Художественное ремесло и его техника	241
Орнамент	259
Сюжеты прикладного искусства	269
Культурное наследие Киевской Руси. <i>В. Н. Лазарев</i>	298

Глава четвертая
ИСКУССТВО ЗАПАДНОРУССКИХ КНЯЖЕСТВ

Искусство западнорусских княжеств. <i>И. И. Воронин и В. Н. Лазарев</i>	303
Вводные замечания	303
Галицко-Волынская земля	304
Полоцкое княжество	316
Смоленское княжество	320

Глава пятая
ИСКУССТВО ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЙ РУСИ

Владими́ро-Сузда́льская Русь. <i>В. Н. Лазарев</i>	333
Зодчество Владимиро-Суздальской Руси. <i>И. И. Воронин</i>	340
Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. <i>В. Н. Лазарев</i>	396
Живопись Владимиро-Суздальской Руси. <i>В. Н. Лазарев</i>	442
Прикладное искусство Владимиро-Суздальской Руси. <i>Б. А. Рыбаков</i>	505
Татарское иго и судьбы Владимиро-Суздальского искусства. <i>В. Н. Лазарев</i> .	523

Библиография	526
Указатель	537
Список иллюстраций	559



РЕДАКТОРЫ ТОМА:

академик И. Э. Грабарь
чл.-корр. АН СССР В. П. Лазарев

✱

Редакторы издательства:

В. А. Виноград и Н. И. Воркунова
Технический редактор *Е. И. Симкина*
Оформление художника *С. И. Тарасова*

✱

РИСО АН СССР № 2719. Т-04299. Издат. № 1152

Тип. заказ № 400. Подп. к печати 9 IX 1953 г.

Формат бум. 60×92¹/₈ Бум. л. 36

Печ. л. 72,5+5 вкл. Уч.-изд. л.

43,4+0,7 вкл. Тираж 20 000

Цена по прейскуранту 1953 г. 60 р.

2-я типография Изд-ва АН СССР

Москва, Шубинский пер., 10

