

Л.А. Рапацкая

Мировая художественная культура

**10
класс**

Учебник

В 2-х частях

Часть 2. Русская художественная культура

*Рекомендовано Министерством образования и науки Российской Федерации
к использованию в образовательном процессе
в общеобразовательных учреждениях*

Москва



2012

УДК 373.167.1:7.0
ББК 74.268.5+85я721.1
Р23

Рецензенты:
доктор пед. наук, профессор **Т.И. Бакланова**;
кандидат пед. наук **В.М. Букатов**;
учитель мировой художественной культуры Государственной
столичной гимназии **Р.Н. Алимова**

Рапацкая Л.А.

Р23 Мировая художественная культура. 10 класс. В 2-х частях. Ч. 2.
Русская художественная культура : [учебник] / Л.А. Рапацкая. —
М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2012. — 315 с. : ил.
ISBN 978-5-691-01661-5.
ISBN 978-5-691-01663-9 (Ч.2).
Агентство СІР РГБ.

Учебник создан в соответствии с программой курса «Русская художественная культура» и знакомит учащихся с духовно-нравственными ценностями отечественного искусства во всем многообразии его видов и жанров от древности до XVIII в. Включает справочные и хрестоматийные материалы.

УДК 373.167.1:7.0
ББК 74.268.5+85я721.1

ISBN 978-5-691-01661-5
ISBN 978-5-691-01663-9 (Ч.2)

© Рапацкая Л.А., 2003
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003
© Оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
Глава 1. «НАЧАЛО ВСЕХ НАЧАЛ»: ОТ ЯЗЫЧЕСКОЙ К ПРАВОСЛАВНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ	14
Тема 1. Народное творчество — неиссякаемый источник самобытной красоты	14
Тема 2. Свет Евангелия: рождение храмового синтеза искусств	33
Тема 3. Умозрение в формах, красках, звуках	48
Глава 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ ДРЕВНЕРУССКИХ КНЯЖЕСТВ	65
Тема 4. «Град, величием сияющ»: художественная культура Древнего Киева	65
Тема 5. Господин Великий Новгород: становление национального художественного стиля	84
Тема 6. Расцвет художественных школ Владимиро- Суздальской и Псковской земель	106
Глава 3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА МОСКОВСКОЙ РУСИ	116
Тема 7. Сердце Святой Руси	116
Тема 8. Сергей Радонежский и Епифаний Премудрый: жизнь как житие	126
Тема 9. «Небесное умом неизмеримо»: творчество Андрея Рублева и Дионисия	135
Тема 10. Державный венец России	150
Тема 11. Москва — Третий Рим: от идеи до художественных образов	158

Глава 4. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА	
«БУНТАШНОГО ВЕКА»	174
Тема 12. Диалог «старины и новизны»	
в русской словесности	174
Тема 13. От иконы к парсуне	186
Тема 14. Барокко в зодчестве и музыке	195
Глава 5. РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА	
XVIII в.	206
Тема 15. Идеалы «осмнадцатого столетия»: по пути	
«русской европейскости»	206
Тема 16. «Россия молодая мужала гением Петра...»	214
Тема 17. Середина века: от «высокого барокко»	
к классицизму	231
Тема 18. В начале было слово	253
Тема 19. «Строгий стройный вид»	
(логика нового зодчества)	266
Тема 20. Рождение Санкт-Петербургской	
композиторской школы	276
Тема 21. «Пристанище художникам всякого рода...»:	
кружок Н.А. Львова	286
Тема 22. Итоги «осмнадцатого века»:	
на Олимпе мастерства	299
КРАТКОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ	315

ОТ АВТОРА

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа —
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!

Не поймет и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.

Ф.И. Тютчев

Но и тогда,
Когда во всей планете
Пройдет вражда племен,
Исчезнет ложь и грусть, —
Я буду воспевать
Всем существом в поэте
Шестую часть земли
С названьем кратким «Русь».

С.А. Есенин

Как-то на вступительном экзамене я беседовала с абитуриенткой о русской музыке и с удивлением обнаружила, что будущая студентка Гуманитарного университета не подозревает, что П.И. Чайковский и Л.Н. Толстой были современниками, а А.С. Пушкин и М.И. Глинка хорошо знали друг друга и даже собирались вместе работать над оперой «Руслан и Людмила». И тогда я задалась вопросом: почему же в российской школе до сих пор нет предмета, изучающего русскую художественную культуру? Конечно же, русское искусство представлено и на уроках музыки, и на занятиях по изобразительному искусству, тем более — на уроках литературы. Но, вероятно, этого мало, поскольку многие выпускники средней школы плохо представляют себе исторический путь одной из самых великих художественных культур мира в ее целостности и многообразии.

Тогда мной был задуман курс «Русская художественная культура», дополняющий и обобщающий все то, что было пройдено на других уроках по гуманитарным предметам. Учебник, который вы открыли, является первой частью этого курса. Но прежде чем начать его изучение, попробуем выяснить: почему произведения русского искусства всегда легко узнаваемы? В чем секрет той «русскости», что отличает отечественную литературу от зарубежной (даже переведенной на русский язык), произведения русских композиторов от музыки зарубежных школ? Или, например, икону Божьей Матери от картины, изображающей Мадонну? Или русский пейзаж от пейзажа работы голландского или итальянского мастера?

У каждого народа есть свой образ мира, то восприятие действительности, что сложилось очень давно и передается «с молоком матери» из поколения в поколение, отражаясь в образах искусства, наполняя его особым глубинным смыслом.

Язык, великолепный наш язык,
Речное и степное в нем раздолье.
В нем клетоты орла и волчий рык,
Напев, и звон, и ладан богомолья.

В нем воркованье голубя весной.
Взлет жаворонка к солнцу — выше, выше.
Березовая роща. Свет сквозной.
Небесный дождь, просыпанный на крыше. <...>

И ты пойдешь дорогой Ермака,
Пред недругом вскричишь: «Теснее, други!»
Тебя потопит ледяная река,
Но ты в века в ней выплывешь в кольчуге. <...>

Ты клад найдешь, которого искал,
Зальешь и запоешь умы и страны.
Не твой ли он, колдующий Байкал,
Где в озере под дном не спят вулканы?

Эти известные строки К.Д. Бальмонта — не только поэзия, в них слышен язык музыки, театра, живописи, зодчества России. Национальное начало (ученые называют его ментальностью) сложилось в русском искусстве не вдруг. Многие факторы — исторические, социальные, религиозные, политические и даже географические — в те-

чение столетий влияли на русскую художественную культуру, формировали ее идеалы.

Обратим внимание на географическое положение России: огромная держава имеет западно-восточные земли, это и Европа, и Азия одновременно. Наши европейские соседи всегда воспринимали Россию как «Восток» и порой не замечали ее извечного — стремления войти в «общеевропейский дом». Да и русские мыслители нередко любили подчеркивать непохожесть, «азиатскость» России по сравнению с цивилизованной Европой.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Из русской думы

Фрагмент 1

Милыоны — вас. Нас тьмы и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы,
С раскосыми и жадными очами!

Для вас — века, для нас — единый час.
Мы, как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных рас —
Монголов и Европы!

А.А. Блок. «Скифы»

Фрагмент 2

«Сам предмет разговора — Россия, ее особое положение на перегибе Европы и Азии, давнее стремление Европы распространить на нее свое влияние; притяжение и одновременно отталкивание от Европы, а отсюда двойственность русской души, интуитивное ее стремление остаться самостоятельной, принявшей на себя два разных мира и ни одному не подчинившейся, — огромность, важность и даже трагическая неразрешимость всего этого должны снять подозрение в ограниченности. Какая здесь ограниченность, когда легче, кажется, познать вселенную, чем Россию? И чем больше ломает ее в социальных передрягах, тем больше в этом убеждаешься. Быть русским, да еще русским думающим — тяжелая судьба, и едва ли когда-нибудь она станет легче... “Мы России не знаем”, — сказал А. Хомяков. Сказал давно, но сегодня наше незнание России больше и дольше, чем в середине и особенно в конце прошлого (имеется в виду XIX в. — Л. Р.) века... Сейчас русская дума начинает вторую свою жизнь, и отрадно сознавать, что в темноте и безверии она не прервалась, не заглохла, а продолжила свое дело, что не прельстилась она новоречью и осталась в границах отечественной природы» (*Распутин В.Г. // ...Из русской думы. М., 1995. Т. I. С. 7—8*).

Фрагмент 3

«...мы никогда не шли вместе с другими народами, не принадлежали ни к одному из известных семейств человеческого рода, ни к Западу, ни к Востоку, и не имеем традиций ни того, ни другого. Мы стоим как бы вне времени... Про нас можно сказать, что мы составляем как бы исключение среди народов. Мы принадлежим к тем из них, которые как бы не входят составной частью в род человеческий, а существуют лишь для того, чтобы преподать великий урок миру» (Чаадаев П.Я. *Философические письма*. Письмо первое // *Антология культурологической мысли* / Сост. С.П. Мамонтов, А.С. Мамонтов. М., 1996. С. 85—86).

Но вот что интересно: культурная ориентация России изначально была во многом европейской и в развитии русского и европейского искусства можно было найти немало общего. Прислушаемся к авторитетному мнению Д.С. Лихачева. Он писал, что миф об азиатском влиянии на культуру Древней Руси возник «под гипнозом» ее географического положения, и отмечал «особую сопротивляемость древнего русского искусства азиатским традициям». Добавлю, что и в дальнейшем русская литература, музыка, зодчество прошли этапы, сопоставимые с европейской историей, освоив не только средневековую христианскую образность, но и стиль барокко в XVII в., классицизм в XVIII в., романтизм в XIX столетии. И все же внутренняя суть русского искусства не позволяет сделать вывод о его «чисто европейском» характере. Одна из самых молодых на карте художественных культур Европы, русская культура вела постоянный плодотворный «диалог» с другими странами — Византией, Болгарией, Сербией, Польшей, Германией, Италией, Францией... Обогащая полученный из Европы художественный опыт, русские мастера сумели написать собственную «художественную картину мира», поражающую своей самобытностью, духовной глубиной и обостренным чувством прекрасного.

Где же находится тот незримый источник, питающий творчество многих поколений русских художников? Где черпали они силы для своего вдохновенья даже в годы лихолетий, когда казалось, что искусство навечно покинуло русские равнины?

Спору нет, культ прекрасного у нашего народа складывался под влиянием красоты окружающего мира. Поэтичность российских просторов, богатство красок растительности, меняющей нежную зелень весны на разноцветный осенний хоровод или зимний бело-снежный покров, обилие чистейших озер и рек — все это способствовало формированию глубокого чувства сыновней любви к матери-земле и родной природе, запечатленного в образах живописи, музыки, литературы.

Неиссякаемым источником творческого горения для русского художника была не только природа, но прежде всего «правоверная вера христианская», православие. Православная духовность дала толчок развитию профессионального русского искусства еще в конце X в. Дорогой духовных поисков на протяжении последующих столетий шли многие представители русской культуры. Правда, на этом пути были не только вершины и озарения, но и падения, просчеты, поклонение ложным богам, столь свойственные роду человеческому. Нередко, вопреки властвующему в Европе богоборчеству, величайшие умы России проявляли удивительную стойкость в вере и преданность заветам предков. С присущей простотой и откровенностью поведал об этом в XVIII в. Г.Р. Державин:

Твое созданье я, Создатель!
Твоей премудрости я тварь,
Источник жизни, благ податель,
Душа души моей и Царь!
Твоей то правде нужно было,
Чтоб смертну бездну исходило
Мое бессмертно бытие;
Чтоб дух мой в смертность облачился,
И чтоб чрез смерть я возвратился,
Отец! — в бессмертие Твое.

Но были и иные времена, когда в России переиначивали собственную историю, перечеркивали традиции, крушили храмы, сжигали иконы. Как понять народ некогда «Святой Руси», избравший в XX в. путь атеизма?

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Из русской думы

Фрагмент 4

«О светло светлая и красно украшенная земля Русская! Многими красотами дивишь ты... <...> озерами многими дивишь ты, реками и источниками местнотчимыми, горами крутыми, холмами высокими, дубравами частыми, полями дивными, зверьми различными, птицами бесчисленными, городами великими, селами дивными... — всего ты исполнена, земля Русская, о правоверная вера христианская!» («Слово о погибели Земли русской»).

Фрагмент 5

«Есть соответствие между необъятностью, безгранностью, бесконечностью русской земли и русской души, между географией физического и географией душевного. В душе русского народа есть такая же необъятность, безгранность, устремленность в бесконечность, как и в русской равнине. Поэтому русскому народу трудно было овладеть этими огромными пространствами и оформить их. У русского народа была огромная сила стихии и сравнительная слабость формы. Русский народ не был народом культуры по преимуществу, как народы Западной Европы, он был более народом откровений и вдохновений, он не знал меры и легко впадал в крайности. У народов Западной Европы все гораздо более детерминировано и оформлено, все разделено на категории и конечно. Не так у русского народа как менее детерминированного, как более обращенного к бесконечности и не желающего знать распределения по категориям. В России не было резких социальных граней, не было выраженных классов. Россия никогда не была в западном смысле страной аристократической, как не стала буржуазной. Два противоположных начала легли в основу формации русской души: природная, языческая дионисическая стихия и аскетически-монашеское православие» (*Бердяев Н.А. Русская идея // Вопросы философии. 1990. № 1. С. 78*).

Фрагмент 6

«Итак, творчество! Вначале само слово производное. “Творчество — творенье, сотворенье, созидание, как деятельное свойство <...> Тварь — творенье, божеское создание, живое существо, от червячка до человека <...> Творец — Бог, Создатель, Мироздатель. Творец неба и земли”. Куда как ясно, что все, что от Творца, — творчество, и я тварь от Него. А что от меня?.. производное — творчество! ...И тогда на высшей степени сотворчества стоят великие подвижники, такие, как Преподобные Сергей Радонежский, Серафим Саровский, Амвросий Оптинский. Первый вдохновил Андрея Рублева на подвиг духовного восхождения — написания иконы Живоначальной Троицы. Времена второго свидетельствуют о глубоком драматизме в русской культуре, ее расколотости, ибо два великих сына России — черноризец Серафим Саровский и поэт Пушкин не только не могли встретиться, но вряд ли догадывались о существовании друг друга. Значит, слух о них прошел не “по всей Руси великой”? Перед революцией Розанов (философ. — *Л.Р.*) отвечает Блоку (поэту. — *Л.Р.*): “...Русь была бы велика; но худо, что даже кровная интеллигентность не понимает плачущего мужика, что она даже в аристократических (в хорошем смысле) представителях не постигает тючевских “бедных селений”, — и тогда оскорбленный народ (не всегда, но иногда) берет дубье и начинает погром...”» (*Сильвестров Ю.И. // ...Из русской думы. Т. I. С. 30—31*).

Фрагмент 7

«...М.В. Ломоносов и А.С. Пушкин впервые поняли своеобразие России, ее особенности от Европы, ее “не-европейскость”. Ф.М. Достоевский и Н.Я. Данилевский первые поняли, что Европа нас не знает, не понимает и не любит.

С тех пор прошли долгие годы, и мы должны были испытать на себе и подтвердить, что все эти великие русские люди были прозорливы и правы.

...Западная Европа не знает нас... потому, что ей чужда русская (православная) религиозность. <...>

Европа не знает нас... потому, что ей чуждо славяно-русское созерцание мира, природы и человека. Западноевропейское человечество движется волею и рассудком. Русский человек живет прежде всего сердцем и воображением и лишь потом волею и умом. Поэтому средний европеец стыдится искренности, совести и доброты как “глупости”; русский человек, наоборот, ждет от человека прежде всего доброты, совести и искренности. Европейское правосознание формально, черство и уравнительно; русское — бесформенно, добродушно и справедливо. Европейец, воспитанный Римом, презирает про себя другие народы (и европейские тоже) и желает властвовать над ними; за то требует внутри государства формальной “свободы” и формальной “демократии”. Русский человек всегда наслаждался естественной свободой своего пространства... он всегда наслаждался естественной свободой своего пространства... он всегда “удивлялся” другим народам, добродушно с ними уживался и ненавидел только вторгающихся поработителей, он ценил свободу духа выше формальной правовой свободы.

Из всего этого выросло глубокое различие между западной и восточно-русской культурой. У нас вся культура — иная, своя, и притом потому, что у нас иной, особый духовный уклад. У нас совсем иные храмы, иное богослужение, иная доброта, иная храбрость, иной семейный уклад; у нас совсем другая литература, другая музыка, театр, живопись, танец; не такая наука, не такая медицина, не такой суд, не такое отношение к преступлению, не такое чувство ранга, не такое отношение к нашим героям, гениям и царям. И притом наша душа открыта для западной культуры: мы ее видим, изучаем, знаем и если есть чему, то учимся у нее... у нас есть дар вчувствования и перевоплощения.

У европейцев этого дара нет. Они понимают только то, что на них похоже, но и то искажая все на свой лад. Для них русское инородно, беспокоино, чуждо, странно, непривлекательно... Итак, Западная Европа не знает России. Но неизвестное всегда страшновато. А Россия по численности своего населения, по территории и по естественным богатствам огромна. Огромное неизвестное переживается всегда как суцая опасность... С Петра Великого Европа опасалась России... Что, если этот нависающий с Востока массив двинется на Запад? Две последние мировые войны закрепили этот страх. Мировая политика коммунистической революции превратила его в неутрахающую тревогу. <...>

Вовлечением ее в невыгодный момент в разорительные для нее войны; недопущением ее к свободным морям; если можно — то расчленением ее на мелкие государства; если возможно, то сокращением ее народонаселения... если возможно, то насаждением в ней революций и гражданских войн, а затем — внедрением в Россию международной “закулисы”, упорным навязыванием русскому народу непосильных для него западноевропейских форм республики, демократии и федерализма, политической и дипломатической изоляцией, неустанным обличением ее мнимого “империализма”, ее мнимой “реакционности”, ее “некультурности” и “агрессивности”.

Все это мы должны понять, удостовериться в этом и никогда не забывать этого. Не для того, чтобы отвечать на вражду — ненавистью, но для того, чтобы верно предвидеть события и не поддаваться столь свойственным русской душе сентиментальным иллюзиям» (*Ильин И.А. Против России (1950) // Наши задачи. — М., 1992. — С. 58—60.*)

Внутренняя поляризованность в культуре, противостояние в ней противоположных взаимозакрывающих начал прослеживается на протяжении всей российской истории. Достаточно вспомнить борьбу язычества и христианства в древности, позднее — земства и опричнины (XVI в.), старообрядцев и никонианцев (XVII в.), церковности и светскости (XVIII в.), славянофильства и западничества (XIX в.), коммунизма и антикоммунизма в прошедшем столетии. Порой кажется, что на просторах Руси испокон веков ведется невидимая, духовная битва добра и зла, света и тьма, что именно здесь, на российских землях, пролегает некий «меридиан», где столкнулись, сошлись в извечной схватке Бог и антихрист. Впрочем, это вовсе не моя фантазия: противостояние полярных основ земного бытия запечатлела русская художественная мысль в образах искусства ярко, всеохватно и глубоко. Гениальные писатели и зодчие, живописцы и композиторы России во все времена умели подняться над «суею мира сего» и воплотить в художественной форме вневременные духовные проблемы и высокие нравственные истины, которые сегодня принято называть общечеловеческими ценностями. Произведения русского искусства несут в себе идеалы любви, добра и красоты и ту особую поучительность, что не утеряла значимости и в наши дни.

Создавая учебник, я думала о том, что многие произведения русского искусства (в особенности — литературы) вам уже известны. Но ориентировалась на другую, гораздо более важную мысль, высказанную Блоком еще в начале XX в.: «Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть "специалистом". Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более — прозаик о поэте и поэт о прозаике. Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе и не непременно личного) у нас налицо. Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры».

Иначе говоря, понять своеобразие, красоту и богатство «драгоценной ноши национальной культуры» России можно только путем по-

иска точек соприкосновения различных видов искусства. И поиск этот чрезвычайно увлекателен! Разные искусства России всегда как бы дополняли друг друга, словно партии единого хора, исполняющего грандиозное по замыслу сочинение.

И последнее замечание. Русская художественная культура открывается в своей полноте лишь тем, кто любит Россию, знает ее историю. Поэтому в текст учебника введены отрывки из сочинений русских философов, культурологов, писателей, поэтов. Они не являются прямыми комментариями к произведениям искусства, но позволяют лучше понять духовную жизнь той или иной эпохи, «расшифровать» скрытый в звуках, красках, рифмах образ мыслей российских гениев, мыслителей, пророков, создавших великие художественные творения.

ГЛАВА 1

«НАЧАЛО ВСЕХ НАЧАЛ»: ОТ ЯЗЫЧЕСКОЙ К ПРАВОСЛАВНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Тема 1

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО — НЕИССЯКАЕМЫЙ ИСТОЧНИК САМОБЫТНОЙ КРАСОТЫ

*Я прижал к сердцу молодецкому
Землю русскую, мне родимую,
И пашу ее припеваючи...*

Н.А. Львов

*Откуда же пришла красота в повседневный быт,
в резьбу, в кружева, в вышивку, в песню, в танец, в живопись?
Да из души, откуда же ей еще было прийти!*

В.А. Солоухин

История художественной культуры любого народа имеет некое условное начало, от которого тянутся нити в будущее. Есть такая точка отсчета и у русского искусства: со знаменательного 988 г. — Крещения Руси начинается интенсивное развитие архитектуры, живописи, литературы, музыки. Но зададимся вопросами: какое место художественное творчество занимало в более ранние эпохи? Стерлись ли со временем из памяти народа те художественные образы, что родились в недрах канувшей в лету дохристианской цивилизации? Что знаем мы сегодня о той духовной культуре, что сформировала поколения людей, сумевших всем сердцем принять христианское вероучение и вытекающую из него сложнейшую систему храмового православного искусства?

Дохристианский период истории славянской культуры можно назвать мифологическим. Этот этап общественного развития проходят все народы. **Миф** — один из способов постижения окружающей действительности, совокупность символических представлений о мире. По древним верованиям жизнь человека представляется включенной в бесконечный водоворот природы, не имеющий высшего духовного смысла. Люди с «мифологической логикой» не выделяют себя из природного окружения, обожествляют стихии, растения, животных, приписывая им те или иные человеческие качества, одушевляя их. Идея братства человека и животного нашла выражение в тотемизме

(тотем — священное животное, от которого якобы произошел человеческий род). Отголоски тотемизма долго звучали в русской культуре (например, гербы многих древних городов включали изображения животных, а символика двуглавого орла до сих пор сохраняется в гербе России), а еще люди наивно полагали, что без их участия не взойдет солнце, не придет благодатное тепло, не выпадет долгожданный дождь. Поэтому основой культурной жизни мифологической эпохи стал обряд — театрализованное действие, в котором сплетались воедино слово, жест, танец, музыка. В современной науке этот синтез получил название «первобытный художественный синкретизм». Кому посвящались эти обряды?

Поскольку собственно славянские мифологические тексты (в отличие, например, от египетских или древнегреческих) до нас не дошли, то ученые реконструируют образы древних верований на основании различных «вторичных» источников — средневековых хроник, свидетельств путешественников, географических наблюдений европейских и арабских авторов. Особенно интересно свидетельство жившего в VI в. византийского писателя Прокопия Кесарийского, который пишет: «Эти племена, славяне и анты, не управляются одним человеком, но издревле живут в народоправстве, и поэтому у них счастье считается делом общим. Равным образом и во всем остальном, можно сказать, у обоих этих племен <...> вся жизнь и узаконения одинаковы. Они считают, что только один Бог, творец молний, является владыкой над всем, и ему приносят в жертву быков и совершают другие священные обряды... Они почитают и реки, и нимф, и всяких других демонов, приносят жертвы всем им и при помощи этих жертв производят и гадания. Живут они в жалких хижинах, на большом расстоянии друг от друга, и все они по большей части меняют места жительства».

Действительно, мифологические представления об устройстве вселенной неизбежно породили языческую религию. Древние славяне придумали множество богов. Им, жителям «жалких хижин», приходилось, отвоевывая жизненное пространство, искать покровительства у солнца, воды, деревьев, камней, реальных и фантастических животных, символические изображения которых в виде бронзовых, глиняных, каменных, деревянных истуканов были разбросаны по всем славянским землям. Они олицетворяли грозные, неподвластные человеческой воле, чуждые милосердия силы природы.

Удивительно, но первое «исследование» персонажей славянского язычества было написано еще в XII в. Дело было так. Один из русских книжников, плывший через Афон и Константинополь (Царьград),

был немало поражен руинами античных храмов, посвященных древнегреческим богам — Зевсу, Афродите, Афине, Артемиде. Вероятно, языческие святилища напомнили ему памятники родной земли. Вот и написал книжник труд под названием «Слово о том, как языческие народы поклонялись идолам и приносили им жертвы». Умный и чрезвычайно образованный, он сравнил славянское язычество с иными религиозными верованиями. Суммируя сведения этого древнего текста, современный ученый Б.А. Рыбаков выделил следующую периодизацию в истории самых древних славянских верований:

1. Первоначально славяне клали требы упырям и берегиням (т. е. приносили жертвы).

2. Затем они начали трапезу ставить Роду и роженицам (тоже приносить жертву).

3. Впоследствии славяне стали молиться главным образом Перуну (сохраняя веру и в других богов)¹.

Из этих строк становится очевидным, что славяне уже на ранней ступени своего развития ощутили наличие в окружающем их мире действия двух противоположных начал — добра и зла. Добро людям несли берегини (от слова «беречь», «оберегать»). Злое начало — это духи, вампиры, упыри, оборотни, наносящие вред человеку. Против них составляли заговоры, носили амулеты — обереги.

С развитием дружинного военного дела возник культ бога Перуна — повелителя громов, молний, военных действий. Почитались и другие божества — бог Солнца-светилы Хорс, податель небесных благ Даждь-бог, бог-сеятель и небесный посланец Симаргл, бог ветра и воздушной стихии Стрибог, богиня плодородия мать сыра земля Макошь (Мокошь) и др. Были и низшие мифологические существа, порой чрезвычайно вредные для человека божества, — леший и водяной, домовый и банник, русалка и кикимора, а также страшные существа, несущие людям горе, смерть, болезни, — Мара, Морена, Лихо, Кощей, Баба-яга.

Изображения языческих богов были погрудными или в полный рост. Самым знаменитым из них является так называемый Збручский идол (X в.), поставленный на реке Збруч (приток Днестра). Идол представляет собой большой четырехгранный каменный столп, каждая сторона которого была покрыта цветными барельефами. Цвет со временем исчез, стерлись и контуры изображений. Однако и сегодня можно рассмотреть фигуры богов и богинь, которые расположены на

¹ Рыбаков Б.А. Киевская Русь и русские княжества XII—XIII вв. М., 1982. С. 392.

трех ярусах столпа. Больше половины высоты занимает образ божественного небожителя, вероятно, Святовита. Нижний ярус изображает подземный мир и его бога, скорее всего, Велеса. В среднем же ряду помещены маленькие фигурки людей. Так что Збручский идол — это не только религиозный символ, но и своеобразная «картина мира», передающая представления древних славян о строении Вселенной, неба, земли и подземного мира.

С языческими богами «общались» в специально отведенных культовых сооружениях — капищах. Много веков здесь собирался славянский люд, чтобы помолиться и совершить жертвоприношение языческим небожителям. И все же в русской культуре, в отличие от античной, не появился свой божественный Олимп. Славянские боги не имели «биографий», их облик был весьма неопределенным. Нередко одно и то же божество почиталось в разных племенах по-разному. Поэтому сегодня ученые затрудняются в определении «имени» того или иного изображения. В Историческом музее Киева хранятся загадочные серебряные фигурки, найденные при раскопках клада VI в. в селе Мартыновка. Присмотревшись, замечаешь, что каждая фигурка имеет усы, одета она в брюки, а на голове... что-то подобное шлему. Люди выполняют странное движение, они согнули колени, словно исполняя присядку в знаменитом гопаке. И все же думается, что перед нами не обычная бытовая сценка, а ритуальный танец. Не случайно многие ученые называют мартыновскую находку «пляшущими идолами».

Антиномия добра и зла, столь рано прочувствованная нашими предками, оказала определяющее влияние на становление славянской мифологии. Естественное противопоставление жизни и смерти, счастья и несчастья влекло за собой более сложную символику, двоичность образов. Например, в основе многих пословиц, поговорок, ритуалов, примет, сохранившихся вплоть до наших дней, лежит противопоставление «правого» и «левого». Со временем это вылилось в представление о Правде на небе и Кривде на земле. Сочетание «верха» и «низа» также имело глобальный космический смысл (вспомним Збручский идол). Весьма существенной была двоичная символика «свой» — «чужой». Например, «своими» считались родные по крови люди, «чужими» — все прочие (вечная неприязнь мачехи к падчерице). Или «своим» был родной дом, лес же — признак враждебного, «чужого» начала (противопоставление ребенка — Бабы-яги). Примеры «двоичного» мышления можно продолжить, если обратиться к одному из самых ярких явлений мифологической художественной культуры — **русской народной сказке**, в особенности — сказке

волшебной. У этого древнейшего жанра устного народного творчества есть свои особенности. Начинается сказка с нанесения какого-либо ущерба или вреда (похищение, изгнание и др.) или с желания иметь что-то (например, царь посылает сына за жар-птицей). Далее происходит чудо — встреча героя с помощником или волшебником, облегчающим достижение цели (вспомним, что и в пушкинской поэме «Руслан и Людмила» происходит чудесное знакомство главного героя с волшебником Финном). В ходе повествования есть своя кульминация — поединок героя со злыми силами (Соловьем-разбойником, Змеем Горынычем, Бабой-ягой и др.). Нередко в сказках звучат мотивы родства людей и животных, рассказывается о браке человека с тотемным существом (например, с Царевной-лягушкой). Как правило, эти тексты несут отпечаток доброго и оптимистического взгляда на мир, формируют чувство справедливости, уверенности в торжестве правого дела, победе добра над злом — ведь кончаются сказочные повествования счастливой развязкой¹.

Вместе с тем очевидно, что в волшебных сказках запечатлелись нравственные установки жизни славянина-язычника. Ради поставленной цели сказочный герой готов нарушить любые законы, силой, хитростью, обманом преодолеть любые преграды, не слишком задумываясь о цене пролитой крови своих противников. Так что запомним главное: в воображаемой мифологической картине жизни славянина-язычника человеческая личность не представляла особой ценности, «знак равенства» между человеком и животным освобождал от чувства вины за содеянное злодеяние, от мук совести, а о любви и милосердии в те далекие времена редко раздумывались.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Искусство времен язычества. Заметки о русском фольклоре

«Вымысел — это есть то, что отличает сказку от мифа. В правдивость мифа верят, в сказку уже нет. Мифы объясняли Древний мир, рисовали его картину. Сказка использует ее для создания художественного произведения». (*Н.С. Воловник. У истоков русского фольклора. М., 1994. С. 164—165*).

¹ Наиболее подробно волшебная сказка описана в трудах В.Я. Проппа (см.: Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996).

«Песня связывает воедино словесное богатство народа с богатством музыкальным и обрядовым. Художественная щедрость настолько широка, что делает ее близкой родственницей, с одной стороны, сказке, бывальщине, пословице и преданию, с другой — образно-бытовому и музыкально-хореографическому выражению народного художественного гения» (Белов В. Лад. М., 1989. С. 341).

КАЛЕНДАРНЫЕ ПЕСНИ

(колядки, святочные, семицкие, купальские)

1

Пришла коляда
Накануне Рождества!
Дайте коровку —
Масляну головку!
А дай Бог тому,
Кто в этом дому:
Ему рожь густа,
Рожь ужимниста!

2

А мы просто сеяли, сеяли!
Ой, Дид-Ладо, сеяли, сеяли!
А мы просо вытопчем, вытопчем!
Ой, Дид-Ладо, вытопчем, вытопчем!
А чем бы вам вытоптать, вытоптать!
Ой, Дид-Ладо, вытоптать, вытоптать!
А мы коней выпустим, выпустим!
Ой, Дид-Ладо, выпустим, выпустим!

3

А мы эту песню хлебу поем, Слава!
Хлебу поем да хлебу честь воздаем, Слава!

4

А и густо, густо
На березе листье,
Ой ли, ой люли,
На березе листье.

5

Уж мы, девушки, дело сделали.
Уж мы белу березоньку завили,
Уж мы первый веночек — за батюшку,
Уж второй веночек — за матушку,
А третий веночек — за саму себя.

СЕМЕЙНО-БЫТОВЫЕ ПЕСНИ

Свадебные

(корильные и величальные, плачи-причитания)

1

У нас Анна хороша!
А ну в кого она хороша?
А ну в кого она пригожа?
А в батюшку
А в матушку пригожа!

2

Родимая моя матушка!
Благослови меня на путь, на дороженьку
И долюшкой, и счастьцем,
Еще добрым здоровьицем.

3

Сударыня ж моя матушка!
Да что ты скоро сдумала, сгадала?
На кого ж ты нас, грешных, горьких, спокинула?

ХОРОВОДНЫЕ И ПЛЯСОВЫЕ ПЕСНИ

1

Во поле береза стояла,
Во поле кудрявая стояла.
Люли, люли, стояла
Люли, люли, стояла.

2

Ах вы, сени мои, сени,
Сени новые мои,
Сени новые, кленовые,
Решетчатые!

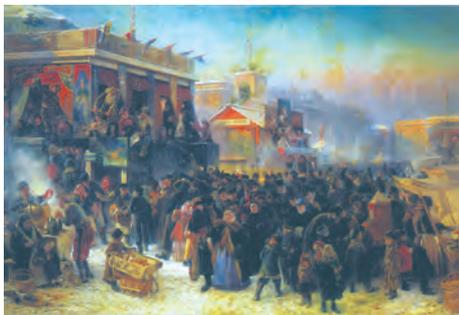
Образы старинных обрядов и древних преданий в русской живописи XIX—XX вв.



С. Судейкин. Масленица.
1923—1924.



В. Суриков. Взятие снежного города.
1891.



К. Маковский. Народное гуляние во время
Масленицы на Адмиралтейской площади в
Петербурге. 1923—1924.



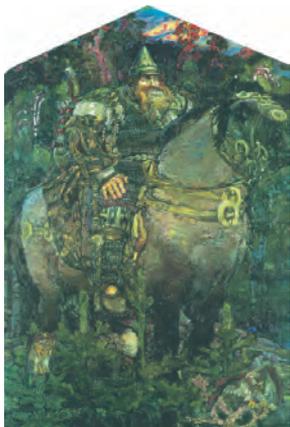
Б. Кустодиев. Масленица.
1891.



А. Грачев. Семик, или Гулянья в Марьиной рощи. 1845.



И. Билибин. Илья Муромец и Святогор. 1904.



М. Врубель. Богатырь. 1898.



Н. Рерих. Идолы. 1901—1910.



И. Глазунов. Князь Игорь. 1961.



И. Репин. Садко. 1876.

И все же славянское язычество естественно предшествовало осознанию высокого христианского вероучения. Предки русского народа, как и многих других европейских народов, двигались в поисках духовной истины, как на вершину горы, постепенно, шаг за шагом постигая тайны мироздания. В недрах язычества уже тлели искры живого человеческого чувства. И главным свидетельством духовной и творческой одаренности древних славян, их устремленности к красоте и гармонии является **народная песня** — бесценное достояние русской национальной культуры.

Самые древние образцы музыкального фольклора¹ исследователи называют обрядовыми. Эти песни входили в обряды, приуроченные либо к определенному времени года, либо к жизненно важному событию (рождению ребенка, свадьбе и др.). В соответствии с этим обрядовый фольклор подразделяется на календарный и семейно-бытовой.

Содержание *календарных песен* тесно связано с трудом славянина-земледельца, любившего свою землю и молившего богов послать хороший урожай. На протяжении веков землепашцы исполняли одни и те же обряды, соответствующие народному календарю: зиме, весне, лету, осени. В каждый из праздников совершались определенные ритуалы, и пелись приуроченные к этому празднику песни. Цель этих действий была одна — способствовать жизненному благополучию крестьян. Цикл календарных обрядов начинался зимой. 25 декабря по старому стилю считалось «поворотом солнца на лето». В этот день открывалась череда веселых праздников, в период которых было принято колядовать — рядиться в «карнавальные» одежды (вывороченные тулупы, солому и др.) и ходить по дворам соседей, выпрашивая подарки. Колядование появилось как обряд чествования языческого бога Коляды. Со временем забыли, кто такой Коляда, сам же обряд сохранился и в христианские времена, в деревнях он встречается и сегодня. Как правило, колядуют на Святки с Рождества Христова (25 декабря по старому стилю) до Крещения (6 января по старому стилю) и поют песни.

Хороводные песни — одни из самых древних. В деревнях водили хороводы на протяжении почти всего года — и на Святки, и на Масленицу, и после Пасхи. Пожалуй, самыми распространенными были хороводы-игры, когда одновременно с движением разыгрывался какой-то сюжет. При игре участники хоровода становились в круг, внутри которого один или несколько «артистов» исполняли незамысло-

¹ Слово «фольклор» в переводе с английского означает «народная мудрость», «народное знание».

ватые пьесы в лицах. Распространены были хороводы-шествия, когда участники парами или группами, двигаясь мерным шагом, шли вокруг села. Впрочем, любое движение молодежи всегда переходит в пляску, что и происходило в плясовых хороводах, зажигательный и удалой характер которых русский народ определял словами «цепочка», «гребешок», «заплетение и расплетение плетня».

Первоначально хороводы входили в земледельческие обряды, но по прошествии столетий они стали танцевальными миниатюрами, хотя отголоски земледельческих обрядов сохраняются во многих хороводах.

Красота древних напевов всегда привлекала русских композиторов. Очарование их передали в своей музыке Н.А. Римский-Корсаков (оперы «Майская ночь», «Снегурочка»), П.И. Чайковский (музыка к сказке А.Н. Островского «Снегурочка») и другие композиторы.

Разудалые русские плясовые песни ныне известны всему миру. В древности существовали мужские пляски, которые олицетворяли молодецкую статью, силу, сноровку. Были и женские пляски, когда танцующие то шли мелкими шагами, плыли лебедушкой, то быстро подпрыгивали на месте, издавая громкую и четкую дробь. В наше время остаются популярными плясовые напевы «Ах вы, сени мои, сени...», «Камаринская», «Барыня», «У меня ль во садочке...», хотя мастеров народного танца, за исключением профессионалов сцены, остается все меньше. Раньше же в каждой деревне были свои искусные танцоры, слава о которых шла по всей округе.

Но вернемся к земледельческим обрядовым песням. В канун Рождества и Крещения хороводы и пляски сменялись пением так называемых подблюдных песен. Это означало, что наступала пора святочных гаданий, таинственных, полных ожидания чудес. Гадания были разными, забавными и серьезными одновременно.

Чаще всего гадали на воде, которую наливали в чашу, затем опускали туда мелкие вещи, накрывали платком и... затягивали подблюдную песню, слова которой как бы предсказывали судьбу. Одной из наиболее старых подблюдных песен является знаменитая «Хлебна слава», не раз привлекавшая внимание русских композиторов.

В святочные вечера в деревнях особенно часто устраивались посиделки (поседки, посиденки, супрядки, беседы, вечерки, вечеринки). В них принимали участие юноши и девушки, достигшие брачного возраста, т. е. 14—16 лет. На посиделках пели песни, водили хороводы, плясали. Нередко ради потехи рядились в шкуры животных и устраивали спектакли, высмеивающие ленивых, нерадивых, скупых

или слишком робких людей. Порой устраивали веселые игры в жмурки, в женихи, в золото. Здесь же выбирали невест, поэтому на посиделках нередкими гостями были люди старших поколений — ведь в те далекие времена главным разрешением на брак считалось благословение родителей.

С незапамятных времен известны на Руси обряды Масленицы — проводов зимы. В христианском календаре Масленица совпадала с последней неделей перед Великим постом. Ее называют мясопустной, так как в эти дни церковный устав предписывает готовиться к постному периоду и воздерживаться в еде от мяса.

Мясопустная седмица служила людям напоминанием о Страшном суде — впоследствии о нем шел разговор на церковных службах. Это не случайно. Ведь до принятия христианства Масленица сопровождалась не только безобидными гуляньями, но и человеческими жертвоприношениями, которые по языческим верованиям должны были ускорить приход весны. Поэтому в храмах Руси накануне Великого поста вновь призывают к покаянию и смирению, осуждая дух язычества и жестокости. Обычаи же древней Масленицы были переосмыслены в так называемое «заговенье», т. е. в последнюю праздничную трапезу накануне Великого поста.

В период Масленицы в жизни людей царил дух праздника, развлечений, бесшабашной удали. В соответствии с древними взглядами, крестьяне славили солнце, весну, наступление тепла. Они верили, что своими песнями помогают солнцу «продвинуться по кругу», приблизить приход весенних дней. Каждый день Масленицы имел свое название и ритуальное значение: понедельник — встреча Масленицы, вторник — заигрыши, среда — лакомства, четверг — разгул, широкая Масленица, пятница — тещины блины, суббота — золовкины посиделки, воскресенье — проводы Масленицы. В последний день праздника люди просили друг у друга прощения, и по христианскому обычаю само воскресенье называлось «прощеным». Веселье на Масленицу было повсеместным. Люди катались на тройках и на санях с ледяных гор, играли во взятие снежных городков, устраивали кулачные бои. Красочная беззаботная Масленица была символом достатка, радости, сытой жизни. Поэтому всю неделю люди ходили друг к другу в гости, ели блины, пироги, яйца.

Масленичные песни были то светлыми, радужными, то грустными, словно выражающими сожаление о том, что прекрасный праздник так быстро пролетел: «А мы Масленицу дожидаем, Дожидаем, душе, дожидаем...».

В день проводов соломенное чучело Масленицы вывозили за деревню и под радостные крики и веселое пение сжигали. Так отмечали конец зимы.

Культурная память глубока. Древнерусский обряд Масленицы позднее способствовал созданию образа веселящейся Руси в литературе, музыке и живописи. «Масленица-мокрохвостка, уезжай домой со двора...» — поет хор крестьян в веселой сцене проводов Масленицы из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Разудалый лик масленичных гуляний глядит на нас и с красочных полотен Б.М. Кустодиева...

Весну-красну в старину завлекали песнями-веснянками. Сами же весенние обряды начинались со дня весеннего равноденствия — 22 марта, когда земля освобождалась от снега. В древности люди верили, что весну приносят птицы, которые из дальних краев прилетают с наступлением тепла. Поэтому многие ритуалы были связаны с образами птиц: их пекли из теста, лепили из глины и соломы, поднимали к небу и одновременно исполняли веснянки, заклиная солнце.

В обрядах праздников Троицы и Семика удивительно органично переплелись древние языческие и христианские образы. Семик — седьмой четверг после первого весеннего полнолуния (т. е. после Пасхи) считался праздником земли, плодородия, продолжения рода человеческого. Раньше семицкую неделю называли русальной и символом ее была молодая березка. В русальную неделю ходили на могилы, поминали предков. Не случайно и поныне в субботу перед Троицей поминают родителей (родительская суббота). Оканчивалась семицкая неделя днем Святой Троицы (Пятидесятницы). В этот день (пятидесятый со дня Вознесения Христа) праздновали великое событие в истории христианства — сошествие Святого Духа на апостолов.

Дохристианские семицкие обряды исполнялись под украшенными березками и сопровождались пением ритуальных песен. Девушки плели венки и бросали их в воду, гадали, водили хороводы. Семицкие песни воспевали природу, будущий урожай, счастье и любовь. В летний период года главные обряды были связаны с днем Ивана Купалы. Купало — название древнего божества Ярилы-солнца, рождение которого праздновалось в последний день летнего солнцестояния — 24 июня. В христианские времена к названию было присоединено имя Иоанна Предтечи, сам же праздник в народе стал называться Ивановым днем.

Люди считали, что на Иванов день наступает буйное цветение всей растительности, ночью же раз в году распускается цветок папоротника. И летит-буйствует над землей в это время великая нечистая

сила, властвуют колдуны и ворожеи, оборотни и домовые, лешие и русалки. Они грозятся извести род человеческий, и единственным спасением от дьявольских наваждений является... огонь. И жгли в купальскую ночь по всей Руси ритуальные костры, прыгали через них, купались в реках и озерах, рисовали на своих домах и воротах кресты. Поэтому купальские песни таинственно-мистичны и отличаются от других обрядовых мелодий несколько мрачным характером, строгостью, торжественностью.

Заботясь о своем урожае, о здоровье скота, люди в период покоса и жатвы также совершали особые обряды и пели песни — жнивные, сенокосные. В них воспевались поле и благодатная мать-земля, порицалась лень и отражался весь тяжелый крестьянский труд. Рождение, вступление в брак, смерть — естественны для любого человека. В Древней Руси эти события породили огромную и прекрасную по своим художественным достоинствам область музыкального фольклора — *семейно-бытовые песни*. Они не знали географических или социальных барьеров и были любимы во всех слоях российского населения, в деревнях и городах.

Свадьбы на Руси игрались в определенное время года, свободное от неотложных крестьянских дел. Обычно после осеннего сбора урожая, перед Рождеством, на Масленицу, на Красную горку (через неделю после Пасхи).

Обрядовые действия русской свадьбы были необычны. Это своеобразный спектакль, в котором нет зрителей, все — участники, у каждого своя роль. Начинался обряд сватовством в доме невесты. Здесь главную роль исполняли сваты, в шутливой, иносказательной форме расхваливающие достоинства жениха, его трудолюбие и богатство. Во время сватовства ели, пили, пели застольные песни. После смотрин и сговора (когда били по рукам, договорившись о размере приданного и расходах на свадьбу) был девичник — самая лирическая часть свадебного обряда. На девичнике невеста плакала и прощалась с родными и подругами. Здесь звучало много душевных песен, сменявшихся шутивными корильными (подруги укоряли невесту, что она их покидает) и неспешными величальными. В день свадьбы жених «выкупал» невесту и молодые ехали в церковь венчаться. Затем следовал многодневный щедрый свадебный пир, наполненный песнями, танцами, хороводами, играми. Мелодии сменяли одна другую, но строго в соответствии с неписаными правилами обряда, т. е. всегда к месту. Песни были разные, и все же среди них выделяется особый по выразительности жанр народного творчества — свадебный плач-причитание. Причитала обычно невеста, прощаясь

с отцом-матерью, с милыми подругами, с беззаботным временем. Ведь впереди у нее была неизвестная жизнь в чужом доме и, как правило, тяжкий труд.

Впрочем, причитали на Руси не только невесты. В одной из древнерусских былин говорится о «диве дивном» — плаче девицы на городской стене:

А по той стены по городской
Ходит-то девица-душа красная,
А на руках носит книгу Леванидову,
А не столько читает, да вдвой плаче,
Говорит-то ведь турица родна матушка:
«Ай-же вы, туры да малы детушки!
А и, не девица плачет, да стена плаче,
А и стена-то плаче городовая,
А она ведает незгодушку над Киевом,
А и она ведает незгодушку великую».

Эти строки являют собой еще один вид плачей-причитаний. Ведь они были самыми разными, не только свадебными, но и похоронными, позднее рекрутскими. Назвали их на Руси тоже по-разному: «причет», «плач», «воплъ», «голошение».

Очень древними были плачи по умершим. В похоронной обрядности дохристианской поры отразились взгляды на загробную жизнь как на продолжение земной жизни в ином мире. Поэтому умершего старались обеспечить всем необходимым, воинов, например, хоронили с оружием. Правда, покидать эту землю никто не торопился. Люди верили, что, оплакивая умерших, они отодвигают момент собственной кончины. Тексты похоронных оплакиваний близких очень выразительны.

Эмоциональная сторона песен-плачей была предельно насыщенной порой экзотичной. Плачи отличались высокой художественной красотой и носили характер напевного речитатива. Сначала быстрым говором произносилась основная часть текста почти на одной звуковой высоте. В конце же фразы следовало горестное «падение» мелодии вниз на терцию или кварту. Создавалось впечатление, что плач передает то тоскливую, то взволнованную речь, перемежающуюся с рыданиями... Голошение можно считать самой древней формой сольной женской лирики. В основе голошения обычно лежит краткая попевка, которая повторялась и варьировалась на протяжении всего рассказа об умершем.

Плачи были особым, самостоятельным видом народного творчества, обладающего высокоразвитой системой средств выразительности. Об этом свидетельствует такой совершенный в поэтическом отношении памятник, как плач Ярославны из «Слова о полку Игореве»¹: Ярославна рано плачет в Путивле на забрале, приговаривая:

«Светлое и трижды светлое солнце!
Для всех ты тепло и прекрасно.
Зачем, господин, простерло ты горячие свои лучи
На воинов моего милого?
В поле безводном жаждою им луки согнуло?
Горем им колчаны заткнуло?»
(Перевод Д.С. Лихачева)

Кроме плача Ярославны, в «Слове...» есть и иные. Например, плач матери Ростислава, плач жен русских воинов, погибших в походе. Среди замечательных, вдохновенных образов «Слова...» выделяется и образ певца Баяна (Бояна):

Боян же вещей, коли хотел кому песнь творить,
растекался мыслию по древу, серым волком по
земли
сизым орлом в подоблачьи:
помнил он молвят, прежних времен усобицы.
Тогда пускал он десять соколов на стадо лебедей;
которую сокол настигал,
та первая песнь запевала
старому Ярославу, храброму Мстиславу,
что зарезал Редедю пред полками касожскими,
удалому Роману Святославичу.
Боян же, братья, не десять соколов пускал в
стадо лебединое,
но свои вещи персты возлагал на живые
струны,
и сами князьями они славу рокотали.
(Перевод В.И. Стеллецкого)

Боян — великий древнерусский сказитель, лицо вполне реальное, историческое. Не случайно автор «Слова...» называет себя внуком Бо-

¹ Цит. по: Орлова Е.М. Лекции по истории русской музыки. М., 1977. С. 42.

яновым. Этот легендарный певец был родоначальником древнерусской певческой школы и заложил основы героического эпоса. С особой силой воплотился музыкально-поэтический гений русского народа в жанре былины. Былина (или старина) повествует о том, что «было»: о важнейших моментах государственной жизни, об исторических событиях, о могучих богатырях. Правда, историческая действительность в былинах всегда преломлялась как бы сквозь призму поэзии. К тому же в былине весьма сильны были элементы сказок, преданий, фантастики.

В центре событий былины — главный герой, который попадает в самые необычные ситуации. Он борется с полчищами врагов, показывает чудеса храбрости и при этом являет пример высокой нравственности, отстаивая справедливость. Большинство героев былин живут в крупных центрах Руси — Киеве, Новгороде, Владимире. И жизнь этих городов накладывает отпечаток на содержание сказаний. Так, киевские богатыри Илья Муромец, Алеша Попович, Добрыня Никитич прославляются как защитники Родины, как великие воины. Гусляр-новгородец Садко известен как торговый гость, мореход, покоривший сердце морской царевны.

Многие былины описывают замечательную гусельную игру русских богатырей. Таков былинный сказ о Добрыне Никитиче:

...Стал Добрыня в чисто поле поезживать,
На почестный пир к Владимиру похаживать,
На пиру да во гусельшки поигрывать.
А и будет день во половине дня,
Княженецкий стол да во полу-столу,
За столом все пьяны-веселы,
Сам Владимир светел-радошен, —
Во столовую во гридню княженецкую
Входит тут Добрынюшка Никитич млад...
И спроговорил Владимир стольно-киевский:
«Ай же ты, Добрынюшка Никитич млад!
А бери-ка ты гусельшки яровчаты,
Поподерни-ка во струнки золоченые,
По-унылому сыграй нам, по-умильному,
Во другой сыграй да по-веселому».
Как берет Добрыня во белы руки
Те звончатые гусельшки яровчаты,
Поподернет да во струнки золоченые,
Заиграет стих еврейский по-унылому,

По-унылому да по-умильному —
Во пиру все призадумались,
Призадумались да призаслушались.
Заиграл Добрыня по-веселому,
Игрище завел от Ерусалима,
Игрище другое от Царя-града,
Третье от стольна града Киева —
Во пиру привел всех на весельице.

Конечно, с течением столетий эпос начинает дополняться новыми темами и образами. Рождаются былины, повествующие о борьбе против ордынского ига, рассказывающие о новых путешественниках, о возникновении казачества на Днепре, Дону и Волге. Пелись былины по всей Руси, и были они столь же древними, как и обрядовые песни. Это не означает, что в музыкальном фольклоре не было иных, более поздних жанров.

Обратим внимание на начальные строки «Путешествия из Петербурга в Москву!» А.Н. Радищева. Песня, которую поет ямщик, по мнению писателя, «скорбь душевную означает». Что это за жанр? Скорее всего, речь идет о замечательном явлении русской народной культуры — протяжной песне. Родилась протяжная песня в XV—XVI вв. и первоначально исполнялась исключительно женщинами. В этих песнях речь обычно шла о любви, браке, неверности возлюбленных, тяжелой женской доле. По богатству образов, силе эмоций и красоте музыки протяжная песня не имеет равных.

Круг тем, влияющих на содержание лирических песен, необычайно широк. Семейный быт, замужество, любовь, ревность, смерть — все это становилось предметом музыкального осмысления. В тематике лирических песен не было открытий, многие «сюжеты» встречались и ранее в обрядовых жанрах. Однако в лирической песне сформировался новый, особый музыкальный мир, словно передающий необъятные просторы Руси и глубину чувств русского человека. Мелодии лирических песен неповторимы, они отличаются большой протяженностью, широким дыханием, интонационной выразительностью. Не случайно в народе эти напевы называются долгими:

Ой, да ты, калинушка,
Ты, малинушка!
Ой, да ты не стой, не стой
На горе крутой.

Своеобразие протяжных песен выражается в соотношении слова и звука. Текст в этих напевах не играет ведущей роли. Он является лишь первоначальной основой для дальнейшего свободного парения мелодического начала. Поэтому слова в песнях делятся на слоги, растянутые во времени и повторяющиеся по несколько раз:

Лучина моя, лучинушка
Бере... березовая.
Что же ты, моя лучинушка,
Не вспыхиваешь?

Замечательный факт: именно с лирических протяжных песен начинается в народном творчестве расцвет знаменитого русского многоголосия!

Перенесемся в более позднее время, а Санкт-Петербург XVIII в. Большая музыкальная знаменитость, итальянский композитор и педагог Джузеппе Сартти как-то в одном из российских домов услышал исполнение протяжной песни «Высоко сокол летает...». Он спросил: «Кто же автор этого замечательного хора?» И был очень удивлен, когда услышал, что песня эта не имеет автора, ибо написана неизвестными простонародными сочинителями. Ответу этому ученый музыкант совершенно не поверил. Тогда хозяин дома пригласил гостя выйти на улицу, где простые мужики-гребцы без всяких нот хором пели сложную мелодию, варьируя ее на свой вкус и мастерски ведя сразу несколько партий. Сартти был изумлен и заявил, что ничего подобного ранее он в своей жизни не слышал.

Восхищение иностранного маэстро вполне объяснимо. Он не мог себе представить, как можно было петь столь сложные партии по слуху, не зная нот. А вместе с тем именно по слуху пела вся Русь сложнейшие многоголосные протяжные песни. Элементы полифонии¹ можно обнаружить и в других, более ранних жанрах, однако в лирической песне хоровое народное многоголосие достигает своей вершины.

С XV в. рождение новых видов народного пения сочетается с переосмыслением старых. В их числе особый род народного эпоса — исторические песни. Многие из них посвящены великим событиям в истории нашего государства, например Куликовской битве. В отличие от былин, в исторических песнях нет места фантазии или вымыслу. Герои исторических песен, как и те события, о которых поется в них,

¹ Полифония — вид многоголосия, представляющий собой сочетание в одновременном звучании двух или более мелодий.

реальны. Наиболее ранние исторические песни посвящены событиям царствования Ивана Грозного (о взятии Казани, о покорении Сибири Ермаком и др.).

Наивысшего расцвета историческая песня достигает в XVII в., когда происходит резкая смена культурных ориентиров и ломаются привычные средневековые нормы жизни. Записи же песен того времени дошли до нас лишь в вариантах XVIII в., поэтому многие напевы, существовавшие в устной традиции, следует считать безвозвратно утраченными.

И все же народная память донесла до нас многие прекрасные древние песни. А в XIX в. народное искусство стало той великой силой, что помогла русской музыке создать свою бесценную классику. «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем», — сказал М.И. Глинка. Его слова — не дань моде, а откровенное признание достоинств русской народной музыки и гениальности ее многочисленных безвестных творцов.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему дохристианский период истории русской культуры можно назвать мифологическим? Каким представлял мир человек с «мифологической логикой»? Что такое тотемизм? Приведите примеры тотемизма в современной российской символике.
2. Каким богам поклонялись славяне-язычники? Какие обряды сложились в Древней Руси? Как изображали языческих богов?
3. Как выразилась в народном творчестве антиномия добра и зла? Приведите примеры двоичной символики, отраженной в пословицах, поговорках, загадках, приметах, ритуалах («верх» — «низ», «правое» — «левое», «свой» — «чужой»...).
4. Среди действующих лиц волшебных сказок В.Я. Пропп выделил героев, вредителей, помощников, дарителей. Вспомните, какой отголосок в русском музыкальном и изобразительном искусстве получили эти персонажи.
5. Что такое музыкальный фольклор? Какие народные песни древности сохранились до наших дней?

ТЕМА 2
СВЕТ ЕВАНГЕЛИЯ:
РОЖДЕНИЕ ХРАМОВОГО СИНТЕЗА ИСКУССТВ

*Еще в синеющих долинах
Плывут туманы... Но смотри:
Уже горят на горных льдинах
Лучи огнистые зари!
Они взойдут в курсе желанной
И возвестят с высот небес,
Что день настал обетованный,
Что Бог воистину воскрес!*

И.А. Бунин

*Без Бога нация — толпа,
Объединенная пороком,
Или слепа, или глупа,
Иль, что еще страшней, жестока.*

*И пусть на трон взойдет любой,
Глаголящий высоким слогом.
Толпа останется толпой,
Пока не обратится к Богу!*

Иеромонах Роман

«Есть книга, в которой каждое слово истолковано, объяснено, проповедано во всех концах земли, применено ко всевозможным обстоятельствам жизни и происшествиям мира из которой нельзя повторить ни единого выражения, которого не знали бы все наизусть, которое не было бы уже пословицей народов; она не заключает уже для нас ничего неизвестного. Книга сия называется Евангелием — и такова ее вечно новая прелесть, что если мы, пресыщенные миром или удрученные унынием, случайно откроем ее, то уже не в силах противиться ее сладостному влечению», — эти проникновенные слова сказаны в XIX в. и принадлежат А.С. Пушкину. Когда же началось «истолкование, объяснение, проповедь» евангельских истин в русской художественной культуре? Как зародилось то священно действо, сочетающее храмовое зодчество, иконопись, высокую религиозную поэзию и богослужебного пения, что происходит в православных храмах более тысячи лет? Для ответа на эти вопросы полезно вспомнить первоисточник.

«И смешал Бог народы, и разделил на семьдесят и два народа, и рассеял по всей земле. От этих же семидесяти двух язык произошел и народ славянский», — читаем в древней «Повести временных лет», рассказывающей о начале Русской земли словами монаха Киево-Печерского монастыря Нестора. Из этой летописи узнаем подробности великого события в истории народа славянского — Крещения Руси: «В год 6495 (987). Созвал Владимир бояр своих и старцев градских и сказал им: “Вот приходили ко мне болгары, говоря: Прими закон наш. Затем приходили немцы и хвалили закон свой. За ними пришли евреи. После же всех пришли греки, браня все законы, а свой восхваляя, и многое говорили, рассказывая о начала мира, о бытии всего мира. Мудро говорили они, и чудно слышать их, и каждому любо их послушать...”»¹. Князь Владимир предложил своим вассалам «испытать веру» и направил их в разные страны. Возвратясь же, поведали посланные мужи, что только на Греческой земле Бог пребывает с людьми, и служба их лучше, красивее, чем в иных краях. В «Повести временных лет» летописец объясняет выбор православной веры исключительно фактором красоты. Он рассказывает от имени русских послов: «И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали — на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом, — знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького; так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве».

Итак, красота, поразившая киевских посланников в царьградском (константинопольском) Софийском соборе, объясняет выбор веры и крещение Руси по православному византийскому обряду. В 988 г. Русь сделала духовный шаг, определивший ее историческую судьбу. С этого момента начинается развитие христианской русской художественной культуры, а период язычества становится всего лишь ее предысторией.

Евангелие, пришедшее в Древнюю Русь, бросало вызов языческим верованиям. Оно восстало против бессмыслицы бытия, возвестив миру, что существует высший нравственный смысл жизни. Человек, уверовавший в Христа, получал неисчерпаемые возможности умственного и духовного совершенствования, приобрел способность

¹ Цит. по: Хрестоматия по истории России. В 4 т. Т. 1. С древнейших времен до XVII в. Сост. И.В. Бабич, В.Н. Захаров, И.Е. Уколова. М., 1994. С. 38. Далее все цитаты «Повести временных лет» из этого источника.

ощутить Божию благодать — особую духовную силу, ниспосланную людям свыше для преодоления внутренне присущей им греховности и достижения спасения после физической смерти. В сознание русского народа вошло убеждение, что все вещное, телесное, материальное, все, что «от мира сего», не имеет истинной ценности, поскольку тленно, ограничено рамками земного существования.

Откровения христианского учения дали мощный толчок развитию художественной культуры во всех европейских странах. Это была культура огромного исторического периода, названного наукой Средними веками.

При всем различии национальных традиций художественная культура Средневековья имеет характерные общие черты. Эта общность видна во всем — в темах и сюжетах живописи, в ранних одноголосных церковных песнопениях, в облике храмов. Мы порой невольно сопоставляем нежные лики «Троицы» Андрея Рублева с образами полотен итальянских живописцев, а монументальную архитектуру Пскова — с романскими сооружениями европейских зодчих. Само представление о мироздании, миропонимание средневекового мастера, будь то представитель Франции, Германии, Англии или любой другой страны, было обусловлено христианским вероучением, запечатленным в Библии. Религия в Средние века формировала культуру. Она была «системой права, и политической доктриной, и моральным учением, философией», — писал Н.И. Конрад. Добавим, что в христианских культурах происходил сложный процесс слияния религии и искусства.

Воплощая вселенские христианские идеалы, художественная культура Средневековья невольно стремилась к всеохватности, монументальности и в то же время — к идеологической и теоретической ясности. В ее недрах родилась стройная и глубоко осознанная художественная картина мира, которая позволяла искусству воздействовать на духовное развитие человека и общества в целом. Движение русской культуры в историческом времени было достаточно своеобразным. На протяжении средневековой истории, с XI по XVII в., развитие русского художественного гения проходило неспешно, при постепенном накоплении эстетических богатств. Динамизм перемен, внезапная смена художественных стилей и направлений были чужды искусству Древней Руси. Удивительное постоянство художественных ориентиров, связанное с миром христианской духовности, дало удивительные результаты. Пожалуй, ни одна другая культура не являла миру такого количества шедевров искусства, созданных в русле единых эстетических принципов. Итак, мы будем рассматривать ху-

дожественную культуру Древней Руси как уникальную страницу в истории человечества. В этой культуре сплелось в неразрывном единстве общеевропейское и самобытное, свое и чужое. Источником этого единения стало православие.

Сегодня очевидно, что без православия не было бы великой художественной культуры Древней Руси. Крещение определило ее культурно-историческую судьбу. Как писал Г.В. Флоровский, «крещение было пробуждением русского духа — призыв от “поэтической” мечтательности к духовной трезвости и раздумью. И вместе с тем — через Христианство Древняя Русь вступает в творческое и живое взаимодействие со всем окружающим культурным миром»¹...

Христианизация Древней Руси — особая, захватывающая тема. Многие из исследователей не раз соблазнялись тем резким контрастом, который существовал между историческим движением России и ее западных христианских соседей. Но, как верно писал известный русский философ В.В. Зеньковский, для преодоления этого соблазна «необходимо исторически трезво оценить *историю духовного развития* (курсив наш. — Л.Р.) России, необходимо как отдать себе *ясный отчет* в различии путей России и Западной Европы в указанные века, так и отказаться от мысли, что история Западной Европы есть как бы единственная и по типу и по темпу развития форма “прогресса”»².

Стоит прислушаться к мнению и тех авторов, которые считают, что Русь была подготовлена к принятию учения Христа и его быстрое распространение стало возможным лишь благодаря внутренней потребности народа в высоких религиозных идеалах. Как считает Г.К. Вагнер, в Древней Руси состоялся «прорыв сознания» русских людей к новой вере, личностное, персонифицированное ее восприятие, духовное единение с ней.

Приняв христианство, Русь оказалась включенной в совершенно новый для нее культурный контекст византийско-славянского мира. Процесс усвоения новой культуры был отнюдь не ученическим. В ходе многовековой творческой переработки родилось оригинальное и самобытное профессиональное искусство, которое поражает пафосом религиозного мировосприятия, соединенного с высокой художественностью.

¹ Флоровский Г.В. Пути русского богословия. М., 1991. С. 4.

² Зеньковский В.В. История русской философии. М., 1956. Т. 1. С. 29.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Освоение христианской традиции. Заметки деятелей культуры

Фрагмент 1

«У греков мы взяли Евангелие и предания, но не дух ребяческой мелочности и словопрений. Нравы Византии никогда не были нравами Киева» (*Пушкин А.С. Полн. Собр. соч.: В 10 т. М., 1949*).

Фрагмент 2

«Сущность той жизненной правды, которая противопоставляется древнерусским религиозным искусством образу звериному, находит исчерпывающее выражение не в том или ином иконописном изображении, а в древнерусском храме в его целом. <...>

Византийский купол под храмом изображает собою свод небесный, покрывший землю. Напротив, готический шпиг выражает собою неудержимое стремление ввысь, подьемлющее от земли к небу каменные громады. И, наконец, наша отечественная “луковица” воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству. Это завершение русского храма — как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся. При взгляде на наш московский Иван Великий кажется, что мы имеем перед собою гигантскую свечу, горящую к небу над Москвою; а многоглавые кремлевские соборы и многоглавые церкви суть как бы огромные многосвешники» (*Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991. С. 10—11*).

В древнерусском искусстве, идеалы которого одновременно воплотились в архитектуре и литературе, живописи и музыке, все дышало истинным христианским чувством и было подчинено совершенно особым законам творчества. Эти писанные и неписанные законы проистекали из понимания единства любви и красоты в ее божественной сути. Известно, что еще в Древней Греции задолго до нашей эры пифагорейцы искали «мировую гармонию», стремясь постичь вечную красоту Вселенной, «меру созвучности» Космосу. В Средние века великие европейские умы вновь вернулись к идее божественного происхождения красоты. Бог, одухотворяя косную, недвижную материю, придает ей черты прекрасного — так считали и Фома Аквинский, и Тертуллиан, и Франциск Ассизский. Чувственная красота человеческого тела, окружающий мир, грубая материя казались мыслителям тех времен греховными, недостойными эстетического любования. Из этих представлений складывались основные подходы к храмовому христианскому искусству, призванному сосредоточивать

мысли и чувства людей на неземной красоте и «невещественных» образах. И в этом отношении древнерусское искусство не было исключением.

Восприняв от Византии пафос представлений о божественной природе красоты, искусство Руси одухотворило и углубило христианскую эстетику. Родились новые средства выразительности во всех видах художественного творчества. Красота и глубина христианского вероучения подвигла средневековых мастеров на поиск адекватного духовным идеалам языка искусства. Простые, понятные каждому слова Евангелия дали мощный импульс развитию образного мышления и художественной интуиции.

Древнерусское искусство было каноническим в самом высоком значении этого слова, ибо канон был озарен духовным светом христианской веры. Пытаясь проникнуть в суть христианства, осмыслить прошлое и будущее, постичь добро и зло, древнерусский мастер находил в художественном каноне, т. е. в системе конкретных правил и норм, ответы на многие вопросы, волнующие современников. Именно в каноничности и традиционности древнерусского искусства ярко выразилось его соборное начало.

Мы неоднократно будем употреблять слово «соборность». Что оно означает? П.А. Флоренский писал: «Чем устойчивее канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное — соборное, соборное же — всечеловеческое»¹. Значит, соборность — это прежде всего «общечеловеческая духовная потребность», выработанная церковью для всех людей и для каждой конкретной личности. Добавим, что проявление соборности в искусстве Древней Руси — это не только следование общим установкам и правилам канона, но и добровольный отказ от эгоистического творческого самовыражения. Канон требовал от художника, писателя, музыканта воплощения надличностных, вневременных образов, обращенных ко всему человечеству. А как же индивидуальность мастера, его творческая неповторимость? Обратимся вновь к П.А. Флоренскому, который считал, что «икона, даже первообразная, никогда не мыслилась произведением уединенного (здесь — индивидуального. — Л.Р.) творчества, она существенно принадлежит к соборному делу Церкви, даже если по тем или иным причинам икона была от начала до конца написана одним мастером... соборность в работе непременно подразумевается». Иначе говоря, творчество средневеково-

¹ Флоренский П.А. Иконостас // Богословские труды. М., 1972. Т. 9. С. 109. Далее цитируется это издание.

го художника было принципиально имперсональным. Поэтому сегодня мы столь часто не можем назвать имен авторов многих великолепных творений зодчества, музыки, иконописи, литературы.

По традиции древнерусский мастер далеко не всегда «признавался» в своем авторстве; молчали об этом и летописи. Однако художник знал главное: его искусство лишь орудие в исполнении Божьей воли, его творческий дар от Бога. В благоговейной тиши уединенных монастырей и соборов, молясь и постясь, он скромно нес свой крест, подчиняя талант и творческое вдохновение сверхзадаче: свидетельствовать об истинности христовой веры. Стоит ли удивляться, что архитекторы, летописцы, иконописцы и гимнографы пользовались особым уважением в обществе и почитались как люди, призванные быть «свидетелями вечности»? Впрочем, это не мешало церковному начальству неустанно следить за поведением творцов храмового искусства, предписывать им строгие правила жизни. Так, в постановлении Стоглавого собора прямо сказано: «Подобает быти живописцу смиренну, кротку, благоговейну, непразднослову, несварливу, независтливу, непьянице, неграбежнику, неубийце, наипаче же хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением...»¹

Отсутствие авторства было характерно для всех видов искусства Древней Руси на протяжении многих веков, что, безусловно, было связано со слабо выраженным индивидуальным началом художественного произведения. Поскольку основная масса творений иконописи, музыки, литературы была анонимной, они не были защищены при переписке или копировке от сокращений, расширений, вставок или заимствований. Переписчик вполне мог считать себя соавтором, потому что не был приучен сохранять первоначальный текст без изменений. Поэтому, например, для выявления изначальной основы (или архетипа) литературных сочинений современные ученые пользуются достаточно сложными методами сравнительного анализа различных вариантов. В искусстве Древней Руси всегда причудливо сплетены традиционность форм, символов, смыслов, предписанных канонами, и неустойчивость, вариантность самих сочинений.

Следование канону в разных искусствах выражалось различными средствами. Так, в изобразительном искусстве существовали иконописные подлинники, которые позволяли художникам изображать тот или иной сюжет Священного Писания, копируя «первоисточник». Художники не только пользовались устойчивым набором образов, но и придерживались определенных типов изображения (иконографии),

¹ Цит. по: Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. С. 180.

композиционных схем, освященных вековыми церковными традициями. В процессе создания икон применялись так называемые образцы-рисунки, миниатюрные иконы-«таблетки», позднее — «прориси» (контурные кальки). Выработанные столетиями изобразительные трафареты служили основой любого иконописного творения; без подлинников не обходился почти ни один средневековый мастер на протяжении всего периода древнерусской истории. Тем самым канон дисциплинировал художников, воспитывал их вкус и профессиональные навыки. В то же время каноничность иконы, повторяемая, привычная основа делала ее содержание более доступным для понимания простых людей.

В архитектуре сложились свои традиционные установки и правила, нарушать которые воспрещалось. В их числе, например, устойчивая традиция размещения алтарной части храма в восточной половине сооружения. Впрочем, желающих идти на какие-то творческие «вольности» в те времена не было: в эпоху Средневековья приверженность традициям и этикету соответствовала типу мышления человека того времени и стилю его поведения. Не случайно исследователи наших дней находят канонические основы не только в искусстве, но и в одежде, в отношении к природе, политической жизни, в быту древнерусских людей.

Сильно и ярко проявилась приверженность традиционным нормам словотворчества в древнерусской литературе, в которой канон сложился под влиянием своеобразного литературного этикета, т. е. традиций, обычаев, устоев, древнерусский писатель прекрасно ориентировался в сферах применения двух существующих литературных языков — церковнославянского и русского. Столь же требователен он был в обращении с литературными жанрами, каждому из которых соответствовала система устойчивых стилистических формул, образов, символов-метафор, сравнений. Например, существовали воинские формулы, определяющие отношение автора к различным моментам битвы, победе и поражению, подвигу и смерти. Среди них запоминаются выражения: «по удолиям кровь течаше, яко река», «стук и шум страшен бысть, аки гром», «бьяшесь крепко и нещадно, яко и земли постонати», встречающиеся в самых разных произведениях.

Требования литературного этикета причудливым образом распространялись не только на отдельные формулы-слова, но и на само содержание литературных сочинений. Родилась традиция использования в том или ином литературном жанре трафаретных ситуаций. К примеру, если писатель рассказывал о подвигах русского войска, он упоминал помощь «небесной силы». Враги же были обязательно

«гоними гневом Божиим», или «гневом Божиим и Святой Богородицы», или иными «неведовыми силами».

Штампы ситуаций, формулы, повторяющиеся слова... В наше время господства индивидуализма в искусстве подобная каноничность кажется поразительной. Сегодня любую повторность художественного образа связывают с малоприятным понятием «плагиат». Неужели древнерусский читатель был столь неразборчив? Все дело в том, что плагиат, так же как и авторства, в средневековой литературе как бы не существовало. Сам процесс чтения книг, требования к литературным текстам были совершенно иными, нежели сейчас. Устойчивость и повторяемость не воспринимались как недостаток. Скорее, наоборот. Средневековый читатель не был подготовлен к восприятию «абсолютного нового» текста. Он ждал от произведения заранее запрограммированного сюжета, привычных действующих лиц и повторяющихся их характеристик. Эффект неожиданности в древнерусской литературе был невозможен. «Писатель Средневековья не столько изображает жизнь, сколько преображает и “наряжает” ее, делает ее парадной, праздничной. Писатель — церемониймейстер. Он пользуется своими формулами как знаками, гербами. Он вывешивает флаги, придает жизни парадные формы, руководит “приличиями”. Индивидуальные впечатления от литературного произведения не предусмотрены»¹, — так характеризует литературный процесс Д.С. Лихачев.

Религиозное «умозрение», воплощенное в древнерусском искусстве, было символичным. Средневековый символизм, конечно же, отличается от современной трактовки этого художественного явления². Однако суть его остается во все времена единой. Символизм — это стремление раскрыть в образах искусства тайное, скрытое значение всего сущего, увидеть «духовную действительность» (Н.А. Бердяев) за видимым материальным миром. Особенности символического восприятия отражены в строках поэта Серебряного века Вл. Соловьева:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

¹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 93.

² Символизм — художественное направление в искусстве второй половины XIX — начала XX в. В России к символистам принадлежали К. Бальмонт, А. Блок, А. Брюсов, А. Белый, М. Врубель, А. Скрябин и другие поэты, художники, музыканты Серебряного века.

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

В эпоху Средневековья в христианской культуре сложилась целая система символов. Мир земной и мир небесный как бы объединялись символическими образами, объясняемыми Священным Писанием. Например, четыре времени года соответствовали четырем евангелистам, двенадцать месяцев — двенадцати апостолам.

Если рассматривать древнерусскую художественную культуру XI—XVII вв. как некую целостность и культурный феномен, то можно прийти к выводу: искусство этого времени следует отнести к *мистическому реализму*. В русле «мистического реализма» художественная культура прошла несколько этапов развития. Среди них наиболее крупными являются три: искусство домонгольской Руси (XI — первая половина XIII в.), искусство Предвозрождения (XIV—XVI вв.) и искусство «переходного периода» (XVII в.).

По мнению философа В.В. Зеньковского, в мистическом реализме все существенное служит лишь средством выражения высшей истины и высшей красоты. При этом реальное, эмпирическое бытие существует только благодаря «причастию» к высшему миру. Иначе говоря, в мистическом реализме средневековый художник находил ответ на вопрос о соотношении материального и духовного, земного и Божественного. Реальное признание двух порядков Бытия требовало особых средств художественной выразительности. Эти средства не могли быть найдены одним из искусств. Воплощение идеалов мистического реализма с его гармонией материального и духовного стало возможным лишь благодаря тесной взаимосвязи красок, звуков, слова, *взаимодействию и синтезу храмовых искусств*. Стройный ансамбль храмовых муз начинался со «звучания» архитектуры — дома искусств и был наполнен реальным звучанием музыки — хорового пения. Храм для средневекового человека являлся своего рода «кораблем спасения», домом Бога, миниатюрным подобием необъятной Вселенной. Он был центром общественной, политической, религиозно-философской жизни всего общества. В храмах князья и церковные деятели демонстрировали свое ораторское искусство, произносили «слова» и «поучения». В них же размещались произведения иконописи, звучали гимны. Сама архитектура храма в сочетании со стенными росписями и иконами воплощала представления о религиозной сути бытия, о строении мироздания, об истории человечества от Сотворения мира до настоящего времени.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

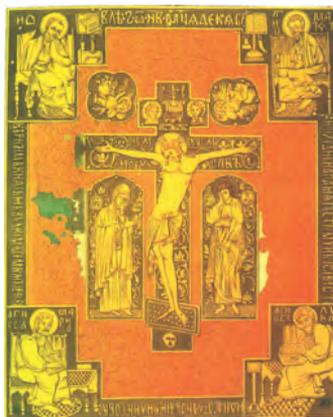
*Взаимодействие храмовых искусств.
Искусство книжной миниатюры*



Оклад Евангелия.
XVI в.

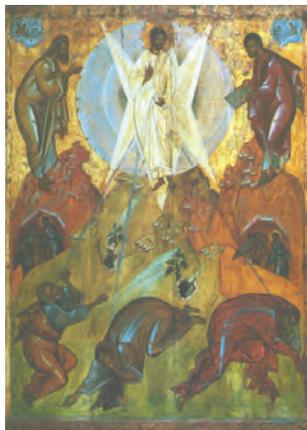


Евангелист Матфей.
Миниатюра.
1571.



Оклад Евангелия великого князя Московского и Владимирского Семена Гордого. XIV в.

Христианские праздники в иконописи



Преображение
Господне.
XV в.



Благовещение.
XVI в.



Покров Богородицы.
XV в.

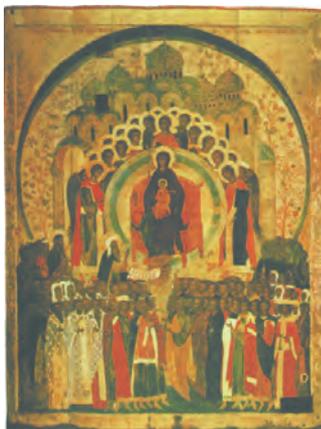


Воскрешение Лазаря.
XV в.



Воскресение—Сшествие
во ад. XIV в.

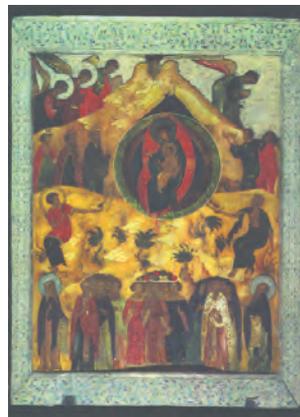
Христианские песнопения в иконописи



Икона «О тебе радуется».
Конец XV в.



Давид-псалмопевец.
Миниатюра из
«Годуновской»
Псалтири. XVI в.



Собор Богородицы.
XVI в.

Обратимся к конкретным примерам взаимодействия разных видов искусств.

Огромное значение для развития средств выразительности живописи, музыки, зодчества имело слово. В основу системы образов изобразительного искусства Древней Руси были положены прежде всего литературные сюжеты: отдельные эпизоды Ветхого и Нового Заветов, жития святых, а также разнообразная христианская символика, почерпнутая из церковных книг. Источниками для иконописцев служили летописи, хронографы, исторические повести, сказания. Древнерусский художник был исключительно начитанным человеком, ибо порой в его творениях переплетаются сюжеты, взятые из самых различных письменных материалов — от античных авторов до отечественной литературы. Чрезвычайно распространенное на Руси искусство книжной иллюстрации усиливало связь слова и изображения. Миниатюры служили своеобразным изобразительным рядом, комментирующим и дополняющим литературный текст. О глубокой взаимосвязи слова и изображения свидетельствуют многочисленные попытки художников «заставить живопись заговорить». Надписи, подписи, сопроводительные тексты встречаются и в настенных росписях, и в станковой живописи, и в книжных миниатюрах. Нередко персонажи икон имеют в руках раскрытые книги. Например, часто Христос в композиции деисус (один из рядов иконостаса) держит Евангелие с обращением: «Не судите на лица сынове человечестии, но праведный суд судите. Им же судом судите — судится вам. В ню же меру верите — възмерится вам». Иоанн Креститель обычно держит свиток, где начертано: «Покайтесь, приближи бо ся Царство Небесное». Иоанн Дамаскин, великий поэт и композитор Средневековья, часто изображается со свитком, где приведены строки его песнопения «О Тебе радуется...».

Влияние изобразительного искусства на литературу также было достаточно сильным. Во многих литературных жанрах — сказаниях, житиях, словах — большое место занимает описание икон или история их создания, явления. То же касается и архитектурных сооружений. Исследователи считают, что порой трудно установить, слово ли предшествует изображению или изображение слову. Изобразительное искусство Древней Руси никогда не было вторичным по отношению к литературе. Оно было, скорее, ее «зеркальным отражением» (Д.С. Лихачев), в котором можно увидеть не столько общность тем и сюжетов, сколько философскую и духовную близость, рожденную едиными принципами мистического реализма.

Известно, что природа живописи статична, однако средневековые иконописи постоянно стремились преодолеть эту статичность, вдохнуть в неподвижные фигуры иллюзию движения, действия. Возникновению чисто литературных, повествовательных приемов в живописи способствовали сюжеты, почерпнутые из хроник, повестей, сказаний Библии. С веками выработалась целая система «повествовательных» норм изображения. Это требовало от художника большого мастерства, владения формой сложной композиции, в которой встречается соединение эпизодов, отдаленных по времени друг от друга.

События более ранние изображаются слева, более поздние — справа. «Рассказ» иконы всегда сжат и лаконичен. Это достигается за счет предметов-символов, символики цвета, архитектурных уменьшений. Главные действующие лица, как правило, изображаются в фас, причем лики повернуты на три четверти. Второстепенные персонажи даны в профиль, порой меньше по размеру.

Влияние литературы на архитектуру почти не изучено. Однако можно с определенностью утверждать, что зодчество не избежало воздействия слова. Так, известен факт из истории царя Бориса Годунова, задумавшего построить храм, похожий на храм Соломона, описанный в Библии и в исторических хрониках. Очевидно также, что архитекторы, проектируя соборы и маленькие церкви, испытывали эмоциональное воздействие литературного или иконописного образа того святого, чье имя будет носить храм. Лирический, «женский», светлый лик церкви Покрова Богородицы на Нерли — замечательный тому пример.

Какова же роль музыкального искусства в этом уникальном синтезе?

На протяжении всей истории Средневековья русская профессиональная музыка развивалась исключительно в церкви, в православном храме. Ее особенности были связаны прежде всего с текстом. В союзе слова и звука приоритет принадлежал слову, музыка же должна была лишь доносить его суть до верующих. Как писал великий мыслитель Средневековья Василий Кесарийский: «Пусть язык твой поет, а ум пусть прилежно размышляет над смыслом песнопения»¹. Другой вероучитель полагал, что «слуга Христа должен петь так, чтобы не голос поющего, а слова доставляли удовольствие»². Иначе говоря, исполнять церковные мелодии следовало сдержанно, без напряжения и торопливости, без излишней эмоциональности,

¹ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. текстов и общая вступ. ст. В.П. Шестакова. М., 1966. С. 104.

² Цит. по: Келдыш Ю.В. Древняя Русь XI—XVII веков // История русской музыки. М., 1983. Т. 1. С. 30.

столь ценимой порой в исполнении светских сочинений наших дней. Поэтому сами мелодии должны были соответствовать «голосу» сердца и раскрывать религиозные тексты, способствовать их неторопливому и спокойному «музыкальному прочтению».

Приоритет слова в музыкальном искусстве в православном храме способствовал утверждению канонического принципа: музыка должна быть вокальной. Восточно-христианская церковь последовательно развивала хоровое пение без инструментального сопровождения.

Не менее близки были храмовая музыка и живопись. Сюжеты песнопений (акафистов, псалмов и др.) нередко изображались на иконах. В знаменитой Киевской Псалтири есть целый цикл миниатюр, воспроизводящих в красках библейские песни. Интересно, что в ряде композиций, например, в иконах, связанных с прославлением Богородицы, было принято изображать самих певцов. Такова икона «Собор Богоматери». В центре ее восседает на троне Богоматерь. Вокруг волхвы, ангелы, пастухи, что говорит о близости иконы к сюжету «Рождества Христова». Однако на этом сходство заканчивается: в иконе «Собор Богоматери» изображены певцы, исполняющие рождественские гимны. Так неизвестный художник «перевел» музыку рождественской песни в образы живописи.

В работе средневекового иконописца и распевщика было много общего. Иконописец наносил на доску фигуры святых в определенном строгом порядке и в полном соответствии с установленным каноническим образцом-подлинником. Музыкант же накладывал каноническую форму на новый текст, изменяя несущественные детали мелодии там, где это диктовало слово. Иконописец начинал работу над иконой, имея перед собой залевкашенную белую доску¹, на которой он рисовал углем контуры, затем гравировал их иголкой, чувствуя особую ответственность при передаче тончайших нюансов подлинника. Распевщик также начинал писать музыку, имея перед собой чистый лист бумаги, на которую в строгой последовательности наносил текст песнопения и музыкальные знаки.

Итак, приняв христианство, Древняя Русь создала храмовую культуру, передающую в художественных образах свет евангельского учения. В этом уникальном художественном синтезе, подчиненном каноническим правилам церковной службы, все искусства развивались по единым правилам. Но каждое из них имело особенности, выявлению которых посвящена следующая тема.

¹ Икона писалась обычно на липовой доске, покрытой левкасом — грунтом из гипсового порошка с клеем либо из гашеной извести с наполнителями (песок, толченый кирпич и пр.).

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Вспомните, что такое христианство. Какие идеалы христианства воплощает древнерусская художественная культура?
 2. Какую роль сыграл «выбор веры» в судьбе русской художественной культуры? О какой красоте византийских храмовых искусств поведали посланцы киевскому князю Владимиру? Сохранилась ли эта красота в русских православных храмах?
 3. Когда родилось профессиональное искусство на Руси? Почему храмовые виды искусств — поэзия, иконопись, музыка, зодчество — составляют нерасторжимый синтез? Что их объединяет?
 4. Как соотносились высокие духовные идеалы и средства художественной выразительности в иконописи, богослужебном пении, зодчестве? Что такое соборность? каноничность? Почему искусство Древней Руси было анонимным?
 5. Как влияла литература на развитие иконописи и пения?
 6. Почему древнерусское храмовое искусство можно считать искусством мистического реализма?
-

ТЕМА 3

УМОЗРЕНИЕ В ФОРМАХ, КРАСКАХ, ЗВУКАХ

*Любить. Молиться. Петь. Святое назначенье
Души, тоскующей в изгнании своем,
Святого таинства земное выраженье,
Предчувствие и скорбь о чем-то неземном,
Преданье темное о том, что было ясным,
И упование того, что будет вновь;
Души, настроенной к созвучию с прекрасным,
Три вечные струны: молитва, песнь, любовь!*

П.А. Вяземский

*В каждом древе распятый Господь,
В каждом колосе тело Христово,
И молитвы пречистое слово
Исцеляет болящую плоть.*

А.А. Ахматова

Известный исследователь древнерусской иконы Е.Н. Трубецкой назвал ее «умозрением в красках». Перефразируя его слова, можно

сказать, что все виды средневекового искусства были «умозрением»: литература, зодчество, живопись, музыка, в формах, красках, звуках открывали перед человеком христианскую картину мироздания, утверждали высокие нравственные критерии жизни, вселяли надежду на бессмертие души. Вспомним строки Евангелия. На вопрос о том, какова наиважнейшая заповедь, Иисус Христос отвечал: «Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всем разумением твоим» — сия есть первая и наибольшая заповедь. Вторая же подобная ей: «Возлюби ближнего твоего как самого себя». На протяжении столетий эти «заповеди Любви» питали храмовое художественное творчество, хотя у каждого из искусств был свой язык.

В древнерусском зодчестве утвердилась крестово-купольная композиция храма, образ которой восходит к форме креста. Крест — основной символ христианства, поскольку именно на кресте завершил свой земной путь Сын Божий Иисус Христос.

Крестово-купольный храм представляет собой сооружение, квадратное в плане. Оно покоится на четырех массивных внутренних столбах, делящих внутреннее пространство на девять ячеек, поддерживающих купол, расположенный в центре. Примыкая к куполу, полуцилиндрические своды образуют равноконечный крест. Чтобы почувствовать глубинный смысл образа православного храма, попытаемся проделать мысленный путь от его внешней формы к внутреннему наполнению.

Для возведения большого собора и даже самой маленькой церкви русские зодчие всегда выбирали высокое место, просматриваемое с разных сторон света. Святыня словно вырастала из земли, гармонично вписываясь в природное окружение. Ее композиция была ориентирована с востока на запад: вход расположен на западном фасаде, с востока пространство было ограничено апсидами. При этом запад символизировал греховную землю, смерть, конец видимого материального бытия, а восток — небо, вечную жизнь, духовное возрождение и, наконец, Иисуса Христа, часто называемого в молитвах «Солнце Правды», «Восток». На главе купола, перпендикулярно оси симметрии храма расположен крест. Верхний конец нижней наклонной перекладины указывает на север, «страны полунощные». Число глав символично (например, пятикупольный храм — Христос и четыре евангелиста, тринадцатикупольный — Христос и 12 апостолов и т. д.). Украшение фасада зримо подчеркивало уровни восхождения от земли к небу.

Храм в представлениях верующих людей был домом Бога, подобием необъятной Вселенной, но прежде всего — «кораблем спасения»,

дарующим каждому человеку мир, покой, надежду. Не случайно часть внутреннего помещения церкви, ограниченная с одной или обеих сторон рядами колонн или столбов, называется нефом (по-латински означает «корабль»). Притвор храма олицетворяет земную жизнь человека. Средняя часть — пространство, где человек общается с Богом, кается и молится. Алтарь же, помещенный в восточной части храма, — его святая святых. Здесь находится область бытия Божия на земле. Этот крохотный Божий мир от мира людского отделяет иконостас — высокая стена, состоящая из нескольких рядов икон, которые называли «чинами».

Истоки иконостаса ученые находят уже в византийской традиции. Однако только на Руси идея иконостаса получила свое наиболее полное воплощение. В XV в., во времена Андрея Рублева, родился высокий иконостас, в созидании которого принимали участие многие гениальные художники — Феофан Грек, Прохор с Городца, Даниил Черный и, конечно же, сам Андрей Рублев. Образы, представленные в иконостасе, являются символами различных догматов веры. Писались они в соответствии с иконографическим каноном. Канон предписывал изображать святого в характерном для него облике, поэтому образы иконостаса были легко узнаваемы.

Столь же каноничным было соотношение рядов, или чинов. Нижний ряд включал храмовую икону, изображающую святого или христианский праздник, в честь которого был воздвигнут храм. Чуть выше располагались самые большие по размеру иконы. Этот чин назывался «деисус», что в переводе означает «моление». Святые деисусного ряда молитвенно простирают руки к находящемуся в центре Иисусу Христу. Здесь молятся за род людской Богородица и Иоанна Предтеча, апостолы Петр и Павел, архангелы Михаил и Гавриил... Еще чуть выше расположен так называемый праздничный чин. Его иконы меньшего размера; каждая из них изображает главные события евангельской Истории, почитаемые как христианские праздники (Благовещение, Рождество Христово, Крещение, Успение Богородицы и др.). Ближе к куполу находятся иконы пророческого чина, посвященные библейским пророкам. В XVI в. иконостас обогатился еще одним, праотеческим чином, возвращающим нас к образам библейских сказаний о сотворении мира, грехопадения Адама и Евы.

Многообразие ликов, событий, сюжетов Ветхого и Нового Заветов, собранных в единую картину мироздания, не оставляет ощущения пестроты или недосказанности. В высоких иконостасах художники умели подчинять линии и краски единому ритму, общему дыханию.

Образы икон сливались в целостную композицию, «звучащую», подобно мощному многоголосному хору, в пространстве храма.

Икона по-гречески означает «образ», а история иконописания насчитывает две тысячи лет. По преданию, первый образ был написал апостолом Лукой. Существует и еще одна прекрасная легенда, записанная позднее святителем Иоанном Дамаскиным: «...царствовавший в Эдесском городе Авгарь послал живописца, чтобы он нарисовал похожий образ Господа, и когда живописец был не в состоянии по причине сиявшего блеска Его Лица, то Господь Сам, приложив кусок материи к Своему Божественному Лицу, напечатлел на куске материи Свой образ». Из этого свидетельства очевидно, как возникло изображение так называемого нерукотворного образа Иисуса Христа (например, Спас Нерукотворный).

Икона не является произведением искусства в современном значении этого понятия. По мнению Е.Н. Трубецкого, лик святого — не портрет, а прообраз грядущего храмового человека, символическое его изображение. Иконописные образы имеют многогранный смысл: они и атрибут церковной службы, и притягательный центр молитвенного поклонения, общения с Господом, Богородицей, всеми святыми. Поэтому в приемах и средствах иконописи всегда присутствует некое таинство, способствующее воссоединению верующих с миром высокой незримой духовности.

Икона писалась на деревянных досках. Дерево предварительно выдерживали до необходимой сухости. На деревянную основу наклеивали паволоку (холст) и накладывали левкас (слой мела). Писались иконы натуральными красками. Иконописец не мог начать работу без церковного благословения. Он обязательно постился и молился, прося у Бога ниспослать благодать и не оставить его в ответственном творческом деле. Многие иконописцы Древней Руси были монахами.

Последние слова воскресшего Иисуса Христа, обращенные к его ученикам-апостолам и ко всем людям Земли, были такими: «Я с вами во все дни до скончания века». Древнерусская икона передавала, казалось бы, невозможное — состояние святости, пребывающей в храме «во все дни до скончания века». Какими художественными средствами это достигалось? Здесь необходимо рассмотреть два понятия — «плоскость» и «обратная перспектива».

Плоскостное изображение, характерное для образов иконы, передавало господство духа над телом, духовного над плотским, материальным. Всмотритесь внимательнее в древнюю икону — ее персонажи лишены объема, их тела истончены, устремлены ввысь. Обратная перспектива — это тоже особый художественный прием, который

позволял мастеру изобразить святой образ как бы в одной пространственной среде с верующими. Это достигалось с помощью особых приемов воплощения пространства и предметов. Пространство на иконе не имело привычной для реалистической живописи трехмерности. Уходящие к горизонту линии по законам обратной перспективы изображались расходящимися (в реалистической живописи — сходящимися). Поэтому, по мере удаления от переднего плана, образы иконы увеличиваются. Ее символическая среда нередко ограничена золотым фоном и как бы ориентирована на зрителя. Создается ощущение незримых нитей, протянутых от святых образов к молящимся. Иначе говоря, обратная перспектива утверждает духовную связь мира божественного и мира человеческого. Она создает эффект присутствия святых непосредственно рядом с молящимися в храме.

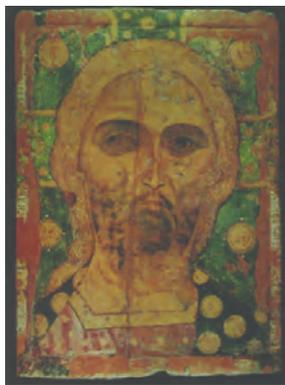
В древности для лучшей сохранности икону покрывали олифой. К сожалению, блестящая поверхность слоя олифы со временем тускнела, а затем чернела. И тогда икону подновляли, наносили на ее поверхность новый слой красок, писали новый сюжет. Сегодня реставраторы, стремясь найти древнюю живопись, вынуждены отмывать «черные доски»; при этом неизбежно повреждаются иконы, созданные в более позднее время.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Сюжеты и образы древнерусской живописи *Спаситель Иисус Христос*



Спас Нерукотворный.
XII в.



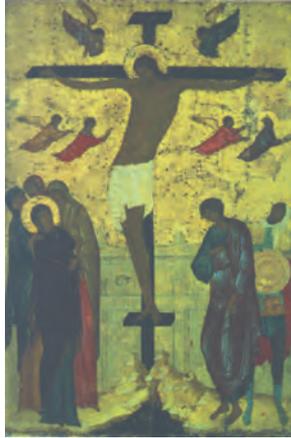
Спас Златые Власы.
XIII в.



Спас Ярое Око.
XIV в.



Ф. Грек. Спас Вседержитель.
Конец XIV в.



Дионисий. Распятие.
1500.



Спас Смоленский с притчами.
Сер. XVI в.

Пресвятая Богородица



Богоматерь Владимирская.
XII в.



Богоматерь Великая Панагия (Оранта).
XIII в.



Казанская Божия Матерь.
XVI в.



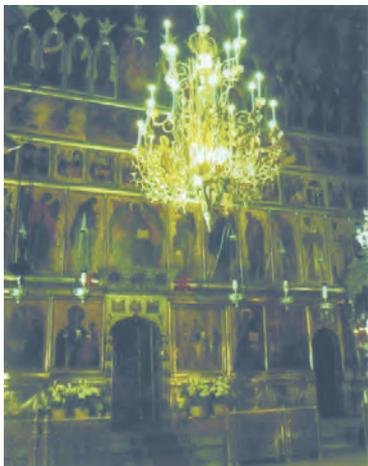
Богоматерь
Белозерская.
XIII в.



Богоматерь
Донская.
XVI в.



Иконостас



Иконостас Троицкого
собора Свято-Троицкой
Сергиевой лавры.
Ок. 1425—1427.



Иконостас XIII в. Деисусный чин:
Богоматерь, Спас, Иоанн Предтеча.
Нач. XIII в.

Монументальная живопись Древней Руси представлена **мозаиками и фресками**. Мозаика — удивительно прекрасное, но чрезвычайно трудоемкое искусство. Из смальт — отдельных кубиков или пластинок цветного непрозрачного стекла, цветных природных камней (мрамор, лазурит, яшма и т. п.) древние умельцы создавали непревзойденные по красоте шедевры, сияющие в храме то от солнечного света, то от отраженных в них горящих свечей. Бесценные творения мозаичистов дошли до нас в единичных экземплярах.

Фреской называется роспись стен водяными красками по сырой штукатурке. (В России термин вошел в употребление с приездом итальянских художников в XVIII в.) В Древнерусских письменных источниках бытовало определение «стенное письмо на сыром левкасе». Многие великие художники Древней Руси, в том числе Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий, отдали дань не только иконе, но и монументальной фресковой росписи. Они проявляли уникальное мастерство, создавая образы на поверхности стен, полусферах сводов. От времени краски тускнели. Но и сегодня древнерусские фрески поражают своим величием и возвышенной духовностью.

Образный мир древнерусской живописи тесно связан с Евангелием. От Византии русскими мастерами были восприняты основные правила изображения главных евангельских событий, многие из которых стали православными праздниками¹. Следуя византийской традиции, главные персонажи Священного Писания в древнерусской живописи имеют разную иконографию. Богородица — покровительница и заступница земли Русской, почиталась как Нерушимая Стена, Заступница Усердная, Целительница, Всех Скорбящих Радость. Столь же многообразна ее иконография. Величием и особой внутренней силой овеял образ Богородицы Оранты, когда Мать Божия предстает в полный рост с воздетыми к небу руками. Любовью, щемящей трогательной нежностью притягивают к себе взор изображения Бо-

¹ Православный календарь состоит из религиозных праздников, повторяющихся из года в год. Главными из них являются двенадцатые праздники (их общее число — двенадцать): Рождество Христово, Крещение Господне, или Богоявление, Сретение Господне, Благовещение Пресвятой Богородицы, Преображение Господне, Успение Пресвятой Богородицы, Рождество Пресвятой Богородицы, Воздвижение Креста Господня, Введение во храм Пресвятой Богородицы, Вход Господень в Иерусалим, Вознесение Господне, День Святой Троицы или Пятидесятница. Великими праздниками на Руси считаются Обрезание Господне в память святителя Василия Великого, Рождество Иоанна Предтечи, Святых правоверховных Апостолов Петра и Павла, Усекновение главы Иоанна Предтечи, Покров Пресвятой Богородицы. Вершиной всех праздников является Пасха Христова.

городицы с Младенцем Христом. Самый древний и распространенный образ — Богоматерь Умиление (в греческом варианте — Елеуса) — поясное изображение Матери Божией, к щеке которой доверчиво приник младенец Христос, сидящий на ее левой руке. Именно в таком виде предстает перед нами знаменитая икона Богоматерь Владимирская. По преданию, этот образ написан евангелистом Лукой на доске от стола, на котором некогда трапезовал Иисус Христос со своей Матерью. Икона попала на Русь в 1155 г. Своим названием «Владимирская» она обязана князю Андрею Боголюбскому, который тайно увез образ из-под Киева в родной Владимир. В 1395 г. икона была торжественно перенесена в Москву, ее заступничеству приписывают чудесное отражение врагов от русской столицы.

Образ Иисуса Христа также имеет несколько трактовок, разработанных первоначально в Византии. Его пишут как одного, так и в сюжетах. Единоличные изображения могут быть в полный рост (стоящий, сидящий на троне), оглавными, оплечными, поясными. Так, Спас-Пантократор (Вседержитель) изображается по пояс, в левой руке он держит открытое или закрытое Евангелие.

Изображение казни Иисуса Христа называется Распятием. Мучительная смерть на кресте знаменует Спасение мира, начало новой эры. Следуя строкам Евангелия и установленной традиции, древнерусские мастера изображали среди свидетелей казни Богоматерь, апостола Иоанна, Марию Магдалину, воинов, один из которых подносит Христу губку, пропитанную уксусом, а другой вонзает копьё в Его ребра, двух разбойников, распятых по правую и левую сторону от Сына Божия, и др. Над крестом Спасителя нередко изображаются плачущие ангелы, а у подножия голгофы видны череп и кости Адама — символ искупления первородного греха человечества.

Обратим внимание: в Распятии, пронзительная скорбь, но в нем отсутствует безысходный пессимизм! Ведь «нет Пасхи без Страстной седмицы» и за ужасной смертью следует Воскресение и жизнь вечная!

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

*Духовные песнопения и поэтический комментарий поэтов
XIX—XX вв.*

Предисловие к ирмологу

«Пойте Богу нашему, пойте, пойте царице нашему, пойте, яко царь всея земли Бог, пойте разумно».

Рождество Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа

Тропарь: Рождество Твое, Христе Боже наш, возсия, миру свет разума, в нем бо звездам служащий звездою учахуся, Тебе кланяться, Солнцу правды, и Тебе ведети с высоты Востока. Господи, слава Тебе!

Кондак: Дева днесь Пресущественнаго раждает, и земля вертеп Неприступному приносит; Ангели с пастырьми славословят, волсви же со звездою путешествуют; нас бо ради родися Отроча младо, превечный Бог.

*

То были времена чудес,
Сбывались слова пророка,
Сходили Ангелы с небес!
Звезда катилась от Востока.
Мир искупленья ожидал —
И в бедных яслях Вифлеема
Под песнь хвалебную Эдема
Младенец дивный воссиял.

Л. Мэй

Рождество Пресвятыя Богородицы

Тропарь: Рождество Твое, Богородице Дево, радость возвести всей вселенной: из Тебе бо возсия Солнце правды Христос Бог наш, и разрушив клятву, даде благословение, и упразднив смерть, дарова нам живот вечный.

Покров Пресвятыя Богородицы

Кондак: Дева днесь предстоит в церкви и с лики святых невидимо за ны молится Богу; Ангели со архиереи покланяются, Апостоли же со пророки ликовствуют: нас бо ради молит Богородица превечного Бога.

Песнь Пресвятей Богородице

Богородице Дево, Радуйся, Благодатная Марие, Господь с Тобою; благословена Ты в женах и благословен плод чрева Твоего, яко Спаса родила еси душ наших.

Распятие

1

Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.
Отцу сказал: «Почто Меня оставил!»
А матери: «О, не рыдай Мене...»

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

А.А. Ахматова

Молитва Господня

Отче наш, Иже еси на небесех! Да святится имя Твое, да придет Царствие Твое, да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли. Хлеб наш насущный даждь нам днесь; и остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должником нашим; и не введи нас во искушение, но избави нас от лукаваго.

Символ веры

Верую во единого Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым. И во единого Господа Иисуса Христа, Сына Божия, Единородного, Иже от Отца рожденного прежде всех век; Света от Света, Бога истинна от Бога истинна, рожденна, несотворенна, единосущна Отцу, Имже вся быша. Нас ради человек и нашего ради спасения сшедшаго с небес, и воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловечшася. Распятого же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавша, и погребенна. И воскресшаго в третий день по Писанием. И возшедшаго на небеса, и седяща одесную Отца. И паки грядущаго со славою судити живым и мертвым, Егоже Царствию не будет конца. И в Духа Святаго, Господа, Животворящаго, Иже от Отца исходящаго, Иже со Отцем и Сыном спокланяема и славима, глаголавшаго пророки. Во едину Святую, Соборную и Апостольскую Церковь. Исповедую едино крещение во оставление грехов. Чаю воскресения мертвых, и жизни будущаго века. Аминь.

Основа церковных служб — Слово Божие, воплощение в высокой храмовой поэзии. Богослужения с глубокой древности включали тексты Ветхого и Нового Заветов, молитвы, созданные святыми учителями Восточной церкви — Иоанном Златоустом, Василием Великим, которые составили Литургию и Всенощное бдение.

Духовные тексты были взяты Русью из Византии и освоены очень быстро. Уже в XI в. на основе греческих образцов стали создаваться новые молитвы, посвященные русским святым (например, Борису и Глебу). В тяжкую годину ордынского ига многие русские князья, воины, священники, пострадавшие за Отечество и православную веру, были причислены к лику святых. В их честь тоже создавались службы, писались стихи.

Особое место в храмовом действе занимали поэтические композиции, обращенные к Богородице. Ее иконам посвящались праздничные службы, прославляющие Богоматерь как заступницу Русской земли. Возведение неповторимого по красоте храма Покрова Богородицы на Нерли (1165) способствовало утверждению общерусского значения Покрова дня — нового праздника Древней Руси. Позднее немало молитв было сложено в память московских митрополитов Петра, Алексия, а также в честь великого наставника русского народа преподобного Сергия Радонежского.

Слово, звучавшее в храме, оказывало самое непосредственное влияние на музыку.

Древнерусскую музыку называют богословием в звуках. С этим трудно не согласиться. Вне музыки невозможно представить храмовое действо. Хоровое пение — важнейшая часть Литургии (Обедни), Всенощного бдения¹, других служб. Именно музыке, соединенной со словом, «звучащей» в иконописных изображениях, пронизывающей все пространство храма, дано возвысить душу человека в его устремленности к Богу, к добру и любви.

Древние богослужебные тексты в их звуковом оформлении не умерли за тысячелетнюю историю православия. Пусть несколько иной стала сама церковная музыка, но по-прежнему, как сказал поэт Б. Пастернак:

И пенье длится до зари,
И, нарыдавшись в досталь,
Доходят тихо изнутри
На пустыри под фонари
Псалтирь или Апостол.

Истоки этой великой ветви национальной культуры — храмового пения уходят в глубокую древность.

Основной вид древнерусского профессионального музыкального искусства назывался «знаменное пение», так как для записи нот употреблялись специальные знаки, которые назывались «знамена» (от славянско-

¹ **Литургия**, или Обедня, — одна из главных служб Православной церкви, совершаемая в предобеденное время. Во время литургии верующие исповедуются и причащаются хлебом и вином из священной чаши, символизирующей таинство Евхаристии — Благодарения за жертву, принесенную Иисусом Христом во имя Спасения человечества. Всенощное бдение — богослужение, родившееся из ночных служб в канун христианских праздников. В современной практике оно перенесено на вечер и совершается под праздники и воскресные дни.

го «знак») или «крюки» (крюк — тот же знак), и означали один звук, ряд звуков, а порой и целую мелодию. Знаменное пение (или знаменный распев) было принципиально одnogолосным, исполнялось мужским хором без сопровождения инструментов. В отличие от музыки, исполнявшейся в католическом храме, где звучал орган, русская православная музыка складывалась как вокальная, мелодическая по сути.

Понятие «музыкальное искусство» в православном храме не употреблялось, хотя слово «мусикия» достаточно часто встречалось в древних трактатах. Что оно означало? «Мусикия — гудение в гусли, в домры, в лыри и в цинбалы и в прочая струны имущая, вся та мусикия наричются и органы мусикийские» — так определяет искусство музыки неизвестный автор в «алфавите» XVII в. Взгляд на музыку как искусство сугубо инструментальное, связанное с исполнением на гусях, домре, цинбалах, лире, трубе, встречается и ранее, в рукописях XIV—XV вв.: «Глас гудец и мусики и пискъчии и трубии»; «Услышите глас трубы и всего рода мусикина»; «Мусичьскими акы органы или доброголасными кимвалы богогласным клетчанием». А еще слово «мусикия» трактуется как «песни и кощуну бесовския, их же латины припевают к мусикийским орган согласию сиречь гулебных сосудов свирянию».

Итак, за словом «мусикия» закрепились в древнерусской культуре вполне конкретные значения. Это и «бесовское» (прежде всего скomorошье) искусство, и инструментарий народного музыкального быта, это и органная музыка западной церкви. Ему противопоставлялось храмовое пение — «сладкогласное», «доброгласное», создаваемое распевщиками, исполняемое под руководством головщиков, или доместиков¹.

Для человека Древней Руси искусство знаменного распева воплощало высшую красоту, гармонию, художественное совершенство. В нем получила блистательное выражение идея единения всего прекрасного и духовного, интеллектуального и художественного. В утверждении этического и эстетического величия христианства храмовое пение играло незаменимую роль. Знаменному пению современники посвятили немало проникновенных строк. «И прииде с владыкою в Ростов, виде церковь, украшену златом и жемчугом и драгым камением, аки невесту украшену. В ней пения доброголасная, яко же ангельская»² — так писал о знаменном пении неизвестный древнерусский писатель в одной из повестей. В своем

¹ Доместик — от греч., означает «руководитель церковного хора», «регент».

² Повесть о Петре Ордынском // Русские повести XV—XVI вв. М.; Л., 1958. С. 99.

восхищении «ангельским» певческим искусством он не был одинок. В другой древней книге есть, к примеру, такие строки: «Аще не таковы есмы, что священническая восхищаем пение... Сия бо... суть... украшение и слава соборны церкви, пения бо ради и людие в церквах собираются»¹.

Мыслители прошлых веков постоянно подчеркивали огромное воздействие храмового пения на духовный мир человека: «Единогласие (т. е. одноголосие. — Л. Р.) и благочиние воистину есть красота церковная... и во время божественного пения в душу приплодити, пользу получитьи»². Но, пожалуй, самое глубокое впечатление оставляют строки Максима Грека, который отметил, что при хоровом церковном пении «сердце уподобляется, о душа, доброгласным гуслиам, а ум — искусному художнику музыкальных пений, язык — орудию, ударяющему в струны, а доброгласные уста — самим струнам. Ты же (душа) наблюдай, чтобы все то одно другому согласовалось. Для этого язык пусть всегда поет в согласии с устами божественные песни, а снизу пусть сердце содействует частыми воздыханиями, будучи всецело распаляемо огнем божественным»³.

Итак, древнерусское певческое искусство даровало людям высшие ощущения духовного спокойствия, очищения, утешения, воспитывало в них «умиление сердечное», способствующее любви к Богу и ближним. Как же достигалось столь мощное воздействие музыки на душу, ум, сердце средневекового человека?

Средства музыкальной выразительности, которыми располагали древнерусские распевщики, были простыми и сложными одновременно. Простыми — потому, что подчинялись строгим, но четким и ясным «установкам творчества», передающимся из поколения в поколение. Сложной же была философская, этическая, эстетическая подоплека музыки. Ее истоки следует искать в той целостной картине мироздания, что была создана христианской религией.

Главными «устроителями» православного хорового пения считают святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста (IV в.). Окончательно же оформились музыкальные службы Восточной христианской церкви при Иоанне Дамаскине (VIII в.), который зафиксировал теоретические правила создания храмового одноголосного пения.

¹ Цит. по: Казакова И. Вассиан Патрикеев и его сочинения. М.; Л., 1960. С. 339.

² Цит. по: Серегина Н. Музыкальная эстетика Древней Руси (по памятникам философской мысли). С. 74.

³ Максим Грек. Сочинения. Т. 1. С. 9.

Весь первоначальный круг мелодий и устойчивая система музыки, ее канон были заимствованы Русью из Византии. Это был живой и прекрасный источник, из которого струился поток музыкально-эстетических и музыкально-теоретических знаний. Греческое храмовое пение утверждало культ красоты как богоданности, как чуда, дарованного свыше. Одно из греческих средневековых преданий повествовало о том, что великий гимнограф роман Сладкопевец получил откровение во сне от Пресвятой Богородицы и, восстав ото сна, стал слагать непревзойденные по совершенству мелодии. Не случайно именно в византийском храме зародилось учение об ангелоподобном пении, согласно которому земные гимны есть отзвуки небесной музыки ангелов, а удел гимнографов — угадывать божественные мелодии, подражать небесным образцам.

Точных сведений о том, как происходило освоение «скрытых смыслов» греческого храмового пения, внедрение его в церковный обряд Древней Руси, не сохранилось.

При «пересадке» на русскую почву греческие напевы неизбежно изменялись. Характер песнопений становился более плавным и спокойным, упрощалась ритмика. Подобные «отступления от правил» исследователи находят уже на самых ранних «музыкальных переводах». Очевидно, что без проявления творческой самостоятельности русских распевщиков вряд ли бы состоялось великое русское знаменное пение, неповторимое по всей национальной самобытности.

Знаменный распев, как и икону, нельзя считать произведением искусства в современном значении этого слова. Во-первых, у знаменных песнопений не было автора (опять-таки в нашем понимании). Распевщик был интерпретатором, но не создателем новой самостоятельной музыки. Во-вторых, любой распев был результатом коллективного творчества. Из поколения в поколение церковные музыканты переписывали старые тексты, внося в них изменения, дополнения, поправки. Сам процесс такого творчества назывался переводом. Поэтому древнерусская певческая культура была соборной в самом высоком смысле этого слова. Подчинение индивидуального творческого начала общим установкам храма дисциплинировало распевщиков, делало их труд высокозначимым. Рождающаяся из греческого источника новая русская профессиональная музыка была исполнена художественной глубины и смысла.

Пожалуй, одно из центральных мест в древнерусском музыкальном искусстве занимал жанр псалма. Испокон веков Псалтирь как часть Библии была известна на Руси, а само псалмопение восходит ко времени принятия православия.

Древние мелодии псалмов отличаются архаичными интонационными формулами, состоящими из нескольких соседских звуков. С течением столетий псалмопение стало более разнообразным. Одни псалмы обрели вид хоровой декламации, другие — мелодически развитой лирической песни. В древнерусском храме тексты одного псалма могли звучать в нескольких вариантах. Так, знаменитый 103-й, «предначинательный» псалом, повествующий о начале мироздания, существовал в знаменном, болгарском, греческом и других распевах. Заметим, что именно с этого псалма начинается в церкви Всенощное бдение. Вот строки из его текста: «Благослови, душе моя, Господа! Господи, Боже мой! Ты дивно велик, Ты облечен славою и величием. Ты одеваешься светом, как ризою, простираешь небеса, как шатер; Устраиваешь над водами горние чертоги Твои, делаешь облака Твоею колесницею, шествуешь на крыльях ветра. Ты творишь ангелами твоими духов, служителями Твоими — огонь пылающий... Буду петь Господу во всю жизнь мою, буду петь Богу моему, доколе есмь...»

Кроме псалмов, на Руси были распространены стихирны и тропари, весьма сходные по своим музыкальным характеристикам. Во время церковной службы звучало семь основных видов стихир, входящих и в Литургию, и во Всенощное бдение. Не менее важен в отечественной гимнографии жанр канона, который отличался более развитой формой и представлял достаточно сложную музыкально-поэтическую композицию. В каждой из девяти песней канона были вступление — ирмос (от греч. *связь*) и несколько тропарей.

Почему в древнерусском храме не звучали инструменты? На первый взгляд отсутствие музыкальных инструментов можно объяснить традицией, которую не пытались нарушать. Однако это не совсем так, вернее, совсем не так! Как мы уже убедились, древнерусская (а ранее — греческая) теория музыки считала самым совершенным музыкальным инструментом человеческий голос. Ведь голос создан самим Богом, а не людьми, подобно, например, органу или скрипке. В тексте Литургии есть слова: «И даждь нам единими усты и едином сердцем славити и воспевати пречестное и великое имя Твое Отца и Сына и Святого Духа».

Во время службы эти строки звучат перед одной из главных христианских молитв, называемой «Символ веры». Они призывают к единению умов и сердец в момент наивысшей духовной просветленности, устремленности к Вечности. Человеческий голос, сплетенный с другими голосами в единое целое, — вряд ли можно было найти лучшее музыкальное выражение молитвенного возвышения к Богу «еди-

нех уст» и «единех сердец». Каждый певец должен был уметь настраивать свое «я» — и голос, и душу — на волну коллективного обращения к Богу.

Поэтому русская храмовая музыка испокон веков была сугубо вокальной, хоровой, одноголосной. (В древности на клиросе пели только мужчины, высокие партии поручали мальчишкам.)

Итак совместное хоровое исполнение одноголосных духовных песнопений стало профессиональной традицией. Вряд ли будет преувеличением сказать, что хоровое пение в русском храме не имеет аналогов в мировой музыкальной практике. Это исполнительное искусство несло в себе зерно соборности, было надындивидуальным. В хоровом ансамбле голоса сливались в единое целое, в стройное, гармоничное, соизмеримое с высокой молитвой звучание.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как вы представляете труд древнерусского мастера — зодчего, летописца, распевщика, иконописца, мозаичиста? Можно ли считать их работу творчеством?
2. Какие евангельские заповеди воплощает древнерусское искусство? С помощью каких образов?
3. Представьте древнерусский храм. Расскажите, что выражает его облик. Как размещался храм на местности? Почему в XX в. разрушали храмы?
4. Что такое иконостас? Когда он появился? Расскажите, какие сюжеты чаще всего изображают иконы.
5. Почему для понимания смысла древнерусского искусства необходимо знать Библию? Какие сюжеты получили воплощение в двенадцатых праздниках?
6. Расскажите об особенностях иконы, используя понятия «плоскость» и «обратная перспектива». Какие иконописные образы Богородицы и Иисуса Христа вы знаете?
7. Прочитайте в Евангелии тексты, рассказывающие о событиях Страстной недели. Соотнесите эти тексты с образами древнерусской иконописи. Какую «радостную весть» воплощают иконы?
8. Что такое знаменное пение? Когда оно появилось на Руси?
9. В чем смысл Литургии? Всенощного бдения? Какие молитвы из этих служб вы знаете? Что такое Псалтирь?
10. Какие песнопения посвящены Богородице?

ГЛАВА 2 ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ ДРЕВНЕРУССКИХ КНЯЖЕСТВ

ТЕМА 4 «ГРАД, ВЕЛИЧЬСТВОМ СИЯЮЩ»: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО КИЕВА

*Вижь же и град, величьством сияющ,
Вижь церкви цветущи,
Вижь христианство растуще,
Вижь град, иконами святых освещаем...
И хвалами и божественными пении святыми оглашаем...*
Иларион. «Слово о Законе и Благодати»

*Два чувства дивно близки нам —
В них обретает сердце пищу —
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам!
Животворящая святыня!
Земля была б без них мертва.*

А.С. Пушкин

Страной, которая «ведома и слышима во всех концах земли», называл Киевскую Русь выдающийся древнерусский писатель, митрополит киевский Иларион. Действительно, на глазах у изумленной Европы непрочные, вечно воюющие друг с другом племена объединились на рубеже IX—X вв. в единое государство с центром в Киеве — «матери городов русских». Точную дату рождения Киевской Руси ныне не установишь, хотя почти тысячу лет назад монах Киево-Печерского монастыря Нестор назвал этот знаменательный год — 852 (6360 от Сотворения мира). Он писал: «...когда начал царствовать Михаил, стала призваться Русская земля. Узнали мы об этом потому, что при этом царе приходила Русь на Царьград, как пишется об этом в летописании греческом. Вот почему с этой поры начнем и числа положим».

Сегодня очевидно, что государство образовалось в результате длительного процесса «собирая сил» восточных славянских народов. Высшей точкой этого исторического подъема и стала Киевская Русь.

В незапамятные времена Киев был местопребыванием русских князей. Здесь княжили Игорь Рюрикович, его вдова княгиня Ольга, одна из первых крещеных правителей Руси, ее потомки Святослав, Владимир, Ярослав Мудрый. Что мы знаем об эпохе их правления? Воображение рисует образы, почерпнутые из летописей, былин, народных песен. Вспоминаются и знакомые строки:

Пирует с дружиною вещей Олег
При звоне веселом стакана.
И кудри их белы, как утренний снег
Над славной главою кургана...
Ковши круговые, запенясь, шипят
На тризне плачевной Олега;
Князь Игорь и Ольга на холме сидят;
Дружина пирует у берега;
Бойцы поминают минувшие дни
И битвы, где вместе рубились они.

А.С. Пушкин. «Песнь о вещем Олеге»

Походы, битвы, поминальные пиры, веселые княжеские застолья — все это было. Но было и иное: рост городов, строительство храмов, учреждение школ для детей, расцвет певческого искусства. Иноземные современники князя Владимира, крестителя Руси, описывали Киев как центр торговой и культурной жизни, дивились его быстрому развитию. В конце X в. епископ Дитмар насчитал в Киеве (Киеве) более 400 церквей и торжищ. Писатель XI в. Адам Бременский назвал Киев спорящим по красоте с Константинополем. Вряд ли эти описания являются большим преувеличением. По данным нашей историографии, только за период правления Ярослава Мудрого (1015—1054) Киев вырос в три раза. В XI в. наступил подлинный расцвет древнерусской столицы. Были построены Софийский собор (1034), княжеский дворец, многочисленные храмы и монастыри. Красотой Киева был поражен даже хан Батый, что, впрочем, не помешало ему разграбить святыни этого города в 1240 г. Обращаясь к искусству Киевской Руси, начинаешь понимать, что сопричастность к жизни ушедших поколений — высокое чувство. Оно рождается как ответная реакция на открытие вечных общечеловеческих и национальных ценностей в прошлых культурах. Искусство Киевской Руси, отдаленное от нас многими столетиями, удивительно современно. В нем воплотились глубокий духовный опыт народа и те представления о прекрасном, которые ценятся во все времена.

В раннем русском профессиональном искусстве произошло единение добра и красоты на основе истины — великого христианского вероучения. Свет православия дал жизнь новой литературе, архитектуре, живописи, музыке Киевской Руси, и сегодня поражающим нас непосредственностью и искренностью выражения высоких религиозных чувств.

Обратимся к литературе. В Священном Писании недаром сказано: «В начале было Слово». Развитие словесности с первых шагов становления православного искусства определило круг образов, воплощенных в камне, красках, звуках. Рукописная книга была источником всех художеств.

На Руси испокон веков любили и ценили книгу. Начало же письменного творчества было положено с принятием христианства. Благодаря книгам в эпоху Киевской Руси отошли в прошлое сложившиеся многовековые языческие суеверия и представления о строении мироздания. Правда, для этого потребовались немалые усилия Слова, чтобы внедрить в сознание потомков язычников христианские истины о Боге, любви к ближнему, истории, природе, бессмертии души.

На первых порах книги везли из Болгарии, Византии. Нужно было их переводить и переписывать, грамотных же писцов сначала явно не хватало. И все же постепенно количество переводной литературы возрастает. В Киеве складывается круг профессиональных писцов-переводчиков, старательно переписывающих, вернее, рисующих буквы на пергаменте. Напомним, что книги писались так называемым уставом, когда каждая буква рисовалась отдельно от другой. Слитное же письмо родилось лишь в XV в. Потребность в книгах была чрезвычайно велика, так как Киев был грамотным, читающим городом.

До наших дней сохранилось ничтожно малое количество рукописных сборников киевского периода — чуть более 130 книг XI—XII вв., из которых около 80 — богослужебная литература. О чем говорят сохранившиеся произведения? Пожалуй, лучше всего об этом сказал Д.С. Лихачев: «Древнерусскую литературу можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета. Этот сюжет — мировая история, и эта тема — смысл человеческой жизни»¹.

В литературе Киевской Руси явственно выделяются два пласта. Первый пласт — переводная литература зарубежных писателей, второй — оригинальная, созданная русскими авторами. Естественно, что переводные произведения возникли раньше, так как до принятия

¹ Лихачев Д.С. Своеобразие древнерусской литературы // Лихачев В.Д., Лихачев Д.С. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971. С. 56.

христианства своей профессиональной литературы на Руси не было. Ориентирами в «чужой» письменности для молодой русской культуры служили памятники письменности Болгарии, которые считаются литературой-посредницей. Благодаря болгарским переводам уже в первой половине XI в. на Руси становятся известными многие сочинения византийских и других европейских авторов. Переводы таких текстов на русский язык были достаточно просты. Старославянский (древнеболгарский) и древнерусский языки настолько близки, что русские переводчики смогли достаточно быстро принять старославянский алфавит — кириллицу, рожденную подвижническим трудом великих просветителей Кирилла и Мефодия.

Одновременно с болгарской литературой осваивалась и греческая. Как болгарские, так и византийские источники принимались Русью отнюдь не механически. Активное, творческое отношение к «чужому», столь характерное для русского человека, сказалось уже на самом раннем этапе развития литературы Киевской Руси. Конечно, были тексты, не нуждавшиеся в литературной переработке. Мы имеем в виду прежде всего библейские книги Ветхого и Нового Заветов.

Символично, что древнейшей дошедшей до нас книгой является Евангелие. Переведено оно в 1056—1057 гг. по заказу новгородского посадника Остромира, потому и получило название «Остромирово Евангелие».

Наиболее развитой и самобытной областью отечественной словесности в древности было летописание.

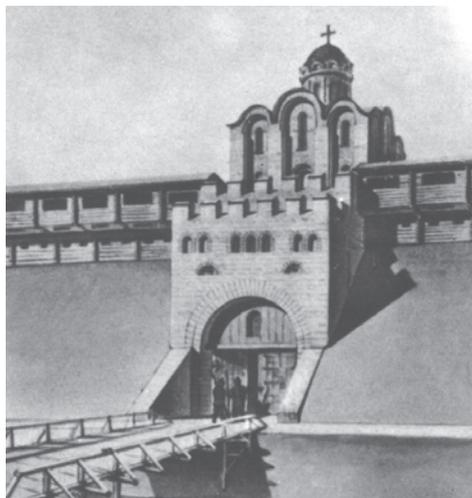
Сегодня исследователи имеют достаточно ясную картину развития летописания в Киевской Руси. Установлено, что жанр летописи возник во времена правления великого князя Ярослава Мудрого, т. е. в первой половине XI в. Однако задолго до этого на Руси имели хождение многочисленные устные предания, народные сказания, не встречающиеся в зарубежной литературе. Память народа сохранила историю о расселении славянских племен, об основании Киева, о деяниях киевских правителей. Из поколения в поколение передавались исторические данные, позднее зафиксированные в летописях уже в письменной форме.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Архитектура Древнего Киева



Софийский собор в Киеве. XI в.



Золотые ворота в Киеве. 1037 г.

Памятники письменности Образ летописца

Еще одно, последнее сказанье —
И летопись окончена моя,
Исполнен долг, завещанный от Бога
Мне, грешному. Недаром многих лет
Свидетелем Господь меня поставил
И книжному искусству вразумил;
Когда-нибудь монах трудолюбивый
Найдет мой труд усердный, безымянный,
Засветит он, как я, свою лампаду —
И, пыль веков от хартий отряхнув,
Правдивые сказанья перепишет,
Да ведают потомки православных
Земли родной минувшую судьбу...

А.С. Пушкин. «Борис Годунов»

Фрагмент 1

«В год 6495 (987). Созвал Владимир бояр своих и старцев Градских и сказал им: «Вот приходили ко мне болгары¹, говорят: "прими закон наш"². Затем приходили немцы и хвалили закон свой. За ними пришли евреи. После же всех пришли греки³, браня все законы, а свой восхваляя, и многое говорили, рассказывая от начала мира, о бытии всего мира. Мудро говорят они, и чудо слышать их, и каждому либо их дослушать, рассказывают они и о другом свете: если кто, говорят, перейдет в нашу веру, то, умерев, снова восстанет, и не умереть ему вовеки; если же в ином законе будет, то на том свете гореть ему в огне. Что же вы посоветуете? Что ответите?» И сказали бояре и старцы: «Знай, князь, что своего никто не бранит, но хвалит. Если хочешь в самом деле разузнать то ведь имеешь у себя мужей: послав их, разузнай, какая у них служба и кто как служит Богу». И понравилась речь их князю и всем людям; избрали мужей славных и умных, числом десять, и сказали им: «идите сперва к болгарам и испытайте веру их». Они же отправились и, придя к ним, видели их скверные дела и поклонение в мечети, и вернулись в землю свою. И сказал им Владимир: «идите еще к немцам, высмотрите и у них все, а оттуда идите в Греческую землю». Они же пришли к немцам, увидели службу их церковную, а затем пришли в Царьград и явились к царю⁴. Царь же спросил их: «Зачем пришли?» Они же рассказали ему все. Услышав их рассказ, царь обрадовался и в тот же день сотворил им честь великую. Услышав об этом, патриарх повелел созвать клир⁵, сотворил по обычаю праздничную службу, и кадила возожгли, и устроили пение и хоры. И пошел с русскими в церковь, и поставили их на лучшем месте, показав им церковную красоту, пение и службу архиерейскую, предстояние дьяконов, и рассказав им о служении Богу своему. Они же были в восхищении, дивились и хвалили их службу. И призвали их цари Василий и Константин⁶, и сказали им: «Идите в землю вашу», и отпустили их с дарами великими и с честью. Они же вернулись в землю свою. И созвал Владимир бояр своих и старцев и сказал им: «Вот пришли посланные нами мужи, послушаем же все, что было с ними», — и обратился к послам: «Говорите перед дружиною». Они же сказали: «Ходили в Бол-

¹ Речь идет о послах Волжской (Волжско-Камской) Болгарии, находившейся у слияния Волги и Камы. Волжские болгары приняли ислам в 922 г. Тем самым было положено начало истории ислама на европейской части территории нашей страны.

² ...закон наш — под «законом» в данном случае надо понимать религию.

³ Греками в Древней Руси обычно называли византийцев (ср.: Феофан Грек, Максим Грек). Греческая земля — Византия.

⁴ Царями на Руси в то время называли византийских императоров. В данном случае, вероятно, имеется в виду император Василий II (976—1025).

⁵ Клар — духовенство.

⁶ Во время Крещения Руси в Византии правил Василий II (976—1025) и его брат и соправитель Константин VIII. Реальная власть находилась в руках Василия, старшего брата, энергичного и деятельного политика.

гарию, смотрели, как они молятся в храме, то есть в мечети, стоят там без пояса; сделав поклон, сядет и глядит туда и сюда, как безумный, и нет в них веселья, только печаль и смрад великий. Не добр закон их. И пришли мы к немцам и видели в храмах их различную службу, но красоты не видели никакой. И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали — на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем как и рассказать об этом, — знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми, и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького; так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве». Сказали же бояре: «Если бы плох был закон греческой, то не приняла бы его бабка твоя Ольга¹, а была она мудрейшей из всех людей». И спросил Владимир: «Где примем крещение?» Они же сказали: «Где тебе любо» (Повесть временных лет // Хрестоматия по истории России: В 4 т. / Сост. И.В. Бабич, В.Н. Захаров, И.Е. Уколова. М., 1994. Т. 1. С. 38—39).

Фрагмент 2

«В год 6545 (1037). Заложил Ярослав город большой, у которого сейчас Золотые ворота, заложил и церковь Святой Софии, митрополию, и затем церковь Святой Богородицы Благовещения на Золотых воротах, затем монастырь Святого Георгия и Святой Ирины. При нем начала вера христианская плодиться и распространяться, и черноризцы стали множиться, и монастыри появляться... Отец ведь его Владимир землю вспахал и размягчил, то есть крещением просветил. Этот же засеял книжными словами сердца верующих людей, а мы пожинаем, учение получая книжное. <...>

Велика ведь бывает польза от учения книжного; книги наставляют и научают нас пути покаяния, ибо мудрость обретаем и воздержание в словах книжных. Это реки, напоющие вселенную, это источники мудрости, в книгах ведь неизмеримая глубина; ими мы в печали утешаемся; они — узда воздержания» («Повесть временных лет». Цит. по: Древнерусская литература / Сост. Е.Б. Рогачевская. С. 66).

Фрагмент 3

«Всего же более убогих не забывайте, но, насколько можете, по силам кормите и подавайте сироте и вдовицу оправдывайте² сами, а не давайте силь-

¹ Ольга (ум. 969 г.) — жена князя Игоря, мать Святослава, отца Владимира. После гибели своего мужа в Древлянской земле (945) правила в Киеве до возмужания Святослава, а также во время его частых и длительных военных походов. В 957 г. (по другим источникам — в 955) побывала в Константинополе, где приняла крещение. По возвращении на родину не могла ввести христианство как официальную религию из-за сопротивления знати и сына Святослава, по другой версии, не стала этого делать в связи с изменением внешнеполитической ситуации, разрывом с Византией.

² *Оправдать* — здесь: справедливо судить, защитить от произвола «сильного человека».

ным губить человека. Ни правого, ни виновного не убивайте и не повелевайте убить его; если и будет повинен смерти, то не губите никакой христианской души¹. Говоря что-либо, дурное или хорошее, не клянитесь Богом, не креститесь, ибо нет тебе в этом никакой нужды. Если же вам придется крест целовать² — братии или кому-либо, то, проверив сердце свое, на чем можете устоять, на том и целуйте, а поцеловав, соблюдайте, чтобы, преступив, не погубить души своей. Епископов, попов и игуменов чтите, и с любовью принимайте от них благословение, и не устраняйтесь от них, и по силам любите и заботьтесь о них, чтобы получить по их молитве от Бога. Паче же всего гордости не имейте в сердце и в уме, но скажем: смертны мы, сегодня живы, а завтра в гробу; все это, что ты нам дал, не наше, но твое, поручил нам это на немного дней. Старых чтите, как отца, а молодых, как братьев. В дому своем не ленитесь, но за всем сами наблюдайте; не полагайтесь на тиуна³ или отрока, чтобы не посмеялись приходящие к вам ни над домом вашим, ни над обедом вашим. На войну выйдя, не ленитесь, не полагайтесь на воевод; ни питью, ни еде не предавайтесь, ни спанью; сторожей сами наряживайте и ночью, расставив стражу со всех сторон, около воинов ложитесь, а вставайте рано; а оружия не снимайте с себя второпях, не оглядевшись по лености, внезапно ведь человек погибает. Лжи остерегайтесь, и пьянства, и блуда, от того ведь душа погибает и тело» <...> Что умеете хорошего, то не забывайте, а чего не умеете, тому учитесь — как отец мой, дома сидя, знал пять языков, оттого и честь от других стран. <...>

(Поучение Владимира Мономаха / Хрестоматия по истории России. Т. 1. С. 55). (Древнерусская литература. С. 84—85).

Рождение русской летописи было не только литературным фактом, оно свидетельствовало о постепенном становлении национальных традиций культуры. Ведь именно в эпоху Ярослава Мудрого Русь начинает искать пути выхода из-под политической и религиозной опеки дряхлеющей Византии. Ярослав Мудрый мечтал о самостоятельности Руси во всех сферах жизни. Не случайно он добился назначения митрополитом Киева русского священника Илариона. В это же время произошла канонизация первых русских святых — князей Бориса и Глеба, вероломно убитых братом Святополком. Все эти события были описаны в летописях. Поэтому исто-

¹ ...не губите никакой христианской души — здесь Мономах напоминает важнейшую христианскую заповедь «не убий». Но если человек и обречен на смерть, он должен получить отпущение грехов, т. е. спасти душу.

² ...крест целовать... — этот обряд совершался во время присяги при поступлении на службу, заключении мира, союза и т. д. Целованием креста присягавший подтверждал святость клятвы и в случае ее нарушения должен был держать ответ перед Богом.

³ **Тиун** — княжеский приказчик, управлявший хозяйством.

рические предания тех лет Д.С. Лихачев предложил условно назвать «Сказанием о распространении христианства на Руси»¹.

Глубокий след в истории русского летописания оставил монах Киево-Печерского монастыря Никон. Именно он поведал о призвании на Русь варяжского князя Рюрика, он же рассказал о крещении князя Владимира в реке Корсуни. Основные труды Никона были созданы в 60—70-е гг. XI в. Несколько позднее рождается новая, более подробная летопись, которую известный исследователь А.А. Шахматов назвал «Начальным сводом». Пожалуй, именно в «Начального свода» летопись обретает черты литературного произведения, ибо в ней начинает звучать авторский голос летописца, чувствуется его гражданская позиция по отношению к описываемым событиям.

Образ монаха-летописца сформирован в нашем сознании под влиянием выразительных пушкинских строк из «Бориса Годунова».

Правда, усердный труд скромных и набожных служителей правдивой российской истории далеко не всегда оставался безымянным. Так, достоверно то, что можно считать автором древнейшего памятника отечественного летописания монаха-черноризца Киево-Печерского монастыря Нестора — речь идет о неоднократно упоминавшейся нами ранее летописи «Повесть временных лет», созданной предположительно около 1113 г. Название же дано по первым словам ее заголовка: «Се повести времяньных [прошедших] лет, откуда есть пошла Руская земля, кто в Киеве нача первее княжити, и откуда Руская земля стала есть».

Нестор подробно и неторопливо рассказывает о событиях древнерусской истории — о возникновении династии Рюриковичей, о походах Игоря на Византию, о крещении Руси и междоусобных войнах.

Благодаря яркому таланту писателя и широкому кругозору мыслителя Нестор создает высокохудожественную, «литературно изложенную историю Руси» (Д.С. Лихачев). Многие его рассуждения вполне современны. Так, примечательны строки, посвященные «похвале учению книжному».

Подобно большинству летописей, «Повесть...» следует отнести к числу синтетических литературных жанров, ибо в ней мы найдем и жития, и поучения, и похвальные слова. Однако автор сумел объединить все эти компоненты в единое целое, что позволяет рассматривать «Повесть...» как самобытное произведение раннего русского искусства.

¹ Лихачев Д.С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947. С. 62—76.

Другим замечательным памятником литературы является «Слово о законе и благодати», написанное первым киевским митрополитом Иларионом. «Слово...» — произведение ораторского искусства. Как предполагают, впервые оно было публично произнесено в честь завершения строительства оборонительных сооружений Киева в 1049 г. Иларион — «муж благ, книжен и постник», был образованнейшим человеком своего времени. Ему удалось создать произведение, в котором есть и философская глубина, и эмоциональная насыщенность.

В «Слове...» три части. В первой автор противопоставляет Ветхий и Новый Завет Библии, показывает, что первый Завет есть закон одного иудейского народа, второй же — закон жизни всего человечества, принявшего христианство. Проникновение и страстные строки посвятил автор «Слова...» образу Спасителя — Иисуса Христа: Он «как солнца свет» сошел на землю, пребывая в «двойном естестве» — как Бог и человек. Он «как человек был повит пеленами и как Бог звездю волхвов направлял; как человек лежал в яслях и как Бог дары волхвов и поклонение принял; как человек в Египет бежал и как Богу кумиры египетские поклонились Ему; как человек пришел креститься и как Бога устранился Его Иордан и пошел вспять; ...как человек оплакивал Лазаря и как Бог воскресил его; ...как человек положен в гроб и как Бог сокрушил ад и души освободил...».

Во второй части ярко и убедительно рассказано о деяниях великого князя киевского Владимира, который по собственному порыву совершил «великое и дивное» дело — крестил Русь. «И не было ни одного, кто воспротивился бы благочестивому его повелению». С этого времени «начал мрак идольский от нас отходить и зори благоверия явились. Тогда тьма бесслужения рассеялась, и слово евангельское землю нашу озарило; жертвенники были разрушены, церкви поставлены; идолы сокрушены, а иконы святых предстали». Кончается же эта часть «Слова...» настоящим гимном в честь Владимира; «Встань, о честный муж, из гроба твоего! Встань, отряхни сон! Ты ведь не умер, но спишь для общего всем пробуждения! Встань, ты не умер! Не подобает умереть тебе, веровавшему во Христа, — жизнь давшему всему миру! Стряхни сон, подними очи, и да увидишь ты, какой чести сподобил тебя Господь там и на земле: не в забвение оставил сынам твоим». Автор подводит читателя к мысли о необходимости признать Владимира святым, ставит его в один ряд с апостолами Иоанном, Фомой, Марком. Владимир представлен деятелем не только русской церкви, но церкви вселенского масштаба, само же крещение Руси признается событием мирового значения.

Третья часть «слова о законе и благодати» посвящена делам киевского правителя Ярослава Мудрого. Иларион изображает князя как достойного преемника Владимира. В этой части много молитвенных строк, связанных с обращением к Богу с конкретными просьбами: «умудрить бояр», «укротить» соседние народы, «прогнать» врагов. В целом же «Слово...» воспринимается как истовая проповедь величия русского народа, его исторической миссии.

Из памятников гражданской литературы наиболее древним является «Поучение» Владимира Мономаха. Оно было создано, вероятнее всего, в 1117 г. В то время великий князь киевский Владимир Мономах был далеко не молод. Его сочинение — чуть ли не единственное в древнерусской литературе политическое и нравственное наставление, написанное не духовным деятелем, а человеком, занимавшим государственную должность. «Поучение» — это художественно оформленное завещание потомкам, звучащее как призыв к миру, к добру, к прекращению братоубийственных междоусобиц. Невозможно представить становление древнерусской литературы вне жанра жития — повествования о святом человеке. В житийном жанре на конкретном историческом примере авторы показывали путь к Царству Божию, который проделали на Земле христианские святые разных народов. Этот путь лежал через преодоление мирских пороков и соблазнов, укрощение плоти, совершение высоких духовных подвигов. Передать словами образ святости — сложнейшая задача. Лишние слова или образные неточности здесь были непозволительны. Поэтому строилось житие в соответствии со строгим каноном: вступительная молитва, где автор всячески уничижал свои заслуги по сравнению с подвигами своего героя, далее — рассказ о земных подвигах святого и, наконец, славословие в его честь.

Образцы жития пришли на Русь из Византии. Самым древним рассказом о русском святом исследователи считают сказание об Антонии Печерском — монахе, первом поселившемся в пещере, на месте которой позднее возникла Киево-Печерская лавра. К сожалению, этот текст до нас не дошел. Зато сохранилось «Сказание, и страдание, и похвала святым мученикам Борису и Глебу», написанное, вероятно, в середине XI в. В этом житии речь идет о реальных событиях, которые случились после смерти великого князя Владимира. Захватив власть в Киеве, его неродной сын Святополк приказывает убить своих братьев, родных сыновей Владимира. Борис и Глеб не стали воевать со Святополком, они покорились злой участи, уповая на волю Божию. Для автора «Сказания...» важнее всего было высветить нравственный смысл поступков Бориса и Глеба, которые, во избежание

братоубийственной междоусобицы, отдали свои жизни. Писатель подчеркивает, что самопожертвование и всепрощение — главные духовные законы, на которые должна ориентироваться всякая справедливая власть.

Благоверные князья Борис и Глеб стали первыми русскими святыми, канонизированными Православной церковью. С их канонизацией русский народ приобрел национальные святых, преумножить которые предстояло будущим поколениям.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Подвиг святости: русский человек в иконописи и литературе



Борис и Глеб на конях. XIV в.



Борис и Глеб.
XIV в.



Фрагмент 1

«Блаженный же Борис возвратился и раскинул свой стан на Альте (реке близ Киева. — Л. Р.). И сказала ему дружина: “Пойди, сядь в Киеве на отчий княжеский стол — ведь все воины в твоих руках”. Он же им отвечал: “Не могу я поднять руку на брата своего, к тому же еще и старшего, которого чту я как отца”. Услышав это, воины разошлись, и остался он только с отроками своими. И был день субботний. В тоске и печали, с удрученным сердцем вошел он в шатер свой и заплакал в сокрушении сердечном, но с

душой просветленной, жалобно восклицая: “Не отвергай слез моих, Владыка, ибо уповаю я на Тебя! Пусть удостоюсь участи рабов Твоих и разделю жребий со всеми святыми твоими. Ты Бог милостивый, и славу Тебе возносим вовеки! Аминь”» (Сказание, и страдание, и похвала святым мученикам Борису и Глебу // Памятники литературы Древней Руси: XI — начало XII в. М., 1987).

Фрагмент 2

«Князья Борис и Глеб были первыми святыми, канонизированными Русской Церковью. <...> Святые Борис и Глеб сделали то, чего ждал от них, последних работников, Виноградарь, и “отъяли поношение от сынов русских”. Через жития святых страстотерпцев, как через Евангелие, образ кроткого и страдающего Спасителя вошел в сердце русского народа навеки как самая заветная его святыня...» (Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М., 1999).

Самым известным сочинением эпохи Киевской Руси является шедевр средневековой литературы — «Слово о полку Игореве». Созданное в конце XII в., «Слово...» было забыто на долгие столетия. Открытие великого памятника древнерусской письменности произошло лишь в конце XVIII в., когда собиратель старинных рукописей граф А.И. Мусин-Пушкин приобрел в Спасо-Ярославском монастыре сборник, в составе которого было «Слово...». Этот подлинник погиб в пожаре 1812 г. Его отсутствие породило полемику о времени создания сочинения. И лишь исследования последних десятилетий XX в., кажется, окончательно решили этот спор в пользу подлинности древнего текста.

«Слово о полку Игореве» не обошел вниманием ни один историк искусства, поэтому сказано об этом выдающемся произведении средневековой литературы, казалось бы, все. Однако каждое новое поколение исследователей (литературоведов, музыковедов) вновь и вновь вчитывается в строки безымянного автора, испытывая истинное наслаждение от завораживающего ритма этой необычной ритмизованной прозы, от ее ярких образов, от «музыкальности», пронизывающей речь сказителя. Язык «Слова...» оказался удивительно пластичен в переводах на современную поэтическую речь. И в прошлом веке, и в нынешнем многие поэты переводили «Слово...», открывали в нем новые тончайшие нюансы художественной выразительности. Среди них В. Жуковский, А. Майков, Л. Мей, К. Бальмонт, В. Стеллецкий, Н. Заболоцкий... Зазвучало «Слово...» и в музыкальной классике — на его основе написана гениальная опера А.П. Бородина «Князь Игорь».

Архитектура Киева не случайно была предметом зависти заморских гостей, неожиданно открывших для себя чудеса творческого духа в недавнем прошлом полудиких славянских племен. Как считает знаток киевской старины Б.А. Рыбаков, первые деревянные христианские храмы в Киеве строились еще старыми «древодолами». Они приносили в строительство свое представление о красоте и использовали свой опыт, приобретенный при сооружении грандиозных языческих святилищ, которые были щедро украшены резьбой, росписью, золотом и костью. В них приносили в жертву таинственному Перуну пленных варягов-чужеземцев, в них же клялись оружием соблюдать договоры с императорами Византии, в них бурно пировали, слушая гусельные наигрыши сладкозвучного Баяна. Спору нет: каменное строительство христианского Киева начиналось с копирования византийских форм архитектуры. Это было в период правления Ярослава Мудрого. Равняясь на столицу Византии, Ярослав не скупился на средства. Он выписывал в Киев самых искусных греческих зодчих и мозаичистов, которые принесли на Русь высокоразвитое искусство храмового строительства, саму идею крестово-купольной архитектуры.

Крестово-купольный храм пережил в Киеве второе рождение. Правила строительства такого храма предполагали прямоугольный объем, расчлененный четырьмя столбами, на которых покоится центральный купол. Угловые части храма также покрывались сводами и куполами. Фундаментальность и внутренняя гармония такой постройки отвечала идеалам и эстетическим запросам Руси.

Одной из самых красивых в Киеве считалась так называемая Десятинная церковь, воздвигнутая в честь Пресвятой Богородицы. На ее сооружение некогда ушла десятая часть княжеских доходов, отсюда и название. Когда Батый в 1240 г. осадил Киев, жители, спасаясь от скорой расправы, влезли на своды храма вместе со своим добром. И от тяжести рухнули стены церковные... Сегодня на том самом месте выложены контуры этого древнейшего каменного храма. Удивительно, но другой прекрасный памятник Киевской Руси — Софийский собор — сохранился, хотя и в перестроенном виде, до наших дней. Он был возведен по воле Ярослава Мудрого. Подражая Константинополю, великий князь реконструировал русскую столицу; при нем выросли триумфальные Золотые ворота, Юрьев и Иринский монастыри. Изображая себя на монетах в одеянии византийского императора, великий князь киевский жаждал величия, славы и... красоты. В полной мере эти стремления воплотились в Софии Киевской.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Мозаики и фрески Древнего Киева



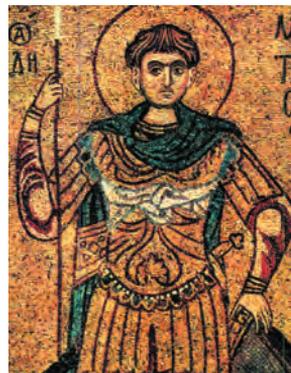
Богоматерь
Оранта.
Мозаика. XI в.



Христос
Пантократор.
Мозаика
Софийского
собора. XI в.



Музыканты-
скоморохи.
Фреска
Софийского
собора. XI в.



Дмитрий Солунский.
Мозаика Михайловского
монастыря. XII в.



Евхаристия. Мозаика
Михайловского монастыря. XII в.

Софийский собор для молодой христианской страны был не только храмовым сооружением. Он стал своеобразным символом могущества, процветания и торжества государственности на Руси. София Киевская была задумана как строгое пятинефное крестовокупольное здание, окруженное невысокой галереей. На внутренние своды опиралось большое количество варок и куполов, которые были как бы устремлены к центральной части. С внешней же стороны храм венчали 13 куполов, покрытых свинцом. Их размещение было асимметричным, что создавало впечатление игры формы и подвижности композиции. Собор был удачно расположен на высоком берегу Днепра; он как бы господствовал и парил над городом.

Внутреннее убранство храма вполне гармонировало с его внешним обликом. Войдя в него, мы сразу попадаем под власть Богоматери Оранты, мозаичный образ которой помещен в алтарной части. Оранта — значит молящаяся; в этом иконографическом типе руки Богоматери воздеты вверх в молитве за род человеческий.

Киевская Оранта монументальна и одновременно лирична. Эмоциональное воздействие высоко благодаря удачно найденным пропорциям Богоматери. Ее образ многозначен. От облика веет внутренней силой, спокойной уверенностью и мудростью. Мерцание смальты и золотой фон придают образу мистический оттенок. Кажется, что жест Оранты символизирует не только моление, но и благословение нового христианского государства.

Софийский собор является уникальным «документом» древнерусской истории. Он донес до наших дней живое дыхание далекой эпохи, ее духовные установки, рассказал о человеке Киевской Руси не менее ярко, чем произведения литературы или музыки. Как верно сказано в современном исследовании, «в многочисленных образах мозаик и фресок Софии Киевской явственно выступает тот высокий нравственный идеал, который, несомненно, имел для людей той эпохи значение примера. Именно этому идеалу отвечают душевная твердость, возвышенность мыслей, может быть, даже известная прямолинейность помыслов и стремлений персонажей росписи. Они непоколебимы в своих убеждениях и тверды в своих поступках. Им свойственно также особое благородство, которое свидетельствует о душевной чистоте и ясности»¹.

В соответствии с общим монументальным замыслом, большое место в храме занимают фрески. Выделим два групповых портрета се-

¹ Тяжелов В., Сопоцинский О. Искусство Средних веков // Малая история искусств. М., 1975. С. 198—199.

мы Ярослава Мудрого. Лучше всего сохранилось изображение четырех дочерей князя, отражающее их лирический и нежный облик.

На противоположной алтарной части западной стороне храма изображены сцены, не относящиеся к Священному Писанию или религиозной жизни. Здесь мы видим разгул скоморошских плясок, играющих и поющих музыкантов. Напомним, что подобное времяпрепровождение всегда трактовалось Православной церковью как «бесовские забавы».

Об устойчивых традициях стиля Софии Киевской в архитектуре Древней Руси говорит тот факт, что аналогичные сооружения появляются в Новгороде и Полоцке. Монументальные соборы зримо символизируют государственность и святость власти. Их формы были различны, так, в XI в. на территории Печерского монастыря был сооружен первый на Руси однокупольный Успенский собор, с которого и началась традиция строительства однокупольных храмов в Переяславле-Залесском и Чернигове, в Новгороде и Пскове и других городах.

Но вернемся в Древний Киев. Украшением киевских соборов были наполненные светом мозаики. Среди них особенно знамениты сверкающие яркие лики Михайловского Златоверхого монастыря, которые были созданы в 1111—1112 гг., т. е. уже после смерти Ярослава Мудрого. В то время княжил в Киеве Святополк; сама же киевская держава сотрясалась от постоянных междоусобиц и налетов степняков. По мнению современных искусствоведов, в создании шедевра мозаичного искусства Михайловского монастыря большое участие приняли русские мастера. Откуда эта уверенность?

Храм Михаила Архангела был заложен в честь победы русских войск над половцами¹. Образ бесстрашного воина, борца со степью, защитника Отечества был особенно почитаем в то время. Не случайно наиболее совершенным в художественном отношении считается мозаичный образ Дмитрия Солунского². На мозаике изображен воин с копьём и мечом, у него живое мужественное лицо, выделяющееся на сверкающем золотом фоне. Облик воина олицетворяет твердость духа, непобедимость в борьбе за правое дело. Конечно, в мозаике чувствуются прочные византийские традиции. И все же это — не иноземное искусство, в скорее художественный акт национального самоутверждения, воспевание русской ратной славы.

Интересны и самобытны образы святых в композиции «Евхаристия», сюжет которой взят из Евангелия. В ней изображены апосто-

¹ Михайловский храм был уничтожен в 1934—1935 гг.

² **Дмитрий Солунский** — святой воин, покровитель отца Святополка великого князя Изяслава.

лы, причащающиеся у Иисуса Христа. Ритм мозаики весьма свободен. Лица апостолов поражают мягкостью выражения, теплотой взглядов, что обычно не свойственно византийским иконам. Многие знатоки древнерусского и византийского искусства допускали мысль, что в создании живописного оформления Михайловского храма принимал участие легендарный Алимпий. Имя это сегодня малоизвестно, однако судя по летописям, в эпоху Древней Руси монах-художник Киево-Печерского монастыря был весьма почитаем за свое усердие в трудах, смирение, талант и любовь к искусству. Именно с ним связано предание о том, как светлый ангел явился в келью умирающего художника и начал писать икону вместо него. Впрочем, кроме Алимпия, Киево-Печерский монастырь воспитал много славных мастеров. Жаль только, что имена их нам теперь почти не известны.

Мерцающей живописью называют киевские мозаики. Их жаркое сияние подчеркивало великолепие грандиозных храмов. Однако величие не бывает вечным. С крушением Киевской Руси уходят из жизни русских людей идеалы государственности, искусство монументальной мозаики теряет свое значение. К тому же удельным князьям строительство мощных соборов и украшение их дорогостоящими мозаиками часто было не по карману.

Итак, монументальный киевский стиль выполнил в древнерусской художественной культуре важнейшую функцию. Под его влиянием складывались национальные традиции в литературе, живописи, зодчестве: крупномасштабные постройки, грандиозные фрески можно встретить не только в Киеве, но и в Новгороде, Пскове, Чернигове, Владимире, Суздале и других русских городах. Но, как и всякий художественный стиль, он имел свой исторический срок. Изменялась жизнь, эстетическая ориентация людей, менялось и искусство. По мере усиления обособленности удельных княжеств в архитектуре стал расцветать придворно-княжеский жанр. В «моду» входят храмы, увенчанные одной главой, с более компактным, порой камерным обликом. Условное единство архитектурного стиля киевского образца постепенно распадалось.

В изобразительном искусстве этот процесс был менее заметен. Самое же важное, что в сохранявшихся образцах живописи все более чувствуется процесс «русификации», когда византийские образцы не копируются, а как бы перелагаются на русский лад. Именно к этому времени заметно «славянизируются» лики святых. На фоне великолепия и пышности киевских соборов, украшенных живописью и яркими красками мозаик, достижения профессионального музыкального искусства кажутся более скромными. Русское церковное пение

развивалось неспешно и окончательно сложилось, по мнению большинства исследователей, лишь к концу XII—XIII в.

Подражание Византии, столь характерное для зодчества, живописи, литературы, не обошло и музыку. Известно, например, что киевские войска по случаю победы пели греческое «Кирие елейсон» («Господи помилуй»). Было и много заезжих музыкантов. Из уже упомянутой нами летописи монаха Нестора узнаем, что Феодосий Печерский, придя однажды во дворец князя Святослава, увидел там «многих играющих перед ним», когда звучали и «органные пiski», и «гусельные гласы». Не эти ли заморские гости наряду с отечественными скоморохами изображены на фресках Софийского собора?

Вернемся в этот храм и рассмотрим более внимательно фресковые росписи. На одной из них изображен целый оркестр. Здесь и музыкант с флейтой, и ударник с тарелками, и два трубача, и даже арфист. Чуть левее написан органист с двумя своими помощниками, надувающими мехи органа. Фрески убедительно говорят, сколь почитаемой была музыка у киевских правителей.

А теперь представим древнюю церковную службу в Софийском соборе. Свет, льющийся под главным куполом, открывает фигуру проповедника, совершающего торжественную церемонию. В алтаре собралось высшее духовенство. На службе присутствует сам князь со своими приближенными и родственниками. Сияют золотом мозаики, горят свечи, озаряя фресковую живопись. Звучит великолепный хор.

И все же искусство Киевской Руси было только «увертюрой» к последующему действию — расцвету исконно русской национальной художественной культуры. Кто же стал непосредственным преемником великих традиций? Об этом мы поговорим в следующем разделе.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. По каким летописным источникам и памятникам искусства мы можем судить о художественной культуре Древнего Киева?
2. В какой идеал красоты уверовали мастера Киевской Руси? Как воплотился этот идеал в архитектуру? Расскажите о Софийском соборе.
3. Какие древнерусские книги этой эпохи вы знаете? О чем рассказывает «Повесть временных лет»? Почему столь современны тексты «Поучения» Владимира Мономаха, «Слова о законе и благодати» Илариона?
4. Какие памятники изобразительного искусства (фрески, мозаики, иконы) Киевской Руси сохранились? Почему мы считаем эту живопись живым документом эпохи?

ТЕМА 5
**ГОСПОДИН ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД:
СТАНОВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ**

*Реки да озера к Нову-городу,
И мхи да болота к Белу-озеру...*
Новгородская былина

*Россия! в злые дни Батыя,
Кто, кто монгольскому потопу
Возвел плотину, как не ты?
Чья в напряженной воле выя,
За плату рабств, спасла Европу
От Чингисхановой пяты?*

В.Я. Брюсов

Один из летописцев записал в своей хронике: «И разъдрася вся Русская земля», комментируя выход русских княжеств из повиновения Киеву. В 30-х годах XIII в. Киевская Русь распалась на полтора десятка мелких княжеств, подобных знаменитым средневековым королевствам Западной Европы. Как повествуют летописи, князья, получив желанную свободу, с жаром занялись «устройением своих земель», не забывая о кровожадном «праве сильного» присоединять чужие территории к своим угодьям. Начались изнурительные княжеские распри, ослабляющие Русь, и без того стонущую от набегов татар, половцев, немцев-крестоносцев. Дробление Руси длилось вплоть до XIV в.; в результате вместо 15 удельных княжеств образовалось примерно 250. Не случайно сохранились до наших дней поговорки: «В Ростовской земле — князь в каждом селе» или «В Ростовской земле у семи князей один воин».

Однако не стоит оценивать новый период в истории Руси лишь в черных красках. Это был естественный процесс становления разных русских княжеств, объединение которых в новое по сути государство во главе с Москвой было еще впереди. Как пишет известный ученый Б.А. Рыбаков, Киевская Русь оказалась «матерью, вырастившей многих сыновей, составивших новое поколение»¹.

¹ Рыбаков Б.А. Киевская Русь и русские княжества XII—XIII вв. М., 1982. С. 462.

Итак, татаро-монгольское нашествие застигло Киевскую Русь цветущей, мощной державой, но это был «колосс на глиняных ногах», ибо ржа междоусобиц и раздробленности уже затронула его могучее тело. В истории Руси началась новая эпоха, география которой простиралась до самого Белого моря. Время Киевской Руси осталось в памяти потомков как период расцвета национальной культуры, опыт которой не был забыт. В числе наиболее блистательных преемников Киева — «господин Великий Новгород», счастливо избежавший татаро-монгольского разорения.

История земли новгородской — это история огромной страны, простиравшейся от Балтики до Ледовитого океана и Урала. Известно, что славянская колонизация севера началась с незапамятных времен. Славяне были земледельцами, поэтому они осваивали в основном территории, находившиеся в пограничье зон лиственных лесов и суровой хвойной тайги. Здесь произошло соприкосновение угрофинских племен (будущих эстонцев, карелов, коми, удмуртов и др.) и славянского народа. Здесь же возникли древнейшие северные города: Псков и Изборск близ Чудского озера, Новгород Великий на Ильмень-озере, Белоозеро, Ростов. Многие города были поставлены в зависимость от Киевской Руси и исправно платили дань: ювелирные украшения Урала, моржовая кость, шкуры редких пушных зверей — все это знавали и ценили в столице.

Новгородцы были людьми смелыми и любознательными. Они часто ходили на ладьях по рекам и морям, заплывая в места все более отдаленные. По мнению исследователей, мореплаватели могли проделать путь, равный расстоянию от Новгорода до Лондона и обратно. Из летописи же известно, что русские смельчаки совершили поход вокруг Европы через Киев, Новгород, Ла-Манш и Гибралтар, назвав северный отрезок своего пути (по Балтийскому морю и Атлантике) путем «из варяг в греки». Эти путешествия способствовали становлению характера новгородца, ценившего мужество, смекаливость, умение вести торговые дела.

Установление в Великом Новгороде христианства и развитие веcheвого устройства всегда было предметом законной гордости новгородцев. Православие давало духовное единение. Торговля и выборная власть способствовали благосостоянию населения и обеспечивали более свободное существование людей, нежели в других русских землях. О хорошо организованной внутригородской жизни говорят строительные сооружения Новгорода XI—XIII вв. В центре города был кремль, укрепленный каменной стеной. В кремле были возведены великолепный Софийский собор и епископский

двор. В южной части кремля находилась Борисоглебская церковь, которая была выстроена на средства богатого купца и былинского героя Садко Сытиныча. Напротив кремля расположилась вечевая площадь, где собирался народ на вече, решая важные проблемы жизни города. Здесь же находились торг, Ярославово дворище, дворы иностранных купцов и храмы, принадлежащие самым разным купеческим объединениям. По берегам Волхова расположились пристани, и вся река была заставлена кораблями со всех концов света. Город был чистым — мостовые были вымощены деревом. На окраинах Новгорода строились монастыри, среди них наиболее древний и знаменитый Юрьев монастырь.

Новгород был городом грамотного населения. Правда, об этом стало известно сравнительно недавно, после сенсационных находок в древней части города в 1951 г. Речь идет о берестяных грамотах, которыми новгородцы пользовались так же, как мы сегодня пользуемся бумагой¹. Что только не сохранила нам береста! Вот, к примеру, любовное послание XII в.: «От Микити к Улиааниц. Пойди за мне. Яз тебе хоцю, а ты мене. А на то послух Игнат Моисиев...» Из бесхитростных слов берестяных грамот, будь то долговые расписки или приглашения на похороны, ученые делают важные заключения об экономической, политической и культурной жизни города. Берестяные грамоты дополняют представления о жизни всей новгородской страны, запечатленной достаточно подробно в дошедших до наших дней летописях. Но, пожалуй, не менее ярким свидетельством о жизни новгородцев были былины.

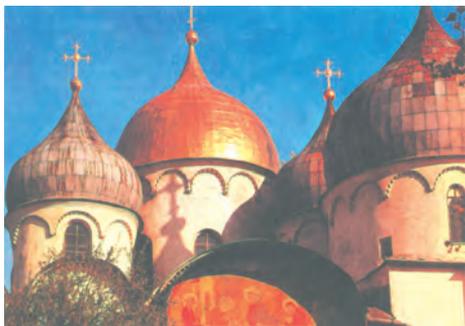
Новгородские былины родились в эпоху становления свободной вечевой республики. Поэтому сюжеты эпоса целиком принадлежат времени развития свободного новгородского общества, великих морских путешествий, процветания торговли, культуры, ремесел. Герои былин Новгорода не походи на своих киевских братьев, да и сам эмоциональный строй новгородских былин совершенно иной.

Неповторимые впечатления оставляют былины о разудалом Ваське Буслаеве, торговом госте Садко, богатом скряге Госте Терентьище. В них есть и искристый народный юмор, и тонкая ироничность, и стремление к правдивому повествованию.

¹ См.: В.Л. Янин. Я послал тебе бересту. М., 1975.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Архитектура Великого Новгорода (XI—XII вв.)



**Главы Софийского собора.
1045—1050.**



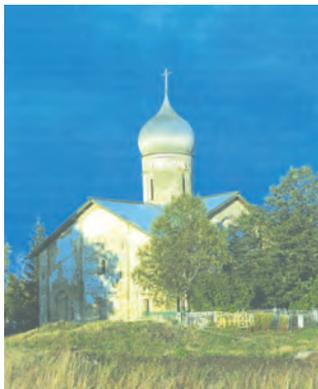
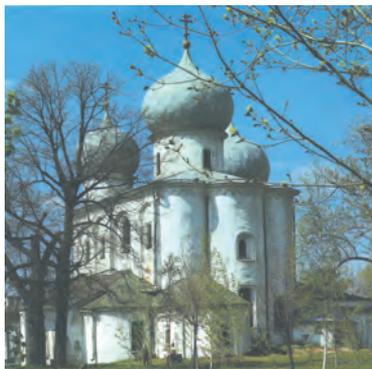
Юрьев монастырь. Общий вид.



**Георгиевский
собор Юрьева
монастыря.
1119.**



**Собор Рождества
Богородицы
Антониева
монастыря.
1119.**



**Церковь Благовещения бывшего
Благовещенского монастыря. 1179.**



Церковь
Благовещения
на Мячине в
Аркахах.
1179.



Церковь
Рождства
Богородицы в
Перьни.
XIII в.



Новгородские былины

Фрагмент 1

Реки да озера к Нову-городу,
И мхи да болота к Белу-озеру,
Да чистое поле ко Пскову;
Темные леса Смоленские...
Широка мать-Волга под Казань шла,
Подоле того — и под Астрахань...
Из-под белого горячего из-под камешка
Выбегала мать Днепра-река
Да устьем впадала в море Черное...

Фрагмент 2

Во славном в Нове-граде
Как был Садке купец, богатый гость.
А прежде у Садка имущества не было,
Одни были гусельки яровчаты,
По пирам ходил-играл Садке.
Садка день не зовут на почестен пир,
Другой не зовут на почестен пир
И третий не зовут на почестен пир.
По том Садке соскучился,
Как пошел Садке к Ильмень-озеру,
Садился на бел горяч камень
И начал играть в гусельки яровчаты.

Как тут-то в озере вода всколыбалася,
Так-то Садке перепался,
Пошел прочь от озера во свой во Новгород. <...>
Садка день не зовут на почестен пир,
Другой не зовут на почестен пир
И третий не зовут на почестен пир.
По том Садке соскучился,
Как пошел Садке к Ильмень-озеру,
Садился на бел горюч камень
И начал играть в гусельки яровчаты.
Как тут-то в озере вода всколыбалася,
Показался царь морской...

Фрагмент 3

Как во славном, во Великом Нове-городе
Жил Буслай да девяноста лет,
Девяноста лет да зуба во рту нет...
Живучи Буслай состарился,
А состарившись, преставился...
Осталась матера вдова,
Матера Мамельфа Тимофеевна,
Осталось чадо милое,
Чадо милое, дитя любимое,
Молодой Василий сын Буслаевич.
Будет Васенька семи годов,
Отдавала матушка родимая
Обучать его во грамоте —
Грамота ему в наук пошла;
Присадила Васеньку пером писать —
И письмо ему в наук пошло;
Отдавала пению учить церковному —
Пение ему в наук пошло.
А и нет таких певцов у нас
В целом славном Нове-городе
Супротив Василя Буслаева...

Фрагмент 4

По синю морю корабличек бежит, таки бежит;
К Нову-городу корабличек спешит, таки спешит;
По кораблику Васильюшка погуливает,
Он во звонкие гусельники поигрывает:
«Ах вы, гусли, вы, гусли, гусельчики мои,
Заиграйте вы, гусли, при мне, таки при мне...
При Василье молодце, при купеческом сынке...».
(Новгородские былины. М., 1978)

Новгородская сторона всегда славилась своими храмами. Многие из них и по сей день властно приковывают к себе взоры ценителей самобытной каменной красоты Русского Севера. Одним из наиболее древних храмов Новгорода является пятиглавая София — символ торжествующего на этих землях, православия. Софийский собор был возведен по приказу Владимира Ярославича в 1045—1050 гг. в самом центре новгородского детинца. И это не случайно. София новгородская была не менее выразительным знаком русской государственности, чем София Киевская.

«Где святая София, там и Новгород» — так говорили горожане, когда, возвращаясь по Волхову в родной город, уже издали видели сверкающие купола Софийского собора. Построен храм с помощью искусных греческих архитекторов, многие из которых нашли в богатом и процветающем Новгороде свою вторую родину. Самостоятельное же творчество русских зодчих было еще впереди.

Новгородская культура и сегодня поражает самобытностью. С первых шагов своего развития новгородские музы не испытывали недостатка в ярчайших дарованиях, будь то область зодчества, иконописи или музыки. Порой думается, что «русский гений» поселился в новгородских землях, оставив на время южнорусские равнины. Спору нет, новгородское искусство было «правопреемником» традиций великой монументальной культуры Киева. Верно и то, что северные мастера быстро освоили тот художественный канон мистического реализма, который имел место в киевском искусстве. Но очевидно и другое: новгородская художественная культура никогда не была послушно ученической. В молодом «хоре» новгородских муз все тише и тише слышен голос Византии. С течением времени искусство северных земель научилось более глубоко выражать национальный характер и духовными идеалами русского человека. Сплетение в произведениях новгородской «классики» ясной лаконичности, простоты и одновременно философской глубины свидетельствует о наступлении периода зрелости национальной художественной культуры Средневековья.

Вновь обратимся к зодчеству. Истоки его своеобразия следует искать в начале XII в., когда были отстроены такие величественные храмы, как церковь Николы на Ярославовом дворище, соборы Антониева и Юрьева монастырей.

В памяти каждого человека, хоть раз посетившего Новгород, навсегда остается облик могучего храма, возвысившегося среди спокойных, словно застывших равнин. Это и есть знаменитый Георгиевский собор Юрьева монастыря, что расположен в ближних

окрестностях города. Обычно мы мало знаем о тех, кто сооружал древние храмы. Имя же зодчего, отстроившего это чудо, известно из летописи, где сказано: «А мастер трудился Петр».

Георгиевский собор (1119) — один из последних колоссов раннего русского зодчества, один из последних памятников монументально-киевского стиля. Он воплощает эпическое спокойствие духа, мощь и силу христианского вероучения. Мастер Петр был прекрасным зодчим, он хорошо усвоил общепринятые традиции монументального строительства. Но... обратим внимание на завершение верха собора! Его асимметричность поразительна. Она создает впечатление движения и внутренней подвижности. С разных сторон света собор открывается по-разному — то торжественной строгостью, то многогранной динамичностью.

Итак, уже в начале XII в. мастером Петром было найдено удивительное творческое решение: он одним из первых в русском зодчестве почувствовал красоту асимметрии и воплотил ее в камне. Вскоре на новгородской земле восторжествовал иной идеал архитектуры. Мы имеем в виду одноглавые храмы, отмеченные чертами сложной простоты.

Совершенным образцом нового камерного стиля можно считать церковь Спаса на Нередице, построенную в 1198 г. Она представляет собой весьма простую на первый взгляд постройку крестовокупольного типа кубической формы. В церкви всего три апсиды¹, обращенные на восток. В ней нет монументальных украшений или затейливой резьбы. Скромность? Да, этим словом можно охарактеризовать церковь. Но чем более вглядываешься в ее контуры, тем более начинаешь понимать, что за внешней лаконичностью и строгостью линий скрывается образ сурового, могучего и твердого русского духа. И еще раз обратим внимание на уже упомянутую асимметрию. Здесь она кажется заметной в неровностях стен, кривизне вертикалей. Храм словно вылеплен руками из пластичного материала, подобно затейливой громадной скульптуре.

Небольшой одноглавый храм еще долго волновал воображение русских зодчих. Но в XIII в. общность новгородских построек была нарушена. Для этого времени характерно стремление к оригинальным формам в строительстве. Тем более что к концу века меняются материалы и техника кладки зданий. Новгородцы научились использовать местный волховский плитняк, который сочетали с кирпичом и валунами. В результате храмы обрели вид лишенных всякого геомет-

¹ Апсида — выступающая часть здания, имеющая перекрытие.

ризма построек. К XIV в. окончательно сложился новый архитектурный стиль, в котором наиболее полно воплотились жизненные позиции граждан Великого Новгорода, их стремление к свободе и процветанию. Среди памятников той поры — церковь Спаса-Преображения на Ковалеве (1345), Успения на Волотове (1352), Федора Стратилата на Ручью (1361), Спаса-Преображения на Ильине улице (1374).

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Храмы Новгородских земель



Церковь Николая
на Липне. 1292.



Церковь Спаса-Преображения на
Ковалеве близ Новгорода. 1345.



Церковь Успения
на Волотове. 1352.



Церковь Федора
Стратилата на Ручью.
1361.



Церковь Спаса-
Преображения
на Ильине улице. 1374.

Талант и фантазия позволяли новгородским зодчим находить в постройке каждого храма новое творческое решение. Поэтому соборы новгородской земли воспринимаются как индивидуальные, неповторимые в своем художественном совершенстве строения. Так, в церкви Федора Стратилата поражает органичное единство архитектурных форм и украшающих их декоративных элементов. В церкви же Спаса-Преображения на Ильине улице конструкция здания как бы заслоняется обильными декоративными «вставками» — сложными порталами, арками, окнами, наличниками, нишами. Облик храма — праздничный и яркий. Думается, что храм Спаса-Преображения украшал улицу и вселял светлую радость в сердца всех новгородцев.

Так постепенно, в поисках сочетаний суровости и мягкости, монументальности и изящества, пластичности и строгости, расцвела архитектура этой северной земли. Однако совершенная красота рождается не только в новгородском храмовом строительстве. С XII в. начинается развитие известной всему миру монументальной новгородской фресковой живописи.

Вряд ли можно найти в Новгороде храм, стены которого были бы не покрыты красочными росписями. Правда, сегодня мы можем лишь приблизительно судить об этом явлении средневековой живописи — большая часть фресок погибла. В древности Новгород избежал разорительного татаро-монгольского ига. И все же история его не пощадила. Уже в XX в. во время Великой Отечественной войны современные варвары разрушили такие шедевры русского зодчества (впрочем, почему русского — мирового!), как храмы Спаса-Нередицы, Успения на Волотовом поле, Спаса на Ковалеве, Михаила на Сковороде, Благовещения на Гродище с их бесценными фресками. Стены храмов можно восстановить, но росписи? Многие из них погибли безвозвратно. Попытаемся понять, что же мы потеряли. Фрески Спаса-Нередицы составляли совершенно новый, прекрасный в своей неповторимости ансамбль настенной живописи. Всякий, кто входил в этот храм, словно погружался в Священную историю. Высоко под куполом был изображен сюжет Вознесения Господня. Между окнами барабана расположились пророки с раскрытыми свитками в руках. На парусах — евангелисты, в центральной же апсиде возвышалась в полный рост величавая Богоматерь Оранта (вспомним киевскую Оранту!). С обеих сторон к Богоматери двигались русские святые. Чуть ниже находилась фреска, изображающая Евхаристию, еще ниже — деисус¹. Стены Спаса-Нередицы были покрыты изображениями двенадцатых праздников и событий Страстной недели.

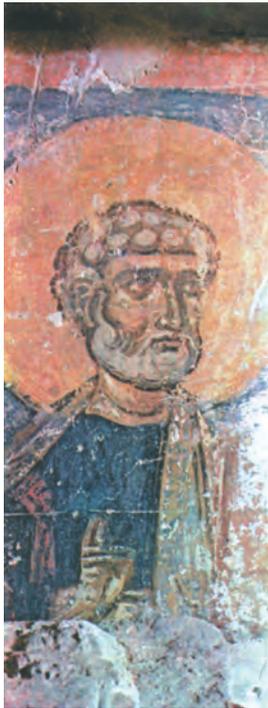
¹ **Деисус** (деисис) — по-гречески «моление»; ряд иконостаса, включающий изображение Иисуса Христа (посредине) и обращенных к нему в молитвенных позах Богоматери и Иоанна Крестителя.

А теперь попытаемся представить храм в его прежнем виде. Войдя в церковь, человек оказывался словно в абсолютно замкнутом пространстве, сплошь от пола до потолка наполненном красочными изображениями.

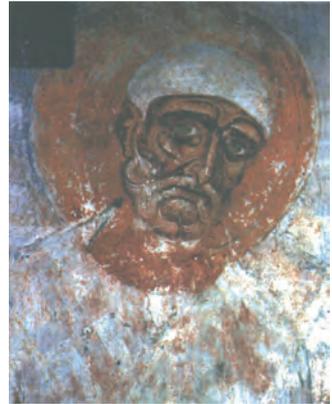
Фигуры святых и мучеников скомпонованы свободно, их позы энергичны, в них чувствовалась огромная скрытая воля. Казалось, что герои фресок обступают молящихся, придают им мужество и стойкость в той тяжелой духовной борьбе, что ведет в этом мире каждый истинный христианин.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Фрески Великого Новгорода



Апостол Петр.
Фреска Софийского
собора в Новгороде.
Фрагмент. XII в.



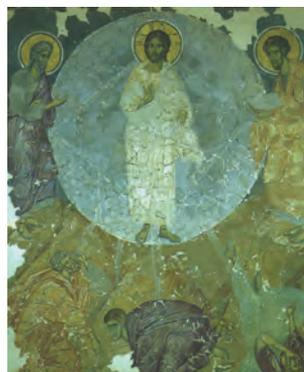
►
Святитель. Деталь
фрески церкви
Благовещения на
Мячине в Аркажах.
XII в.



►
Святая Устиния.
Фреска церкви Спаса-
Нередицы. XII в.



Деталь росписи храма Спаса-Преображения на Ковалеве. 1380.



Преображение Господне. Деталь росписи храма Спаса-Преображения на Ковалеве. 1380.



Оплакивание Христа. Деталь росписи храма Спаса-Преображения на Ковалеве. 1380.



Ф. Грек. Макарий Египетский. Фреска храма Спаса-Преображения на Ильине улице. 1378.



Ф. Грек. Даниил Столпник. Фрагмент фрески храма Спаса-Преображения на Ильине улице. 1378.

Фрески храма на Нередице писали примерно 10 мастеров. Они сумели создать шедевр, свидетельствующий о начале расцвета новгородского изобразительного искусства. Соперничать по уровню мастерства с фресками могла только икона.

От новгородской школы станковой живописи XII—XIII вв. сохранились две прекрасные иконы, некогда украшавшие стены Георгиевского собора Юрьева монастыря. На них изображен святой Георгий в облике воина. Первая из икон показывает святого в полный рост, вторая же является поясной и покоряет удивительной одухотворенно-

стью и мягкостью облика Георгия. Из Юрьева монастыря сохранилось еще одно древнее и прекрасное произведение иконописи — «Устюжское Благовещение». На иконе — Богоматерь и архангел Гавриил. Позы их спокойны и торжественны, ибо событие, изображенное на иконе, вне времени и пространства, оно подчинено вечности. Икона наполнена сложной символикой. Например, жест архангела Гавриила направлен в сторону маленькой фигурки Христа, расположенной на груди Богоматери. Что он означает? Вероятно, природа этого художественного образа многозначна. Здесь и благословение перед таинством непорочного зачатия, и напоминание Пресвятой Деве Марии о той судьбе, что уготована. Ее Сыну — Спасителю мира.

В тех иконах, о которых мы только что рассказали, чувствуется влияние высоких традиций искусства Византии. На опыте византийских мастеров развивалась не только киевская, но и новгородская школа иконописи. Греческие мастера всегда чтились на Руси. И великим среди равных стал знаменитый выходец из Константинополя **Феофан Грек** (30-е гг. XIV в. — после 1405 г.) Именно он способствовал становлению в 70-х годах XIV в. новой новгородской художественной школы.

Поразительно, но после стольких упоминаний произведений безвестных мастеров мы можем не только уверенно назвать имя этого гениального грека, но даже рассказать его биографию. Чудо? Почти. Дело в том, что личностью Феофана заинтересовался великий древнерусский писатель Епифаний Премудрый, который и оставил столь ценное свидетельство: «Когда я жил в Москве, там проживал и преславный мудрец, философ зело хитрый, Феофан, родом грек, книги изограф нарочитый и среди иконописцев отменный живописец, который собственно рукой расписал много различных церквей каменных — более сорока... В Константинополе, и в Халкидоне, и в Галате, и в Каффе, и в Великом Новгороде, и Нижнем. Но и в Москве им расписаны три церкви... В церкви Св. Михаила он изобразил на стене город, подробно вырисовав его красками; у князя Владимира Андреевича он изобразил на каменной стене также самую Москву; терем у великого князя расписан им невиданною раньше и необычайной росписью... Когда он все это изображал и писал, никто не видел, чтобы он когда-либо взирал на образцы, как это делают некоторые наши иконописцы, которые в недоумении постоянно в них всматриваются, глядя туда и сюда, и не столько пишут красками, сколько смотрят на образцы. Он же, казалось, руками пишет роспись, а сам беспрестанно ходит, беседует с проходящими и умом обдумывает высокое и мудрое, чувственными же очами разумными разумную видит доброту»¹.

¹ Цит. по кн.: *Любимов Л.Д.* Искусство Древней Руси. С. 192—193.

Слава и авторитет Феофана были огромными. И дело даже не в том, что он писал, «не взирая на росписи», т. е. не копируя иконографические образцы. Прав Епифаний Премудрый: сила творчества Феофана — в умении воссоздавать «разумную доброту», воплощать в красках «высокое и мудрое» христианское вероучение. По утверждению писателя, Феофан к концу жизни расписал более 40 церквей.

Правда, из творческого наследия художника сохранилось не многое. Все его росписи относятся к «русскому периоду», так как иные, более ранние работы погибли. Начало же русского периода связано с Великим Новгородом. Здесь по просьбе боярина Василия Даниловича Мошкова и жителей Ильиной улицы он расписал церковь Спаса-Преображения. Часть фресок этой церкви дошла до наших дней.

Попадая под власть образного мира росписей Феофана Грека, начинаешь понимать, какой огромный дар был ниспослан художнику и как умело он им распорядился. Феофан уверенно следует традициям общеправославной иконографии, однако его творения — плод яркой индивидуальной манеры «прочтения», а вернее сказать — видения Священной истории. Думается, что именно расцветающая русская культура способствовала столь полному раскрепощению творческих сил художника.

Герои фресок Феофана излучают необыкновенную страстность и духовную мощь. Воплощенные его кистью святые предстают в состоянии титанического душевного напряжения. Художнику удалось передать не только «букву», но и дух христианской истории, исполненной в каждой своей странице трагического пафоса. Облики Иисуса Христа, пророков, столпников полны экспрессии. Но сквозь драматизм и скрытую напряженность борьбы между телом и духом рвется наружу мысль великого мастера об утверждающей и всепобеждающей силе Христовой веры.

В куполе Спаса-Преображенского собора помещена самая большая фреска. Это могучий Христос Пантократор (Вседержитель). Его образ знаменует собой ожидание второго пришествия Христа, чтобы, как сказано в молитве «Символ веры», «со славою судити живым и мертвым». Вокруг надпись, взятая из Псалтири, которая призывает Бога услышать слова людских молитв, «дабы возвещали на Сионе имя Господне...».

Чуть ниже расположены фигуры архангелов с широко распахнутыми крыльями, еще ниже — шестикрылые серафимы. В барабане между окон видны образы праотцов, известных своею праведностью, персонажей Ветхого Завета — Адама, Авеля, Ноя, Мельхиседека и др. Не забыты и великие пророки — Илья и Иоанн Предтеча. Стенопись с указанными изображениями была раскрыта в основном в результате реставрационных работ и дошла она до нас далеко не полностью.

Гораздо лучше сохранились фрески северо-западной части храма. Здесь многочисленные святые, благоугодившие Богу подвигами христианской любви и благочестия, трудами добродетельной жизни, живя в миру, в монастырях, в пустынях. Обращает внимание фигура преподобного Макария Великого Египетского, прожившего отшельником в пустыне шесть десятков лет. Это глубокий старец с длинными седыми волосами и бородой, с лицом, истонченным от постоянного поста. Здесь же изображены пять так называемых столпников, которые убивали свои плотские желания мучительным стоянием на столбе. Рядом с образами старцев, посвятивших свою жизнь духовной борьбе, энергичная кисть Феофана изобразила суровых молодых святых, многие из которых чтились именно в Новгороде.

Можно ли считать, что фрески храма Спаса-Преображения на Ильине улице представляют единую композицию и создавались по единому замыслу? Безусловно. Об этом говорит прежде всего выбор сюжетов и персонажей. Думается, что объединяет росписи главная идея — проповедь подвига во имя достижения святости. Размышление о трагичности земного пути, исполненного мирских соблазнов, напоминание о страшном суде, что ожидает каждого, нашли в росписях Феофана Грека последовательное и законченное воплощение.

Сегодня колорит красок на фресках Феофана несколько поблек. Ученые предполагают, что раньше они были гораздо ярче, тем более что цвет в росписях художника играл особую роль. Обратим внимание на белые или сероватые мазки, придающие ликам святых светоненосность и скрытую динамику.

Феофан Грек имел учеников, которые во многом подражали мастеру. Возможно, именно они некогда создали шедевры настенных росписей церковью Федора Стратилата на Ручью и Успения на Волотове. Путь же Феофана лежал в Москву. Известно, что в 1405 г. он вместе с Прохором с Городца и Андреем Рублевым расписал Благовещенский собор Московского Кремля. Уже стареющий мастер остался верен своей манере письма — экспрессивного и выразительного. Исследователи считают, что в иконописи Благовещенского собора Феофану Греку принадлежат иконы Спаса, Богоматери, Иоанна Предтечи, архангела Гавриила, апостола Павла, Иоанна Златоуста, Василия Великого. Мастер монументальных фресок, Феофан Грек и в станковой живописи добивается ощущения величавой торжественности и приподнятости. Страстность внутреннего мира святых здесь несколько приглушена. Однако содержание духовной жизни героев Священной истории по-прежнему волнует художника. Это ощущение передается и нам, сегодняшним почитателям мастера, оставившего в своих творениях духовное завещание, звучащее через столетия.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

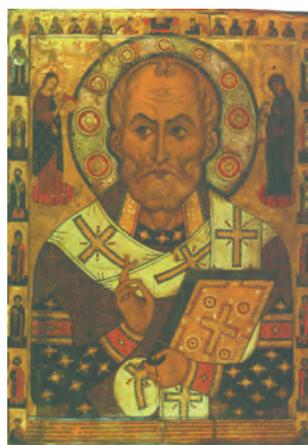
Иконопись Великого Новгорода



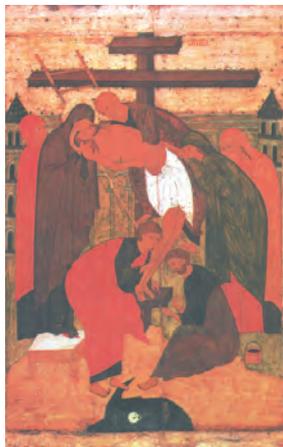
Св. Георгий. Икона.
Нач. XII в.



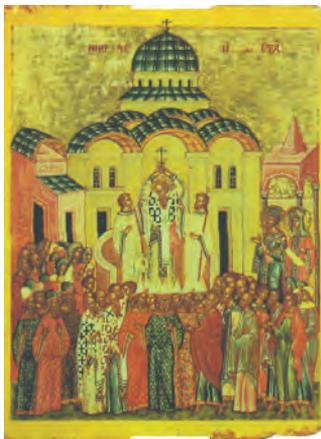
Устюжское
Благовещение. XII в.



Мастер Алекса Петров
Св. Никола с избранными
святыми. 1294.



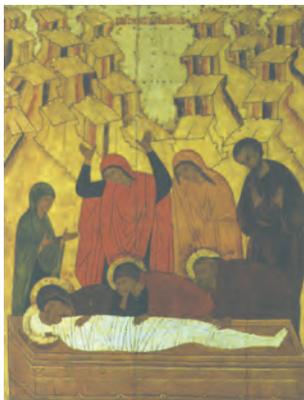
Снятие с креста.
Конец XV в.



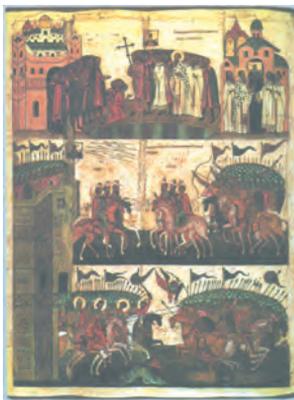
Воздвижение креста.
Конец XV в.



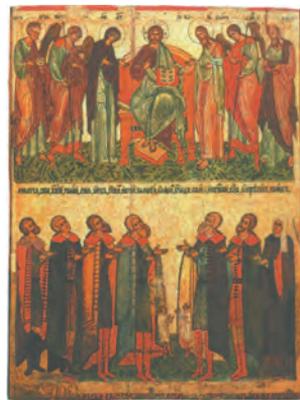
Чудо о Флоре и Лавре.
Конец XV в.



Положение во гроб.
XV в.



Битва новгородцев с
суздальцами.
XV в.



Деисус и молящиеся
новгородцы.
1467.

Самобытность новгородской иконописи... Сколько бы ни писали о ней, кажется, что сказано еще далеко не самое главное. Ведь в Новгороде сложился своеобразный круг излюбленных тем, сюжетов, героев. Новгородцы тесно связывали «мир горний» и «мир дольний», причем часто в своих чисто житейских интересах. Нередко на иконах изображались святые, которые с точки зрения обывателя — заказчика иконы — были наиболее полезны в делах торговых, строительных, да и просто домашних. Любили Илию — покровителя дождя, Николу — сопутствующего страждущим и путешествующим, Параскеву Пятницу и Анастасию, помогающих в торговле.

Крепкие и коренастые фигуры новгородских святых изображались яркими, сочными красками. Они оставляют впечатление трезвого отношения к религиозным сюжетам, теплоты и непосредственности. Излюбленный герой Новгородской живописи — Георгий Победоносец (змеборец), который был символом защитника родной земли. Однако не только библейская старина волновала славных жителей Новгорода. Интересно, что в икону стали проникать сюжеты, непосредственно связанные с жизнью русских людей. Среди них икона «Деисус и молящиеся новгородцы», написанная в 1467 г. неизвестным художником по повелению «раба Божия Антипа Кузьмина». Композиция этой работы складывается из двух частей. В верхнем ярусе — деисус из семи фигур, в нижнем же — портрет боярской семьи Кузьминых, молящейся о «гресех своих». Изображения новгородцев, конечно же, условны. И все же мужи в длинных цветных каф-

танах с красными воротниками и скромно стоящая сзади боярская жена Мария дают яркое представление об облике патриархальной русской семьи, члены которой объединены незримыми узами православной веры и любви.

Новгородские иконописцы обращались к подлинным историческим сюжетам из жизни города. Очень распространенным было изображение битвы новгородцев с суздальцами. Это заметное событие из истории кровавых княжеских междоусобиц произошло в 1169 г. Как говорят летописи, сама Богоматерь спасла Великий Новгород: суздальское войско под предводительством князя Андрея Боголюбского было разбито.

Наиболее древняя икона «Битва новгородцев с суздальцами» состоит из трех ярусов, каждый из которых раскрывает эпизод исторического сражения. В верхней части показано торжественное перенесение иконы Богоматери из церкви Спаса на Ильине улице в детинец — оплот княжеской воинской власти. На средней доске изображен эпизод, когда суздальская рать пускает стрелы и попадает в икону. Нижняя часть — победный бросок новгородской конницы, теснящей врага.

Рассматривая икону, совершенно не помышляешь о тех жертвах, которые понесли в сражении обе стороны. Художник рассказывает лишь назидательную историю «давно минувших дней» в образах, полных ярких красок и гармонии. Икона-праздник, икона-гимн непобедимого Новгорода — так хочется охарактеризовать художественный мир этого творения. И еще думаешь об удивительной музыкальности мастера, «услышавшего» ритм зрительных образов и сумевшего воплотить его в линейных контурах воинских копий и шлемов, конских ног и голов.

Шедеврами новгородской иконописи конца XV в. считаются два произведения на тему «Чуда о Флоре и Лавре», где искусство иконописцев достигает невиданной утонченности и совершенства. Обратимся к одной из них. Персонажи иконы выписаны на сияющем золотом фоне. В центре верхней части расположена величавая фигура архангела Михаила, по бокам — святые Флор и Лавр, каждый из которых держит на поводке прекрасного коня. Еще ниже — коневоды и целый табун лошадей. Как известно, Флора и Лавра почитали в Новгороде за помощь коневодам. Поэтому художник изобразил картину удивительного единения всего живого на земле, гармонию людей, природы и покровительствующих им небесных сил.

Далеко не все новгородские иконы столь радужны и спокойны по своему эмоциональному настрою. Древнерусские художники вполне владели и иными сюжетами. Доказательством проникновения в мир

самых трагических событий Священной истории является икона «Положение во гроб», созданная во второй половине XV в. Согласно существующей версии, эта икона была написана мастером из Каргополя (на берегу Онеги) в традициях северных писем. Героев произведения объединяет одно качество — глубокая скорбь, и каждый выражает ее по-своему. Так, раскаявшаяся грешница Мария Магдалина в причитаниях воздела руки к небу. Но все же наибольшее впечатление оставляет образ Богоматери, в безутешном страдании припавшей к лицу мертвого Христа. Художник проявляет удивительное мастерство в компоновке фигур, склонившихся над гробом Спасителя: здесь каждый штрих и каждая линия строго выверены и подчинены общей, музыкальной по звучанию композиции. Глядя на икону, невольно вспоминаешь песнопение Страстной недели «Не рыдай мене, Мати, во гробе сущу». А еще ахматовские строки:

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел...

Итак, Господин Великий Новгород в годы ордынского лихолетья сумел не только уберечь православную храмовую традицию, но и существенно обогатить русскую художественную культуру, углубить ее национальные черты. Неповторимо своеобразное искусство Новгорода несет отпечаток яркой самобытности. Оно говорит о том, что народ этой северной земли не прозябал в унынии, а энергично и целенаправленно устраивал свою жизнь, создавал художественные школы, возводил богатые храмы, украшая их величавыми фресками и иконами.

Касается ли сказанное музыки?

Здесь нет сомнений: музыкальное творчество развивалось в полной гармонии с полетом вдохновения, отразившимся в новгородских искусствах. В музыке были и свои традиции, и свои открытия.

Новгород с незапамятных времен был славен церковным пением. Письменные памятники донесли до нас имена знаменитых новгородских распевщиков. Самое раннее свидетельство о развитии новгородской певческой школы относится к XII в., и касается оно регента-доместика Антониевского монастыря Кирика. Позднее, в XVI в. гордость новгородской школы составили два брата — Василий и Савва Роговы. Правда, их основная деятельность протекала в Москве, и поэтому о ней речь пойдет позже. Здесь же лишь отметим, что в Новгороде они создали целую певческую школу и имели учеников, деятельность которых также позднее перекинулась в Москву.

Новгородец Иван Шайдур может считаться из первых музыкантов-теоретиков. Им были изобретены киноварные пометы (т. е. специальные знаки, написанные красной краской — киноварью), которые существенно упорядочили крюковую запись распевов. Пометы состояли из букв славянской азбуки и вносили уточнение в запись мелодии. Например, «ГН» означало «гораздо ниже», «Н» — «низко», «С» — «средним голосом», «М» — «мрачно», «П» — «повыше мрачного», «В» — «высоко». Каждому знамени соответствовала одна помета.

Свои теоретические идеи Иван Шайдур изложил в трактате «Сказание о пометах, еже пишутся в пении над знаменем», дошедшем до нас в отрывках, переписанных другими авторами. В предисловии Шайдур указал, что добился «изящного доброгласия» с помощью помет, которые настолько совершенны, что не могли не быть дарованы свыше.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Древнерусская теория музыки

Фрагмент

«Следует знать о том, что не ради красоты пишутся пометы, но они показывают силу восьмигласного пения в согласиях, потому что в семи согласиях поет человеческий голос и, переходя из согласия в согласие, перевивается. Более же семи согласий никоим образом нет во всех голосах. И этими пометами для мудрых утверждается пение и никогда не предаётся забвению... Был некий дидакал, то есть учитель, в преславной и великой России, прославленный красотой божественного пения, по имени Иоанн Иоакимов; было у него нелепое и простецкое прозвище Шайдур. И этот Иоанн после большого усердия изобрел знаменное пение и изящное исполнение. Ему и открыл Бог подлинник помет... Этот устав нашего научения знаменному пению новгородца Иоанна Иоакимова сына по прозвищу Шайдур истинный и неложный, достойный обучения, пригодный для всякой музыки: и для звучания струн, и когда звучит грубый голос и голос средний и малый. Так и это подобно музыкальному согласию» (Музыкальная эстетика России XI—XVIII вв. С. 96).

Трактат этот был рассчитан прежде всего на молодых певцов, для которых существующие старые знаки оказались слишком непонятными и не позволяли в полной мере освоить необходимые в церковной практике распевы. Киноварные пометы вошли в певческую практику, тем самым завершив этап освоения песнопений по слуху. «Пометы для мудрых» позволяли, не надеясь на собственную память, передавать новым поколениям музыкантов-распевщиков мелодическое богатство певческой культуры Руси.

Самым, пожалуй, ярким проявлением самобытной музыкальной жизни Новгорода стало искусство колокольного звона. Древнейшими звонами считаются софийский (колокола Софийского собора) и юрьевский (колокола Юрьева монастыря). Они были известны уже в XI в. Правда, колоколов с тех далеких времен не сохранилось. Однако уже тогда колокол был символом вольного и свободного Новгорода, своеобразным «музыкальным знаком» процветающей храмовой православной культуры.

История новгородских колоколов уходит в глубокую древность, когда вместо колокола употреблялись билы. Переход от била к колоколам с более совершенным звучанием произошел, вероятно, постепенно, как постепенно сложилась в Новгороде «энциклопедия» звуков — красных, встречных, проводных, больших и малых. Среди звуков был особый, набатный, сзывающий новгородцев на вече или в случае неожиданной беды — нападения врагов, пожара, любого другого бедствия.

Звук колокола обладает особой специфичностью — этот инструмент дает не только основной тон, но и всегда хорошо слышимые дополнительные призвуки — обертоны. Поэтому, чем больших размеров колокол, тем больше дополнительных призвуков различает слух.

Древнейшее упоминание о новгородских колоколах относится к 1066 г., когда в летописи было отмечено, что князь Всеслав, взяв Новгород, «колоколы съима у Святой Софии и понекадила съима» (т. е. снял колокола и паникадила в храме Святой Софии). Надо сказать, что отношение к колоколам на Руси было особым, порой персонифицированным. Колокол был символом свободы, самостоятельности города, и те, кто завоевывал Новгород, часто «сводили счеты» прежде всего с колоколом. Так, например, в 1478 г. князь Московский Иван Васильевич (дед Иоанна Грозного), воюя против новгородской вольницы, увез в Москву вечевой колокол, который позднее был перелит в московский набатный. Этот «набатный богатырь» спустя несколько лет был сослан царем Федором Алексеевичем в Николаевский монастырь (Карелия) за то, что однажды ночью своим звоном испугал царя.

Отливались колокола во многих русских городах. В Новгороде же, вероятно, сначала не было своих литейщиков, и, по свидетельству летописей, колокола везли из Москвы и даже из-за границы. Искусство выплавлять колокола возникло в Новгороде к XVI в. В 1530 г. по повелению архиепископа Макария был отлит колокол-благовестник, весивший 250 пудов. Как пишет летописец: «Слить бысть колокол вельми велик, яко такова величеством не бывало в Вели-

ком Новгороде и во всей Новгородской области, яко страшной требе гласящем»¹.

Колокольный звон, естественно вплетаясь в храмовый синтез искусств, передавал самые разные чувства и переживания верующих. Своеобразная «колокольность» окружала человека в полном смысле слова от колыбели до могилы. В колокольном звоне звучал голос вечности и зов предков, он вызывал мысли о бескрайних российских просторах. Вслушиваясь сегодня в ухающие звуки больших новгородских колоколов и в залиvistые серебристые перезвоны малых, начинаешь лучше представлять себе средневековый Великий Новгород, где не было индустриальных шумов, где воздух был чист и прозрачен, а утреннюю тишь нарушал лишь пливший над городом колокольный звон. Позднее для многих русских композиторов колокольность ассоциировалась с образом России, Родины.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как отразилось татаро-монгольское нашествие на культурном развитии Древней Руси? Куда переместился центр развития древнерусского искусства в период феодальной раздробленности?
2. О каких чертах характера новгородцев рассказывают новгородские былины? Какие былины вы знаете? Сравните русского былинного героя Садко и древнегреческого певца Орфея. Есть ли у них общие черты?
3. Расскажите о новгородском зодчестве. Какие памятники архитектуры сохранились до наших дней? В чем отличие новгородского зодчества от киевского? Какие идеи воплощает одноглавый храм?
4. Расскажите о новгородской иконе. Каким святым поклонялись новгородцы? В чем духовный смысл новгородской иконы?
5. Как вы представляете искусство Феофана Грека? Расскажите о росписях храма Спаса-Преображения на Ильине улице. Какие образы предстают во фресках этого храма? О чем рассказывает живопись Феофана Грека?

¹ Цит. по: *Финдейзен Н.Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. Т. 1. Вып. 2. С. 135.

ТЕМА 6
**РАСЦВЕТ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛ
ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЙ И ПСКОВСКОЙ ЗЕМЕЛЬ**

Художественное творчество в течение многих веков служило на Руси воплощением едва ли не лучших сил нации.

М.В. Алпатов

Сущность той жизненной правды, которая противопоставляется древнерусским религиозным искусством образу звериному, находит себе исчерпывающее выражение... в древнерусском храме.

Е.Н. Трубецкой

«... 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 обильно напоила землю. Исчезло мужество князей и воевод наших; храбрецы наши, исполненные страха, обратились в бегство. Села поросли сорною травой; смирилось величие наше, погибла красота наша», — писал владимирский епископ Серапион. Горестно звучат его слова. Но прав владыка: на многие годы словно застыла Русская земля в изумлении перед неожиданными бедрами, обрушившимися на некогда цветущие края. Еще в XII в. княжеские междоусобицы подточили единое древо государства.

Древнерусские города, большие и малые, стремились крепить свою самостоятельность, сильную княжескую власть, не ведая о той беде, что стоит совсем близко, — ордынское нашествие, голод, разруха, культурное запустение. В Пскове, Ярославле, Ростове Великом, Рязани, Владимире, Вологде и многих других русских городах было немало первоклассных мастеров — архитекторов, иконописцев, распевщиком, резчиком по дереву и камню, мастериц шитья, ювелиров. По всей Древней Руси из народной среды выдвинулись художники, которые с уважением относились к традициям высокого киевского искусства, однако приносили в свои творения живой опыт, отражающий вкусы и потребности местного характера. Родились эти самобытные школы еще в искусстве домонгольского периода. Одна из таких школ появилась на труднодоступной окраине Киевской Руси, лежащей в междуречью Волги и Оки, в летописях называвшейся Залесской, Ростово-Суздальской, а с середины XII в. — Владимиро-Суздальским княжеством. Крупными городами княже-

ства были Ростов Великий, Суздаль, Ярославль, Дмитров, Юрьев-Польский, Москва.

Начало монументального строительства во владими́ро-суздальских пределах было положено еще Владимиром Мономахом, стремившимся укрепить северо-восточные границы своего государства. Облик отстроенных молодых городов был прекрасен: возводили здесь большие (в духе киевских традиций) белокаменные храмы, некоторые из них стоят и сегодня. Среди них знаменитый собор Спаса-Преображения в Переяславле-Залесском (был заложен в 1152 г.). В технике его кладки ощутимо влияние киевского зодчества. Почти квадратный в плане мощный четырехстопный великан увенчан одной столь же мощной главой. Гордое величие собора говорит о том, что киевские идеалы государственности, освященной небесным покровительством, получили достойное развитие в культуре Русских земель. Правда, образы храмов стали иными.

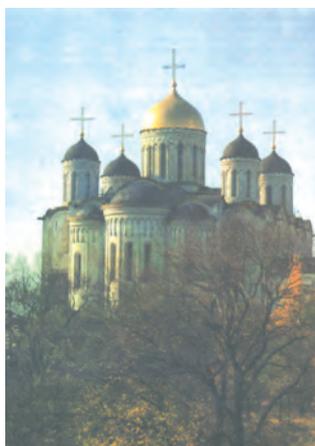
Монументальные соборы домонгольской эпохи служили на Руси символом объединения под властью сильнейшего. Храмы-богатыри! В них исчезла ликующая киевская красота. В суровые времена междоусобных войн вращались одноглавые твердыни своими толстыми стенами в землю, политую кровью. Между ними протянулась незримая нить — духовная общность, православная вера, которая помогла русскому народу вынести все испытания.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Зодчество и иконопись Восточной Руси



Собор Спаса-Преображения в Переяславле-Залесском. 1152.



Успенский собор во Владимире. 1158—1161.





Храм Покрова
Богородицы на Нерли.
1165.



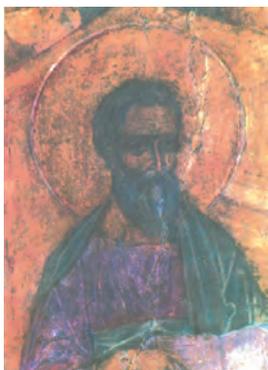
Дмитриевский собор
во Владимире.
1194—1197.



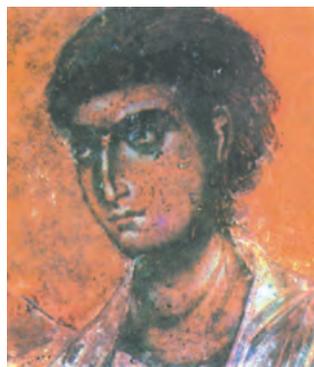
Св. Дмитрий Солунский
на троне. Икона.
XII в.



Апостол Павел. Фреска
Дмитриевского собора.
XII в.



Апостол Симон.
Фреска Дмитриевского
собора. XII в.



Неизвестный святой.
Фреска Дмитриевского
собора. XII в.



Поэтический комментарий нашего современника

Белые церкви исполнены кротости,
Ими доднесь освящается свет.
Радость моя, что кручинишься попусту?
Белым церквам нынче тысяча лет.

Выжили вы, бессловесные зрители,
Бури прошли, расточились врази.
Сколько всего за века перевидели
Белые церкви, осколки Руси?

Белые церкви плывут в бесконечности,
О, кладенцы неземной чистоты!
Непокоренные граждане вечности,
Белые церкви, святые кресты.

Вас не касаются запахи тленные,
Этот октябрьский отчаянный пир.
Белые церкви — твердыни Вселенная,
Не устоите — развалится мир.

Иеромонах Роман

Но вернемся на Владимиро-Суздальскую землю. Ранний расцвет искусства этого княжества связан с правлением Андрея Боголюбского. Князь избрал столицей город Владимир, построенный на высоком берегу реки Клязьмы. В 1158—1164 гг. он был обнесен могучими валами с деревянными стенами и двумя каменными проездными башнями, которые назвали Золотыми и Серебряными воротами. Золотые ворота, увенчанные красивой надвратной церковью, стоят и сейчас. Они давно утратили свое оборонительное значение и воспринимаются как триумфальная арка.

Одной из самых прекрасных построек XII в. по праву считается владимирский Успенский собор (1158—1161). С него начинается развитие самобытных традиций в художественной культуре Владимира. В облике собора воплотилась традиционная идея божественного величия княжеской власти. Успенский храм словно утверждал главенство Владимира в политической, церковной и культурной жизни Древней Руси. Его мощное строгое пятиглавие стало образцом древнего русского зодчества на многие столетия.

У каждого народа есть особые художественные ценности, перед которыми время действительно оказалось бессильным. Символом красоты и духовной чистоты в искусстве Древней Руси по праву считается белокаменный шедевр, сотворенный владимирскими мастерами XII в., — храм Покрова Богородицы на Нерли (1165)¹.

Первоначальная композиция церкви была более сложной, нежели та, что сохранилась до наших дней. Храм был замыслен как праздничный монумент на месте, где Нерль впадает в Клязьму. Здесь были своеобразные «ворота» княжеской резиденции, мимо которых шли все корабли. Однако место, избранное для постройки, оказалось топким, пойменным. Строителям пришлось насыпать искусственный холм, который затем был облицован каменными плитами. На нем и поставили храм. С трех сторон здание окружала галерея, от которой сохранился только фундамент.

Удачно найденная гармония пропорций позволила владимирским зодчим возвести величавый, но вместе с тем удивительно легкий и изящный храм. Скульптурные украшения фасадов многозначны по смыслу и загадочны. Как уже отмечалось выше, здесь изображен библейский царь Давид-псалмопевец, пророк. Он восседает на троне, придерживая одной рукой псалтирь (старинный инструмент). Можно предположить, что Давид воспекает светлые гимны Богородице, прославляет высокий духовный подвиг наших предков, вдохнувших жизнь в эти некогда пустынные места, воздвигнувших непревзойденный по красоте храм. Некоторые исследователи считают, что через образ Давида-псалмопевца неизвестные зодчие выразили идею небесного благословения деяниям Андрея Боголюбского, сказали «каменное слово в похвалу князю».

Мотив прославления княжеского могущества — не редкость во владимирской архитектуре домонгольского периода. Таков Дмитриевский собор, построенный в память Дмитрия Солунского (1194—1197)². На первый взгляд храм относится к обычному типу одноглавых четырехстолпных храмов, однако можно заметить, что владимирские мастера не торопились строго следовать привычным схемам. Монументальность? Она сохраняется, но становится совершенно иной благодаря рельефным украшениям. Скульптурные дополнения, словно кружево, покрывают поверхность храмовых стен. Перед нами сказочная фантазия, где пере-

¹ Праздник Покрова был установлен в середине XII в. по настоянию князя Андрея Боголюбского. Князь добивался объединения Руси под властью Владимира, используя для этих целей культ Богородицы — покровительницы Руси.

² Дмитрий Солунский умер мученической смертью, защищая русских князей Бориса и Глеба. Он считался святым небесным покровителем князя Всеволода III, который и приказал возвести храм.

плелись самые разные образы. Здесь и святые всадники, и исторический герой, полководец Александр Македонский, и мудрый библейский царь Соломон, и властный князь Всеволод III. Рядом очеловеченные львы, деревья с пышной листвой. Рельефы придают храму праздничную торжественность и одновременно поэтичность. Христианская идея о единстве всего сущего здесь воплощена сквозь призму красочных народных представлений о победе добра, света и красоты.

О степени мастерства живописцев Владимиро-Суздальского княжества можно судить по тем великолепным иконам XII — начала XIV в., что сохранились в наших музеях. Правда, их немного. Но и то, что удалось найти, является уникальным «документом», подтверждающим исторические знания об устойчивости художественных традиций древнерусских мастеров, сохраненных даже под тяжестью междоусобиц и ордынского ига.

Икона «Богоматерь Оранта — Великая Панагия» (из Спаса-Преображенского монастыря в Ярославле) создана на рубеже XII—XIII вв. Ее образ перекликается с монументальной мозаикой из собора Святой Софии в Киеве. Вспомним: Богоматерь Оранта простерла руки к Христу Пантократору, молясь за род людской. Однако во владимирской иконе сделан несколько иной смысловой акцент: Богородица простирает покров над молящимися, беря их под свою защиту.

Ни в Киеве, ни тем более в Византии таких композиций не было. Она родилась благодаря усилению национальных традиций в русской религиозной жизни и искусстве.

В годы всенародного бедствия люди молились не только Богоматери-заступнице, но и небесным воинам — архангелу Михаилу, великому мученику Дмитрию Солунскому. Сохранившаяся икона «Дмитрий Солунский» из Успенского собора города Дмитрова свидетельствует о неувядающем мастерстве иконописцев. О чем говорит нам икона? В ней запечатлен удивительный образ, соединивший черты небесного воина с воином земным — великим князем владимирским Всеволодом III. Князь же, как известно из истории, был страстным поборником собирания русских земель. Его святой небесный покровитель изображен за княжеским столом, означавшим в те времена общерусское единство. На коленях святого покоится меч — символ власти, силы, защиты обиженных и униженных.

Меч... В эпоху распрей, бедствий и войн он часто присутствует в иконописи. На иконе XIII в. из Успенского собора Московского Кремля архангел Михаил высоко вознес меч над головой. Какое яркое свидетельство торжества идей освобождения и объединения русского народа, воплощенное характерным для иконописи символическим языком!

Расцвет самобытности начинается в псковском зодчестве с отделением Новгорода. В 1311 г. в трех километрах от Пскова на реке Великой была возведена церковь Рождества Богородицы Снеготорского монастыря. Это было первое каменное сооружение, построенное после нашествия ордынцев. Храм представляет собой почти точную копию Спаса-Преображенского собора Мирожского монастыря (середина XII в.). Вероятно, псковские мастера считали мирожский храм своей старинной и стремились укрепить преемственность местных традиций. Стройность, подчеркнутая асимметрия формы, орнаментальность делают старинные храмы псковской земли необычайно живописными.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Зодчество и иконопись Пскова



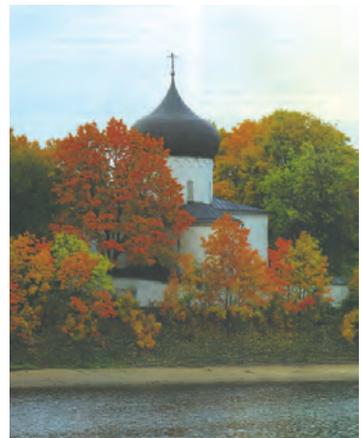
Вид на Псковский Кремль.



Вид на башни и стены Псково-Печерского монастыря.



Храм Рождества Пресвятой Богородицы Снеготорского монастыря. 1310.



Спаса-Преображенский собор Мирожского монастыря. 1137—1156.



Церковь Василия на Горке. XV в.



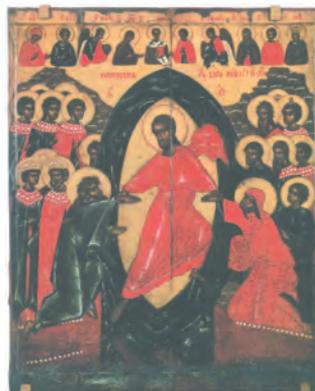
Фрески Спаса-Преображенского собора. Вт. половина XII в.



Фрагменты росписи со Спасителем на куполе Спаса-Преображенского собора. Вт. половина XII в.



«Сошествие в ад». Икона. XIV в.



Собор Богородицы. Икона. XIV в.



Избранные святые: Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Василий Великий. Икона. XV в.



В XIV—XV вв. псковичи гораздо чаще вынуждены были строить оборонительные сооружения, нежели храмы или гражданские здания. Укрепляя свои рубежи, они возвели мощную крепость Изборск (1330, постройки XV в.). Огромное суровое строение с толстыми стенами и башнями поражает своим грозным величием. Укреплялся и сам Псков — к XVI в. старые деревянные крепостные стены были заменены каменными. Их общая протяженность составила около девяти километров.

Псковские иконописцы по-своему, по-особому трактовали традиционные сюжеты. Их творения отличаются экспрессией, беспокойной «подвижностью» образов. Обратим внимание на известную псковскую икону XIV в. «Собор Богородицы». Фоном иконы служит не сияющее золото, привычное для новгородских писем, а темно-зеленый цвет. В центре на розовом троне восседает Богоматерь. Наверху видны фигуры ангелов, у которых нет крыльев. В нижней части мастер изобразил «Аллегорию пустыни». Напряженное сочетание линий и красок, своеобразие в трактовке иконописного сюжета придают иконе напряженный драматизм. Не миновали псковские иконописцы влияния чисто народных представлений о райской красоте. Ее стихийная красочность ожила в иконе «Огненное восхождение Ильи».

Итак, с течением столетий талантливые мастера из разных земель Древней Руси научились выражать духовные идеалы русского человека. Становление самобытных художественных традиций в искусстве древнерусских княжеств свидетельствовало о наступлении периода зрелости национальной художественной культуры. Постепенно складывается общерусский художественный стиль в местных художественных школах, расцвести ему суждено будет в творениях мастеров, работавших на московских просторах.

Главное же заключается в том, что храмы и храмовое искусство помогло русским людям выстоять в глухую годину бедствий, сохранить православную веру, донести до потомков выстраданные в течение столетий христианские представления о нераздельности добра, любви и красоты.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. О художественной культуре древнерусских княжеств периода ордынского ига известно не много. Какие памятники искусства, созданные в это время, сохранились? Как относился русский народ к ордынцам?

2. Расскажите о том, как строили храм Покрова на Нерли. Кому посвящен этот храм? Как украшены его стены? Когда был установлен праздник Покрова Богородицы? Что означают символика этого праздника и его икона?
3. Расскажите о памятниках древнего Владимира, Суздаля, Пскова.
4. Почему православные храмы следует считать хранителями Русской земли и русской культуры?

ГЛАВА 3 ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА МОСКОВСКОЙ РУСИ

ТЕМА 7 СЕРДЦЕ СВЯТОЙ РУСИ

*Где есть народ в краях вселенны,
Кто б столько сил в себе имел:
Без помощи, от всех стесненный,
Ярем с себя низвергнуть смел...
О кровь славян! Сын предков славных!
Несокрушаемый колосс!
Кому в величестве нет равных,
Взросший на полсвете росс!*

Г.Р. Державин

*Нет тебе на свете равных,
Стародавняя Москва!
Блеском дней, вовеки славных,
Будешь ты всегда жива!..*

*Здесь, как было, так и ныне
Сердце всей Руси святой,
Здесь стоят ее святыни
За Кремлевскою стеной!*

В.Я. Брюсов

Не раз повторяли наши отцы и деды известные строки из «Евгения Онегина», повторяем их и мы, вкладывая в само слово «Москва» особый смысл. В нем сплелись и чувство гордости за великое прошлое древней столицы, и боль за недавнее разрушение ее святынь, и надежда на возрождение Москвы как центра российской духовной мощи:

Москва... Как много в этом звуке
Для сердца русского слилось!
Как много в нем отозвалось!

В «сердце русском» из века в век складывалось убеждение: «Жива Москва — жива Россия». Ассоциация Москвы с огромной

Россией не случайна. Ведь именно на Москве-реке в XIV в. забрезжил рассвет новой русской государственности и новой национальной культуры. Но сначала вспомним некоторые факты более ранней истории.

В 1223 г. на реке Калке случилось первое поражение русских войск в битве с ордынскими завоевателями. Чуть позже, зимой 1237 г., мощная армия хана Батыея, внука Чингисхана, вторглась в Рязанское княжество и захватила его. В 1240 г. пал Киев.

Татаро-монгольское нашествие резко затормозило естественное развитие русской национальной культуры. Ордынское иго казалось современникам Божьей карой. Кочевые племена, стоящие на более низкой ступени общественного развития, были необычайно жестоки. Они беспощадно выжигали непокорные города и села, разрушали памятники архитектуры, а с ними гибли тысячи рукописных книг с живописными миниатюрами и записями знаменных распевов, сотни тысяч икон, произведения прикладного искусства. Русское общество оказалось неспособным сопротивляться столь нежданному бедствию. Должно было пройти время, чтобы идеалы возрождения государства и объединения удельных земель овладели умами и сердцами русских людей.

Источники XIII в. невольно передают то ощущение неуверенности, страха и хаоса, что охватило русские княжества. Великокняжеский престол переходил из рук в руки. Столицей считались то Владимир на Клязьме, то Кострома, то Переяславль-Залесский, то Тверь. И лишь начиная с Ивана I Калиты, правящего с 1328 по 1340 г., титул Великого князя закрепился за князьями Москвы¹.

Проблема «выживания» русской художественной культуры в условиях ордынского ига — особая тема. Сегодня скрестились противоположные точки зрения ученых по этому поводу. Одни из них считают, что ордынское нашествие оградило культуру Руси от более серьезных неприятностей, грозящих с Запада. Другие же традиционно признают ордынское иго национальным бедствием для русского народа. Историческую истину в столь отдаленном от нас времени искать достаточно сложно. Поэтому мы, избегая субъективных оценок, обратимся к первоисточникам — литературным памятникам, донесшим до нас живое слово свидетелей тех грозных лет.

¹ Позднее Иоанн IV Грозный (1533—1584), сохраняя титул Князя московского, 16 января 1547 г. был наречен русским царем. С тех пор все русские государи (до последнего императора Николая II) имели в своем полном звании титул Царя Московского.

Чувство протеста против поработителей и любовь к родной земле — вот что объединяло усилия деятелей религии и культуры XIII в., оставшихся единственными хранителями национальных традиций. Об этом свидетельствуют прекрасные литературные памятники — повести о нашествии ордынцев на Русь.

Первому кровопролитному столкновению русских воинов с ордынскими завоевателями посвящена «Повесть о битве на Калке», написанная между 1223 и 1228 гг. Повесть отражает взгляды простых людей на неожиданную беду, которую послал Бог на народ Руси в облике неизвестного дотоле многочисленного врага. Автор сообщает об уничтожении малых народов, соседствующих с русскими землями, — ясов, обезов, касогов, половцев. Кстати, именно по просьбе разбитых половцев русские князья решаются выступить против Орды. Однако отсутствие взаимовыручки помешало им победить врага. В повести рассказано, что станы русских не успели «исполчиться противу татар» и обратились в бегство. Князь же киевский Мстислав, «видя се зло, не движесе с места». Все русские войска были разбиты. Князь Мстислав с другими князьями был раздавлен дощатым помостом, на котором пировали опьяненные кровью завоеватели.

«Повесть о битве на Калке» долго хранилась в памяти народа. Она неоднократно переписывалась и редактировалась в разных летописных сводах. Ее образы служили живым укором тем древнерусским властителям, что не сумели объединиться во имя великой цели спасения Родины.

Пожалуй, самым эмоциональным откликом современника на события Батыева нашествия на Русь является знаменитая «Повесть о разорении Рязани Батыем». «Повесть...» не исторический документ, в ней действуют и борются с врагом многочисленные герои, на самом деле не участвовавшие в рязанской битве. Автор создает обобщенный образ единения всех выдающихся воинов во имя спасения Рязани. В повести воспеваются беспредельное мужество наших предков, среди которых бессмертный Евпатий Коловрат, словно былинный богатырь сражающийся с бесчисленными воинами Батыя. Многие строки этого сочинения проникнуты глубокой скорбью по безвинно погибшим жителям Рязани: «Не оста во граде ни един живых: вси равно умроша и едину чашу смертную пиша».

Кочевая Золотая Орда надолго осела на территории русских княжеств. Она была измотана неожиданным упорным сопротивлением народа и не осуществила заветной цели покорить Европу. Здесь уместно вспомнить А.С. Пушкина, четко выразившего мысль об истори-

ческой миссии нашей страны: «России определено было высокое предназначение... Ее необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили их нашествие на самом краю Европы; варвары не осмелились оставить у себя в тылу поработленную Русь и возвратились в степи своего Востока. Образующееся просвещение было спасено растерзанной и издыхающей Россией...»¹

Грабя славянские города и села, кочевники одновременно вели хитрую политику, разжигая междоусобицы, стравливая князей в разорительном самоуничтожении. Литература этой поры обращается к образам сильных и мудрых правителей, среди которых возвышается фигура Александра Невского, возглавившего борьбу Руси с немецко-шведскими захватчиками. Ему, великому государственному деятелю, сумевшему поддержать мирные отношения с Золотой Ордой и отстоять северные территории, позднее признанному Православной церковью великим христианским святым, посвящена «Повесть о житии Александра Невского».

«Повесть о житии Александра Невского» была создана не только во славу Великого князя, но и с определенной политической целью: автор сумел показать, что, несмотря на подчинение Орде, на Руси остаются люди, способные противостоять врагам, быть храбрыми и мужественными, не щадить сил во имя будущего освобождения.

И все же мистический страх русского общества перед непобедимыми ордынцами стал слабеть лишь после победы на Куликовом поле в 1380 г. К этому времени Москва становится центром русских земель, и это не случайно. В отличие от других княжеств, заботившихся прежде всего о собственной независимости, Москва выдвинула совершенно новую «программу» — объединение русских земель, восстановление мощной государственности. Смелая идея нашла достойных героев. Мы уже говорили о новом статусе великих московских князей, здесь же укажем, что при Иване Калите в Москву была перенесена кафедра митрополита всяя Руси. Постепенно Москва становится центром развития храмовой художественной культуры, отмеченной законом творческого вдохновения и подъема национального самосознания.

Взлет русской культуры принято считать Предвозрождением. Почему? Напомним, что для Западной Европы этот этап естественно перешел в Возрождение, которое было символом воспоминаний об античности. В Древней Руси не было условий для Возрождения хотя бы потому,

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. М.; Л., 1949. Т. IX. С. 268.

что период секуляризации (обмирщения)¹ культуры еще не наступил. Вместе с тем искусство XIV—XVI вв. явственно ориентировалось на возвращение к истокам, на новый идеализированный образ домонгольской Киевской Руси — своеобразную русскую «античность». Рост национального начала, соединенный с обращением к трепетной человеческой душе, вызвал к жизни непревзойденные образцы искусства, с полным правом отнесенные к периоду русского Предвозрождения.

Правда, психологические элементы творчества этой эпохи были достаточно своеобразными. Диктат «мистического реализма» требовал осмысления в художественном произведении прежде всего внутреннего религиозного смысла явлений. В нем весьма важным становится передача отдельных эмоциональных состояний героев. Однако чувства еще не составляют характера. В литературе, например, по-прежнему существует категоричное деление героев на добрых и злых. И все же шаг на пути к великой психологической русской словесности был сделан. Первые ростки предвозрожденческого художественного мышления вошли в сочинения русских писателей достаточно рано — в конце XIV в. В это время собираются многочисленные летописные своды, редактируются местные рукописи. Летописи по каплям «собирают русскую историю». Они включают в новые собрания различные по происхождению и времени создания повести, жития святых, публицистику.

Особое место в литературе конца XIV—XV в. занимают памятники Куликовского цикла, отразившие реакцию современников на грандиозное событие в жизни Руси. Непосредственный отклик на великую победу воплощен в «Задонщине». Сочинение замечательно тем, что весь его текст соотнесен с древнейшим первоисточником — «Словом о полку Игореве». Причем автор, не подражая стилю «Слова...», сознательно сопоставлял прошлое и настоящее. «Задонщина» — своеобразная «песнь победная» нового периода русской истории. В произведении ярко выражена главная идея, будоражившая мыслящих людей Древней Руси, — единения русских земель вокруг Москвы, восстановления государственности и независимости.

Удивительно теплые и простые слова нашел автор «Задонщины» для выражения чувства любви к родной земле: «Как милый младенец у матери своей земля Русская: его мать ласкает, а за баловство розгой сечет, а за добрые дела хвалит. Так и Господь Бог помиловал князей русских, великого князя Дмитрия Ивановича и брата его, князя Владимира Андреевича, Дона и Днепра, на поле Куликовом, на речке Непрядве».

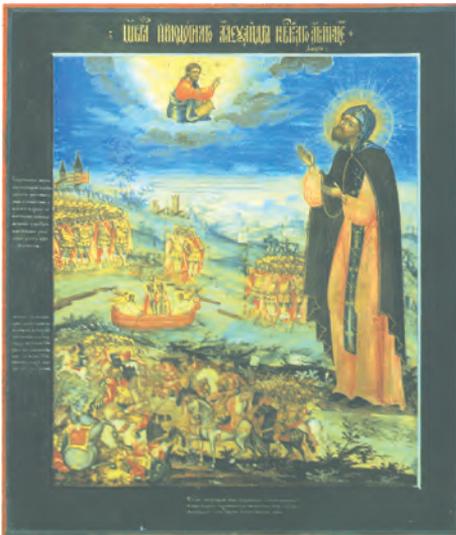
¹ **Секуляризация** — отход от церковного влияния в общественной жизни и художественном творчестве.

Поэзией народного творчества овеяны многие образы «Задонщины»: «Вот уже, братья, подули сильные ветры с моря к устьям Дона и Днепра, принесли грозные тучи на Русскую землю, из них выступают кровавые зарницы, и в них трепещут синие молнии. Быть стучу и грому великому на речке Непрядве, меж Доном и Днепром, покрыться трупами человеческими полю Куликову, потечь кровью Непрядве-реке!»

Как хотелось бы назвать автора этих строк! Однако достоверных сведений о нем нет. Принято считать, что создал «Задонщину» Софоний Рязанец, имя которого упоминается и в самом тексте произведения. Но точными данными наука не располагает. Очевидно, что человек, создавший столь прекрасный текст, был и образован, и умен. Он отстаивал самую передовую политическую идею своего времени — объединение русских земель вокруг Москвы.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Защитники земли русской в литературе и иконописи



Икона святого благоверного князя Александра Невского. Свято-Троицкая Александро-Невская лавра.



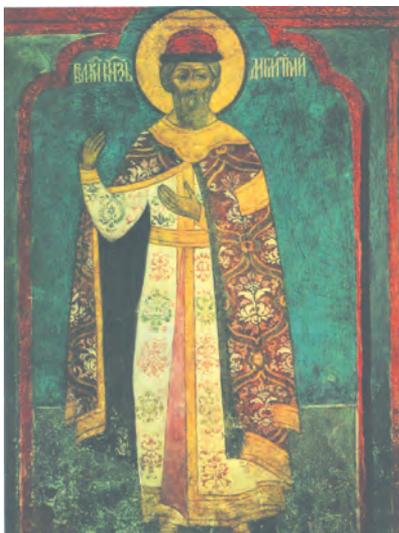
Икона святого благоверного князя Александра Невского.



Битва на Куликовом поле.
Миниатюра из лицевого
летописного свода. XVI в.



Поединок инок Пересвета и
татарского богатыря Темир-
Мурзы. Миниатюра из лицевого
летописного свода. XVI в.



Князь Дмитрий Донской.
Фреска Архангельского собора
Московского кремля. XVII в.



Оборона Москвы от войск
Тохтамыша. Миниатюра из лицевого
летописного свода. XVI в.

Фрагмент 1

«И красив он был, как никто другой, и голос его — как труба в народе, лицо его — как лицо Иосифа, которого египетский царь поставил вторым царем в Египет, сила же его была частью от силы Самсона, и дал ему Бог премудрость Соломона... <...>

Немцы же дерзкие, соединились и сказали: “Пойдем, и победим Александра, и захватим его”. Когда же приблизились немцы, то поведали о них стражи. Князь же Александр приготовился к бою, и пошли они друг против друга, и покрылось озеро Чудское множеством тех и других воинов <...> Была же тогда суббота, и когда взошло солнце, сошлись противники. И была сеча жестокая, и стоял треск от ломающихся копий и звон от ударов мечей, и казалось, что двинулось замерзшее озеро, и не было видно льда, ибо оно покрылось кровью. А это слышал я от очевидца, который поведал мне, что видел воинство Божие в воздухе, пришедшее на помощь Александру. И так победил врагов помощью Божией, и обратились они в бегство, Александр же рубил их как по воздуху, и некуда было им скрыться». (Цит. по: Древнерусская литература. Сост. Е.Б. Рогачевская. М., 1993. С. 138, 141—142).

Фрагмент 2

«Уже те соколы и кречеты, белозерские ястребы скоро за Дон перелетели и ударились о многие стада гусиные и лебединые. Это перевезлись и наехали сыновья русские на сильную рать татарскую, ударились копьями гибельными о доспехи татарские, загремели мечи булатные о шлемы хиновские на поле Куликовом, на речке Непрядве.

Черна земля под копытами, костями татарскими поля усеяны, а кровью политы. Сильные полки сходились вместе, протоптали холмы и луга, возмутили реки и озера. Кликнуло диво в Русской земле, велит послушать разным землям, ударила слава к Железным воротам, к Риму и к Кафе по морю, и к Тырному, и оттуда к Царьграду на похвалу: Русь великая одолела Мамая на поле Куликовом.

Тогда сильные тучи сходились вместе, а из них часто сияли молнии, громы гремели великие. Это сходились русские сыновья с погаными татарами за свою обиду, а у них сияют доспехи золоченые. Гремели князья русские мечами о шлемы хиновские» (Задонщина // Древнерусская литература / Сост. Е.Б. Рогачевская. М., 1993. С. 167).

Фрагмент 3

«Святые “благоверные” князья составляют особый, весьма многочисленный чин святых в русской церкви. <...>

Церковь чтит в них если не государей, то национальных деятелей, народных вождей. Их общественный (а не только личный) подвиг является социальным выражением заповеди любви. Венцом общественного служения является жертвенная смерть. Герой-воитель всегда готов стать старостерпцем, высшим выразителем княжеской святости». (Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М., 1999).

Подробным, в некоторых фрагментах почти документальным «историческим отчетом» о событиях на речке Непрядве является «Сказание о Мамаевом побоище». Создано оно в первой четверти XV в. Многие факты Куликовской битвы и предшествующие ей события стали известны нам именно благодаря этому сочинению. В «Сказании...» дается описание подготовки к походу против орды, в подробностях описана и сама битва. Автор повествует и о поединке русского богатыря, инока Пересвета с татарским воином, и о ранении великого князя Дмитрия Ивановича. Главным героем сказания является сам великий князь. Автор рисует Дмитрия Ивановича мудрым и светлым человеком, мужественным воином. Остальные русские князья, участвующие в битве за землю Русскую, показаны как его младшие братья, верные помощники. Следует добавить, что автор «Сказания...» хорошо знал «Задонщину» и использовал в своем тексте ее поэтические образы. Обратим внимание на контрастное сопоставление образов ордынцев и самого Мамаю с образами русских воинов. Орда представлена в сочинении как олицетворение злобной дьявольской тьмы, победить которую помогают небесные силы, вставшие на сторону борцов за правое дело.

К памятнику Куликовского цикла примыкает большая летописная «Повесть о нашествии Тохтамыша на Москву», по времени написания совпадающая с летописной повестью о Куликовской битве и созданная в том же кругу книжников. Рассказывает она о событиях, случившихся уже после Куликовской битвы, — набеге и разорении Москвы жестоким ханом Тохтамышем. В 1382 г. ордынское войско осадило столицу, однако взять Москву не удалось. На четвертый день осады ордынцы убедили жителей города (князя Дмитрия Ивановича в Москве не было, он уехал собирать рать) открыть ворота, обещая «мир и любовь». Однако, ворвавшись в город, ордынцы сожгли Белокаменную, уничтожили многих ее жителей. Неизвестный автор «Повести...» красочно описывает эти трагические события, сочетая рассказ о них с назидательными оценками происходящего. Героями повести названы простые люди, которые не устрашились врагов. Среди них горожанин Адам, по профессии суконщик, оказавший героическое сопротивление ворвавшимся в Кремль ордынским грабителям.

Одним из основных литературных жанров эпохи Предвозрождения остается житийная литература. Именно в ней и расцветает экспрессивно-эмоциональная образность, соответствующая новым тенденциям развития художественной культуры Московской Руси. У истоков нового стиля стояли такие выдающиеся книжники, как

митрополит Киприан (болгарин по происхождению) и Пахомий Логофет (из греков). Наиболее известным сочинением Киприана было «Житие митрополита Петра». Среди творений Пахомия Логофета лучшим считается «Житие Кирилла Белозерского». Эти авторы оказали большое влияние на развитие русского литературного языка.

И все же в наиболее совершенном виде новый стиль словесной похвалы представлен у другого писателя — Епифания Премудрого. Его имя в истории навечно сплетено с именем другого великого сына Русской земли — Сергия Радонежского. Об этом — в следующей теме.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие исторические события предшествовали образованию Московского государства? Почему выжила русская художественная культура в условиях феодальной раздробленности и ордынского ига? Какова роль православной веры в сохранении высоких традиций русского храмового искусства?
2. Расскажите о литературных памятниках Куликовского цикла. О каком важном событии в истории нашего народа повествуют эти произведения? Правдивы ли образы литературных героев в произведениях Куликовского цикла?
3. Перескажите содержание «Повести о житии Александра Невского». Как изображен в этом сочинении главный герой?
4. Почему Москва стала центром Руси? Отражают ли произведения искусства XIV в. процесс объединения русских земель в единое государство?

ТЕМА 8
**СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ И ЕПИФАНИЙ ПРЕМУДРЫЙ:
ЖИЗНЬ КАК ЖИТИЕ**

*Земле Русская, граде святой!
Украшай твой дом,
В нем же Божественный
Великий сонм святых прослави.*

Стихира русским святым

*Всех, которых пришел искупить
Ты Своею Пречистой кровью, —
Бескорыстной, глубокой любовью
Научи меня, Боже, любить!*

Вел. князь Константин Романов

Осень 1392 г. была отмечена на Руси всеобщей скорбью: скончался игумен Троицкого монастыря что на Маковце Сергей Радонежский. Вот уже свыше шестисот лет обращаются русские люди с надеждой к великому Молитвеннику и Печальнику земли Русской. Зажжены лампы в Троице-Сергиевой лавре, основанной преподобным Сергием, чтутся его заветы, люди поклоняются раке с его мощами. А ведь Сергей не был ни политиком, ни государственным деятелем. Но вся его жизнь удивительно тесно сплелась с судьбой Руси своего времени. Его святая молитва, кроткое спокойствие, гармония слов и дел оказали огромное влияние на духовное развитие русского общества. В тяжелые времена борьбы с ордынцами, насилия, кровопролития, безумного разгула страстей Сергей Радонежский тихо делал свое святое дело, даря утешение обездоленным, надежду страждущим, веру сомневающимся. Исполняя христианские заповеди любви, он был живым примером для людей в переломный момент нашей истории. Поэтому XIV в. можно назвать эпохой Сергия Радонежского.

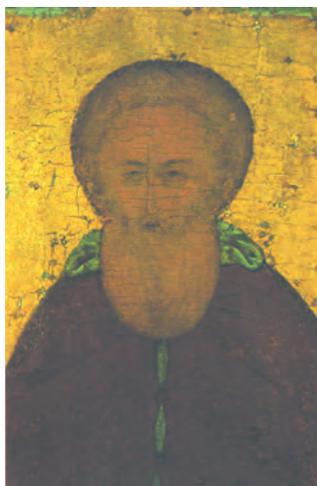
Послушаем В.О. Ключевского, который писал: «Пятьдесят лет делал свое тихое дело преподобный Сергей в Радонежской пустыни; целые полвека приходившие к нему люди вместе с водой из его источника черпали в его пустыни утешение и ободрение и, воротясь в свой круг, по каплям делились им с другим... Этими каплями нравственного влияния выращены были два фактора, которые легли среди других основ нашего государственного здания и которые оба связаны с именем преподобного Сергия. Один из этих факторов — великое событие, совершившееся при жизни Сергия... Событие состояло в том, что народ,

привыкший дрожать при одном имени татарина, собрался наконец с духом, встал на поработителей и не только нашел в себе мужество встать, но и пошел искать татарских полчищ в открытой степи и там повалился на врагов несокрушимой стеной, похоронив их под своими многотысячными костями. Как могло это случиться? Откуда взялись, как воспитались люди, отважившиеся на такое дело, о котором боялись и подумать их деды? Глаз исторического знания уже не в состоянии разглядеть хода этой подготовки великих борцов 1380 г.; знаем только, что преподобный Сергей благословил на этот подвиг главного вождя русского ополчения, сказав: “Иди на безбожников смело, без колебания, и победишь”, — и этот молодой вождь был человек поколения, возмужавшего на глазах преподобного Сергия и вместе с князем Дмитрием Донским бившегося на Куликовом поле»¹.

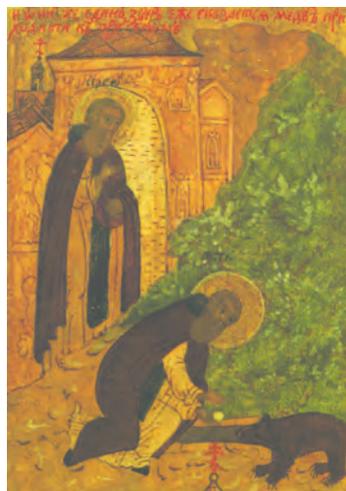
Преподобный Сергей не оставил каких-либо трудов. Из тьмы веков донеслись до нас лишь скудные сведения о его жизни. Но нашелся монах, талантливый писатель Епифаний, прозванный Премудрым, что создал прекрасное произведение о Сергии, «Житие», воссоздав в нем светлый образ великого человека, ставшего символом православной святости.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Святая Русь в иконописи и литературе



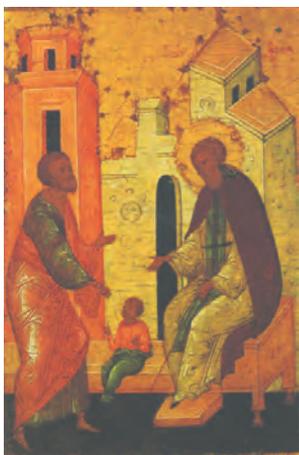
Преподобный
Сергий
Радонежский.
Фрагмент иконы.
Первая треть XVI в.



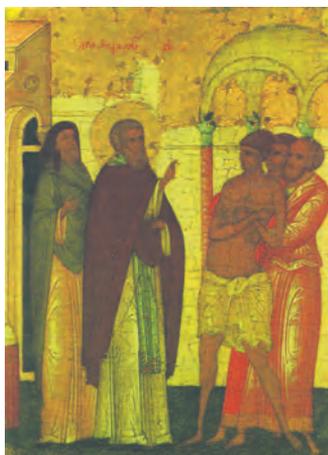
Медведь приходит
к св. Сергию
Радонежскому.
Клеймо иконы
«Преп. Сергий
Радонежский в
житии». XVI в.



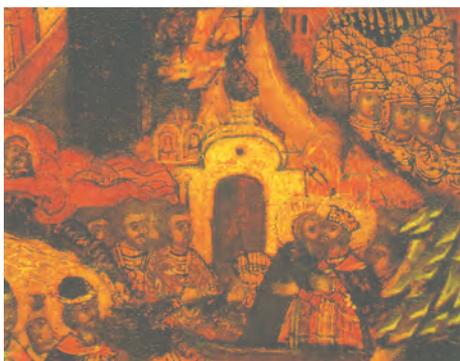
¹ Ключевский В.О. Исторические портреты. М., 1990. С. 72.



Преп. Сергей
возвращает живого
младенца отцу.
XVII в.



Исцеление
бесноватого.



Преп. Сергей
благославляет вел.
князя Дмитрия
Донского. Фрагмент
иконы. Ок. 1680.



Преп. Иосиф
Волоцкий. XVI в.



Преп. Варлаам
Хутынский.



Труды в монастыре.
Миниатюра из жития преп.
Сергия Радонежского.
Конец XVI в.





Преп. Сергей
благославляет
Андроника в Спасском
монастыре. Конец XV в.



Преп. Кирилл
Белозерский. XVI в.

Фрагмент 1

«После ухода игумена преподобный Сергей в пустыне жил один, без всякого человека. И кто может рассказать о трудах его, о подвигах его, что терпел он один в пустыне? Невозможно рассказать, какого труда духовного, каких забот стоило ему начало всего, когда жил он столько лет в лесу пустынном. <...> Иногда бывали демонские козни и устрашения, иногда угрожали ему звери, ибо много тогда зверей было в пустынном месте том. И среди них один зверь, называемый медведем, часто приходил к преподобному. И видел преподобный, что не ради злобы приходит к нему зверь, но от остатков пищи немного берет себе на еду иногда; и выносил ему из хижины своей немного хлеба, клал на пень или на колоду, чтобы пришедший по обыкновению, зверь готовую пищу брал себе и уходил. А когда недоставало хлеба и пришедший зверь не находил обычной своей доли, тогда подолгу не уходил, а стоял, озираясь по сторонам, ожидая, как некий злой должник, жаждущий получить долг. А когда нуждался преподобный и не было лишней пищи у него, то делал он на две части: одну — себе, другую — зверю. <...> Спустя некоторое время начали посещать его монахи, сначала по одному, потом же когда по двое, когда — по трое, молили преподобного, припадая и говоря: “Отец, прими нас, хотим с тобою на этом месте жить и души свои спасти”. Преподобный же спрашивал их: “Можете ли терпеть трудности места этого, голод и жажду, и всякие... недостатки?” Они же ответили: “Да, честной отец, хотим” <...>

И стало известно, что по попущению Божию за грехи наши ордынский князь Мамай двинул силу великую, всю орду безбожных татар, идут на Русскую землю. И были все люди в великом страхе притесняемы. Князь же великодержавный, который тогда скипетры русских стран держал, достохвальный и победоносный, — великий Дмитрий, — пришел к святому Сергию. Имел

он великую веру к святому старцу и хотел спросить его, велит ли ему идти против безбожных татар: ибо знал его как мужа добродетельного и дар пророчества имеющего.

Святой же, услышав это от великого князя, благословил его, молитвою вооружив, и сказал: “подобает тебе, господин, заботиться о врученном от Бога христоименитом стаде”. Иди против безбожных, и, так как Бог помогать тебе будет, победишь, и в здравии в свое отечество с великими похвалами возвратишься» (*Епифаний Премудрый. Житие Сергия Радонежского // Древнерусская литература / Сост. Е.Б. Рогачевская. С. 184—192.*

Фрагмент 2

«Пусть поймет и осознает всякий, кто разум имеет, что это было дело лукавого дьявола злобного и зломудренного и источника зла. Ведь хотел дьявол прогнать преподобного Сергия с места того, завидуя спасению нашему, а так же опасаясь, что святой на пустом этом месте обоснуется с Божьей благодатью, и, благодаря своему терпению, монастырь воздвигнет, и своим тщением и прилежанием некую деревню создаст здесь или некое населит селения, и некий воздвигнет городок, обитель священную и пристанище для монахов создаст для славословия и непрестанного воспевания Бога. Что и сбилось по благодати Христовой, и это мы видим сегодня: ведь не только этот великий монастырь, Троицкую лавру в Радонеже, он создал, но и многие другие монастыри различные он основал и в них множество монахов собрал по отеческому обычаю и преданию» (*Епифаний Премудрый. Житие Сергия Радонежского // Путь на Маковец. Читаем «Житие Сергия Радонежского» Епифания Премудрого / Сост. Н.В. Давыдова. М., 1992. С. 63.*

Фрагмент 3

«Новое подвижничество, которое мы видим со второй четверти XIV в., существенными чертами отличается от древнерусского. Это подвижничество пустынножителей. <...> Излюбивши пустыню, они (святые. — Л. Р.) явили большую отрешенность от мира и его судьбы, чем подвижники киевские... Но, взяв на себя труднейший подвиг, и притом необходимо связанный с содержательной молитвой, они подымают духовную жизнь на новую высоту, еще не достигнутую на Руси». (*Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М., 1999.*

Что знаем мы сегодня о самом Епифании Премудром? Скупые строки биографии дают лишь самые общие представления о его судьбе. И все же, опираясь на известные науке факты, попытаемся представить жизнь этого необыкновенного человека.

Родился Епифаний Премудрый, вероятно, до переломного в судьбе Древней Руси 1380 г. Это значит, что детство и юность его пришлись на времена героические и одновременно трагические. То набегали отряды Орды, то вспыхивали междоусобные войны князей,

восстающих брат на брата... Лилась кровь, русские города озарялись пламенем пожарищ.

В те времена многие духовно одаренные юноши, склонные к учению и книжности, искали покоя в монастырях, становились монахами. Греческое слово «монах» можно перевести как «живущий отдельно»¹. Принимая монашеский постриг², человек отрекался от богатств земных (дома, семьи, денег, титулов, общественного положения) во имя служения Богу, нравственного самосовершенствования. Известно, что Епифаний Премудрый несколько лет провел в обители Григория Богослова, что находилась в Ростове. Монастырь славился своей библиотекой. Очевидно, что широкий кругозор писателя начал складываться здесь, в монастырской тиши. Аскетическая монашеская жизнь воспитывала трудолюбие, внутреннюю дисциплину. Но самое важное — она позволяла полнее осмысливать евангельские заветы — «Возлюби ближнего своего», «Не убий», «Не завидуй», «Не кради». Книжная мудрость развивала интеллект, укрепляла в вере. Но монастырские стены порой становились тесными, хотелось своими глазами увидеть то, о чем пишется в книгах. Однако в Древней Руси люди, отправлялись в далекие земли, к святым местам на Восток, в Иерусалим, совершали паломничество с единственной целью — приблизиться к святыне, осененным именем Иисуса Христа. Побывав на Святой земле, люди приносили домой пальмовую ветвь в память об евангельском рассказе о последнем входе Иисуса Христа в Иерусалим. Само слово «паломник» произошло от слова «пальма».

Путь паломника был долгим и полным опасностей. Однако в самые трудные времена русские люди шли к святым местам, готовясь в дороге к великому покаянию, молясь и постясь, испрашивая у Бога прощения за свои грехи. Они мысленно обращались к другому великому страннику — Иисусу Христу, который, как сказано в Евангелии, начал свое служение с выхода в путь. То же сделали и его ученики, оставив привычные заботы, родных, кров во имя высшей духовной цели, нравственного совершенствования.

Сделав это краткое отступление, вернемся к биографии Епифания Премудрого. Оставив монастырь, писатель стал паломником, побывал в Константинополе, на Афоне (в знаменитом мужском Афонском монастыре) и, конечно же, в Иерусалиме. Можно только представить

¹ На Руси монахов называли иноками (т. е. ведущими иную жизнь) или чернецами (по цвету носимой одежды).

² **Постриг** — обряд посвящения в монашество, при котором человек получал новое имя.

то духовное потрясение, которое испытал Епифаний Премудрый на этом нелегком пути. Во всяком случае домой, в Ростов, он не вернулся. Его манила Троицкая обитель, что под Москвой, где пребывал преподобный святитель Сергей. Знающие люди говорили, что Сергей достиг при жизни святости и творит чудеса именем Божиим. Вот и отправился Епифаний Премудрый в обитель Сергия и остался там до конца своих дней, написав здесь свои произведения — «Житие Стефана Пермского» (1396—1398) и «Житие Сергия Радонежского» (закончено в 1418 г.).

Мы уже обращались к жанру жития. Здесь же подчеркнем еще одну его особенность — стиль словесной похвалы, словесного украшения. Древнерусские писатели хорошо понимали, что о подвигах святого нельзя говорить как о чем-то обыденном. Поэтому они выбирали слова и выражения, подчеркивающие величие деяний духовных подвижников. Высокого мастерства в искусстве возвышения подвига святого достигает Епифаний Премудрый в «Житии Стефана Пермского». Речь писателя в этом сочинении можно сравнить с особой поэзией — обилие метафор, усложненная ритмика, звуковые повторы придают ей музыкальность, торжественность. В тексте встречаются выражения «плетения риторска», «слово плетущи». Отсюда произошло определение стиля писателя как эмоционально-экспрессивного, вошедшего в историю под названием «плетение словес». Словесная вязь Епифания Премудрого плетется бесконечно долгими предложениями, и за этой бесконечностью угадываются контуры того высшего духовного смысла, ради которого писалось житие.

Вот, к примеру, строки, посвященные Феофану Греку: «Сей дивный и знаменитый муж питал любовь к моему ничтожеству; и я, ничтожный и неразумный, возымел большую смелость и часто ходил на беседу к нему... Сколько бы с ним кто ни беседовал, не мог не подивиться его разуму, иносказаниям (“притчам”) и его хитростному строению. Когда я увидел, что он меня любит и что он мною не пренебрегает, то я к дерзости присоединил бесстыдство и попросил его: “Прошу у твоего мудролюбия, чтобы ты красками написал мне изображение святой Софии Цареградской, которую воздвиг великий Юстиниан, уподобляясь премудрому Соломону...” Он же, мудрец, мудро ответил мне: “Невозможно, — молвил он, — ни тебе того получить, ни мне написать, но, впрочем, по твоему настоянию, я частично напишу тебе, и то это не часть, а сотая доля, от множества малость, но благодаря этому малому написанному нами изображению и остальное ты представишь и уразумеешь”. Сказав это, он быстро взял кисть и написал изображение храма наподобие подлин-

ной церкви в Цареграде и дал его мне. От того листа была великая польза и прочим московским иконописцам, так как многие перерисовали его себе, соревнуясь друг с другом...»¹.

Конечно, современные представления о занимательной сюжетности или событийности в литературе совершенно иные, нежели в произведениях Епифания Премудрого. И все же его сочинения никого не оставят равнодушными. В особенности если мы обратимся к «Житию Сергия Радонежского».

Сведения о жизни Сергия Радонежского Епифаний Премудрый начал собирать после смерти преподобного². Текст «Жития...» рождался на основе личных воспоминаний, но не только. В монастыре еще были живы старцы, наблюдавшие за духовным подвигом Сергия. К ним обращался писатель в первую очередь, стремясь как можно больше узнать о деяниях святого. Посетил Епифаний Премудрый родной Ростов, который, по стечению обстоятельств был родиной Сергия, побывал и в Радонеже, где прошли детские годы Сергия. Шаг за шагом следовал Епифаний Премудрый путем Сергия Радонежского почти два десятка лет. Вот только записать свое повествование не решался. А когда все же приступил к работе, то за год ее и закончил.

«Житие Сергия Радонежского» написано в спокойной повествовательной манере. В нем мы находим описание самых разных эпизодов жизни святого. Это и рассказ о видении отроку Варфоломею, позднее запечатленный на известном полотне Михаила Нестерова. Это и подробное описание монашеского подвига Сергия, и история основания им на горе Маковец Троицкой обители. Но, хотя в произведении довольно много фактического материала, он остается как бы за скобками повествования, в котором сменяют друг друга поучения, наставления, размышления, молитвы.

То или иное событие «Жития...» оценивается писателем с точки зрения его духовной значимости. Словесная вязь Епифания Премудрого плетется бесконечно долгими предложениями, и за этой бесконечностью угадываются контуры того высшего смысла, ради которого жил и продолжает жить среди нас Сергей Радонежский. Обратим внимание и на тот внутренний акцент, который сделал писатель, рассказывая о монашеской жизни святого. Сергей Радонежский ушел от мира для достижения святости в тишине и полном уединении. Не

¹ Цит. по: *Любимов Л.Д.* Искусство Древней Руси. С. 193.

² **Преподобный** — значит «подобен Богу». Так называют монахов, причисленных к лику святых.

случайно он избрал самый тяжелый монашеский путь — пустынно-жительство, полное опасностей, голода, холода. Однако отшельничество длилось недолго. Со всех концов земли русской стали приходить к Сергию люди, ища помощи, исцеления, защиты. Так родился на горе Маковец в лесной глуши новый монастырь, которому суждено было стать центром религиозной жизни Руси, в будущем — Троице-Сергиевой лаврой. Знаменитый его первый игумен Сергей Радонежский спокойно нес крест общественного служения. Как утверждает В.О. Ключевский, именно он благословил русское воинство на битву в поле Куликовом, предсказал великую победу Дмитрия Донского. И обо всем этом рассказывает «Житие...» Епифания Премудрого.

Умер Епифаний Премудрый в Троице-Сергиевом монастыре около 1420 г. Сочинение же его стало образцом подражания для многих авторов. Образ святого Сергия Радонежского, утешителя и заступника, навсегда остался в памяти народа, в истории русской религиозной мысли и культуры.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какими делами прославлен в русской истории преподобный Сергей Радонежский? Какие духовные подвиги он совершил? Кто может считаться учеником преподобного Сергия? Как запечатлен его образ в русской живописи?
2. Расскажите о сюжете картины М.В. Нестерова «Видение отроку Варфоломею». Музыка каких сочинений могла бы передать настроение, которое создает это полотно?
3. Что вам известно о древнерусском писателе Епифании Премудром? Почему он работал в стиле, который сам же называл «плетением словес»? Какие образы воссоздавал писатель и в каком литературном жанре он работал?
4. О каких духовных заветах преподобного Сергия Радонежского узнаем мы из «Жития...», созданного во славу святого Епифанием Премудрым?
5. Расскажите о наиболее запомнившихся вам эпизодах «Жития Сергия Радонежского» Епифания Премудрого.
6. Каково значение «Жития...» для развития духовной и художественной культуры Руси? Попытайтесь связать сочинение Епифания Премудрого с образом «Троицы» Андрея Рублева.

ТЕМА 9
«НЕБЕСНОЕ УМОМ НЕИЗМЕРИМО»:
ТВОРЧЕСТВО АНДРЕЯ РУБЛЕВА И ДИОНИСИЯ

*О вещая душа моя!
О сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!*

Ф.И. Тютчев

*В дни, когда святые тени
Скрылись дале в небеса,
Где ты внял, надзвездный гений,
Их хвалений голоса?*

*В дни, как верных хор великий,
Разделенный, изнемог,
Их молитв согласны лики
Где подслушал ты, пророк?*

Вяч. И. Иванов

Размышляя над иконописью русского Предвозрождения, невольно вспомнишь строки из труда ученого-богослова XX в. Павла Флоренского, который писал: «Глубоко ложно то современное направление, по которому в иконописи надлежит видеть древнее художество, живопись, и ложно прежде всего потому, что тут за живописью вообще отрицается собственная ее сила: даже и вообще живопись или больше или меньше самое себя. Всякая живопись имеет целью вывести зрителя за предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность... А если своей цели живописец не достиг — вообще ли или применительно к данному зрителю — и произведение никуда за себя самого не выводит, то не может быть и речи о нем как о произведении художества; тогда мы говорим о мазне, о неудаче и т. п. Теперь икона имеет целью вывести сознание в мир духовный, показать “тайные и сверхъестественные зрелища”. Если, по оценке или, точнее, по чутью смотрящего на нее, эта цель ничуть не достигается, если не возбуждается хотя бы отдаленного ощущения реальности иного мира, как уже издали йодистый запах водорослей свидетельствует о море, то что же можно сказать об иконе, как не то, что она не вошла в круг произведений культуры, и тогда ценность ее — лишь материальная или, в лучшем случае, археологическая»¹.

¹ Флоренский П.А. Иконостас. С. 91—92.

Эти глубокие слова открывают путь к познанию творений русских иконописцев XV в. Их произведения удивительно способствуют возвышению человеческого духа к миру высшей реальности, где царят красота и безграничная божественная любовь.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

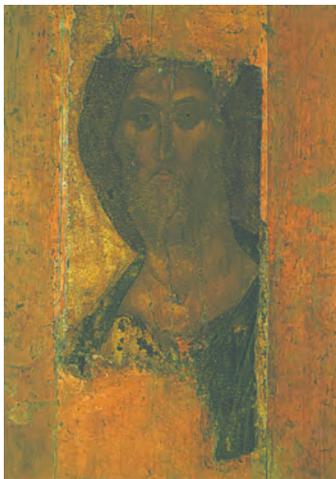
Иконопись Андрея Рублева



А. Рублев. Апостол
Павел. XV в.



А. Рублев. Архангел
Михаил. XV в.



А. Рублев. Спас.
1420-е гг.



А. Рублев.
Троица.
1422—1427.



XV в. по праву считается «золотым веком» русской иконы, его вершинные творения озарены светом великой «Троицы» Андрея Рублева.

В творчестве Андрея Рублева ярче, чем у его современников, запечатлен новый этический идеал эпохи объединения русских земель вокруг Москвы. Этот идеал озарен светом представлений о высших человеческих ценностях — стремлении к добру и согласию. Отразить внутреннюю безграничность души как отблеск вечной небесной гармонии — вот в чем видел художник свое истинное предназначение. Поэтому доминантой его творчества становится воплощение образов Божественной любви.

Имя художника овеяно славой и легендами. Точная дата его рождения не известна. Ученые полагают, что появился на свет мастер Андрей, скорее всего, около 1360 г. Следовательно, он был современником русских людей, которые одержали великую победу на поле Куликовом. Источником знаний о жизни и творчестве художника являются прежде всего летописи. Впервые летописец упоминает «чернеца Андрея Рублева» в 1405 г. в связи с очень важным событием в религиозной и художественной жизни Древней Руси — росписью Благовещенского собора Московского Кремля. К этому времени он был хорошо известен как искусный иконописец. Выше говорилось, что в 90-е гг. XIV в. в Москве работал прославленный пришелец из Византии, художник Феофан Грек. Его творчество олицетворяло расцвет живописи в эпоху Предвозрождения. Считал ли Андрей Рублев патриарха иконописи своим учителем? Пожалуй, здесь нельзя дать однозначный ответ. Мастер Андрей принадлежал ко второму, более молодому поколению московских живописцев. Он, безусловно, ценил экспрессию, психологизм, динамичность образов своего великого предшественника, однако в своем творчестве утверждал все же иные, глубоко национальные художественные идеалы, вступая тем самым в незримый творческий спор с Феофаном Греком. Совершенно по-другому относился Андрей Рублев к искусству мастера Даниила, прозванного Черным. Есть достоверное свидетельство древнерусского писателя Иосифа Волоцкого, что Рублев был учеником Даниила и какое-то время работал в его мастерской.

Сегодня многие росписи, созданные совместным трудом двух художников, рождают трудности в определении автора Рублева. Сами же мастера об этом мало заботились. В 1425 г. на Руси разразился страшный мор и голод, длившийся несколько лет. Однако Андрей и Даниил не оставили начатого важного дела — в то время они были заняты росписью Троицкого собора Троице-Сер-

гиева монастыря. Умерли они почти одновременно, в 1427 г., едва окончив работу¹.

Не секрет, что биографию Андрея Рублева — одного из самых одухотворенных творцов русского искусства современные ученые собрали буквально по крупицам. Известно, например, что иноческая жизнь молодого художника протекала в двух прославленных центрах русского православия. Сначала — в Троице-Сергиевой обители, где были сильные духовные традиции, установленные преподобным Сергием Радонежским. Затем Андрей Рублев вместе со своим другом и соратником по работе Даниилом Черным перебрался в Андроников монастырь. Эта обитель была известна как средоточие книжности и учености. Основал монастырь писатель-агиограф, митрополит всея Руси Киприан.

Общение с высокодуховными и образованными людьми своего времени, конечно же, благотворно повлияло на становление жизненных и творческих принципов Андрея Рублева. Все, что написал мастер, свидетельствует о его начитанности, развитом интеллекте и удивительном умении выражать сложные образы доступным изобразительным языком. Таковы, например, книжные миниатюры-иллюстрации, созданные Андреем Рублевым в ранний период своего творчества.

Рукописные книги Древней Руси имели разное предназначение. Были среди них скромные сборники для повседневных служб, но сегодня в коллекциях библиотек и музеев нас поражают прежде всего необычные по богатству оформления огромные фолианты для торжественных богослужений. Именно такие книги иллюстрировал мастер Андрей.

В Государственной российской библиотеке хранится знаменитое Евангелие Хитрово². Эта книга богато украшена изысканными заставками, изображениями евангелистов и их символов. Исследователи полагают, что иллюстрировал Евангелие Хитрово Андрей Рублев вместе с Даниилом Черным. Большая часть миниатюр выполнена мастером Андреем, умеющим как никто другой тонко чувствовать колористические нюансы образов. Одухотворенность и изящество — такими словами можно охарактеризовать изображение Ангела с широко раскрытыми крыльями (символ евангелиста Матфея). Его стройная фигура органично вписана в круг — техникой такого уровня мог

¹ Существующая версия о возвращении художников в Москву и о погребении Андрея Рублева в 1430 г. в Андрониковом монастыре документально не подтверждена.

² Книга была подарена царем Федором Алексеевичем Богдану Михайловичу Хитрово. Отсюда и ее название.

похвастаться далеко не каждый мастер! Самое же главное, в этой и других книжных иллюстрациях предстает во всем величии иконописец нового направления. Он избегает нарочитости и экспрессии. Он упорно ищет совершенную гармонию между внешним и внутренним, духовным наполнением образов.

История открытия некоторых рублевских творений порой напоминает волшебную сказку. В 1918 г. члены Комиссии по изучению памятников древнего искусства, руководимой художником и реставратором И.Э. Грабарем, обшаривали кладовые, а заодно и сараи, что теснились рядом с Успенским собором в Звенигороде. На складе под грудой дров, приготовленных на зиму, они заметили нечто примечательное — три большие почерневшие от времени доски с остатками живописи. Случайно не брошенные в печь «дрова» оказались бесценными работами Андрея Рублева, написанными для иконостаса Успенского собора. Их принято называть иконами звенигородского чина.

В лучшей сохранности оказались две из них — «Апостол Павел» и «Архангел Михаил». Образ последнего во многом предвосхищает образы «Троицы». Прекрасный лик архангела Михаила отличается классической правильностью, мягкостью и одновременно поэтичностью: склоненная голова, задумчивый взгляд, пышные золотисто-коричневые локоны... Перед нами образ, несущий в мир любовь. Невольно вспоминаются слова византийского писателя VI в. Исаака Сириянина: «Любовь есть упоение души, она есть пища ангельская».

Третья большая работа звенигородского чина — «Спас». От времени и в результате механических повреждений она сильно пострадала, некоторые фрагменты оказались утраченными. Однако сохранилось главное — лик Христа и часть его одежды. У рублевского Спаса высокий открытый лоб, небольшие миндалевидные глаза, узкий прямой нос, маленький рот, славянская пушистая борода и усы. Образ полон царственного величия и духовной мощи, что вполне соответствовало традиционным представлениям о единой сущности Богочеловека и Бога — творца Вселенной. Поражает иное: Спас Рублева, при всей своей каноничности, лишен многих привычных черт. Предшественники мастера, следуя византийским подлинникам, старались подчеркнуть в этом образе явление всеильного и грозного. Судии мира сего. У Рублева Спас — именно Спаситель, Утешитель, заступник. Его глубоко человеческий облик овеян добротой и состраданием к людям. Надпись на иконе, взятая из Евангелия, гласит: «Приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные». Отныне рублевский образ станет эталоном для подражания многих русских иконописцев.

Высшим достижением Андрея Рублева, кульминацией его творчества является икона «Троица». Смысл великого произведения мастера многопланов. Для того чтобы понять, о чем говорит икона, на какие вопросы дает ответ, вернемся к осени 1392 г. 25 сентября умер Сергей Радонежский. Ушел из жизни «добрый пастырь», который почитался как «ангел среди людей». После канонизации Сергия по всей Руси стали возводить храмы в его память, размышлять над его заветами. Народ знал, что жил старец, презирая земную роскошь. Он признавал лишь богатство души, проповедовал любовь к Богу и ближним, являл пример смирения и кротости. А еще вспоминал, что с особым чувством поклонялся Сергий образу Святой Троицы.

Христианские представления о Святой Троице родились из ветхозаветного предания: явился к бездетному столетнему старцу Аврааму и его жене Сарре Бог, но в обличье трех ангелов-путников. Патриарх, не скупясь, устроил для гостей трапезу, накрыв стол под дубом Мамврийским. В благодарность за добрый прием один из ангелов предсказал Сарре рождение ребенка, что и сбылось. В новозаветное время этот рассказ стал более понятен. Оказывается, в древности людям было дано явление Троицы, трех нераздельных ипостасей Божиих — Бога Отца, Бога Сына (Иисуса Христа) и Бога Духа Святого. Образ Троицы воплощал христианский идеал высшего единения в любви и согласии. У современников Андрея Рублева он ассоциировался с духовными заветами Сергия Радонежского. Основав Троицкую обитель, преподобный Сергий хотел, чтобы «воззрением на святую Троицу побеждался ненавистный страх розни мира сего».

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Заметки деятелей культуры

Фрагмент 1

«Вселенная как мир всей твари, человечество, собранное вокруг Христа и богоматери, тварь, собранная вокруг человека в надежде на восстановление нарушенного строя и лада, — вот та общая заветная мысль русского пустынножительства и русской иконописи, которая противопоставляется и вою зверей, и стражам бесовским, и зверообразному человечеству. Мысль, унаследованная от прошлого, входящая в многовековое церковное предание. В России мы находим ее уже в памятниках XIII в.; но никогда русская религиозная мысль не выражала ее в образах столь прекрасных и глубоких, как русская иконопись XV в.

Тождество той религиозной мысли, которая одинаково одушевляла и русских подвижников, и русских иконописцев того времени, обнаруживается в особенности в одном ярком примере. Это престольная икона Троицкого собо-

ра Троицко-Сергиевской лавры — образ живоначальной Троицы, написанный около 1408 г. знаменитым Андреем Рублевым “в похвалу” преподобному Сергию, всего через семнадцать лет после его кончины, по приказанию ученика его — преподобного Никона» (*Трубецкой Е.Н.* Россия в ее иконе // Троица Андрея Рублева. Антология. М., 1981. С. 61).

Фрагмент 2

«Старые источники указывают, что Рублев написал икону Троицы в похвалу Сергию Радонежскому. Иначе говоря, икона была создана в память того человека, который всю свою жизнь призывал к прекращению подтачивавших силы Руси братоубийственных феодальных распрей, который принимал активное участие в идейной подготовке Куликовской битвы, который проповедовал дружбу и любовь к ближнему, который всегда был склонен протянуть руку помощи маленьким людям. Действительность лишь частично оправдала надежды Сергия. Несмотря на то что Московское княжество встало на путь быстрого подъема и близился час освобождения от татарского ига, жизнь продолжала оставаться трудной, полной опасностей, небезопасной... Не утихали княжеские междоусобия, мор и голод. “Насилие со стороны сильных, хитрость, коварство со стороны слабых, недоверчивость, ослабление всех общественных уз среди всех”, — вот черты, господствовавшие, по мнению С.М. Соловьева, в русской жизни того времени. В этих условиях личность Сергия приобретала совсем особое значение. Он обладал неотразимым моральным авторитетом, с ним связывались мечты о национальном раскрепощении и социальном мире. В представлении людей XV в. Сергей был не только великим “сердцеведом”, но и великим человеколюбом. Вот почему в икону, написанную в его память, Андреем Рублевым вложил идею мира, идею гармонического согласия трех душ. Для него ангелы, символизировавшие триединое божество, были живым напоминанием о заветах Сергия. Здесь оказалась воплощенной, в совершенных художественных формах, страстная мечта лучших русских людей о том социальном мире и согласии, которые они тщетно искали в современной им действительности и которые были неосуществимы в тогдашних исторических условиях. И как раз потому, что мечта эта была чистой, благородной и высокочеловечной, она приобрела такую широту звучания» (*Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 296).

Икона была написана мастером Андреем для большого иконостаса Троицкого собора Сергиева монастыря в память о святом Сергии¹. На ней изображены три ангела, являющие единую Святую Троицу. Этот символ христианской веры не стоит пытаться объяснить с помощью «людской логики». Чтобы постичь смысл рублевского творения, гораздо важнее проникнуться высоким чувством соприкосновения со святостью, принять Святую Троицу как знак любви, соединяющий Бога и человека, вечное и земное, душ и душу.

¹ В настоящее время находится в Третьяковской галерее.

Изображая триединую сущность Бога, не имеющего ни начала ни конца, мастер Андрей не пошел по пути своих предшественников, в подробностях бытописующих ветхозаветный сюжет. В иконе Рублева отсутствуют Аврам и Сарра. Это сделано сознательно: художника влекла религиозная, вневременная суть сюжета, но не его бытовые подробности. Очевидно, что высокое творческое озарение пришло к Рублеву, когда он «увидел» внутренним «духовным зрением» композицию иконы, в центре которой ее важный символ — евхаристическая чаша.

Евхаристия... Это таинство и одновременно символ искупительной жертвы: Бог Отец послал своего Сына принять смерть на кресте во имя спасения душ человеческих. В евхаристическую чашу Андрей Рублев поместил голову тельца — еще один символ. В новозаветной практике телец рассматривается как образ Иисуса Христа.

На иконе жертвенную чашу благословляют левый и средний ангелы. Тем самым Бог Отец призывает Сына смириться и пойти на жертву. Бог Сын кротко выражает согласие с волей Бога Отца. Третий ангел не принимает участия в этой неслышной беседе, он присутствует здесь как образ вечной жизни, дарованной людям «во имя Отца, и Сына, и Святаго Духа». «Среди мятущихся обстоятельств времени, среди раздоров, междоусобных распрей, всеобщего одичания и татарских набегов, среди этого глубокого безмирия, растлившего Русь, открылся духовному взору бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир, “свышни мир” горнего мира. Вражде и ненависти, царящим в мире дольнем, противопоставлялись взаимная любовь, струящаяся в вечном согласии, в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних... эту невыразимую грацию взаимных склонений, эту премирную тишину безглагольности, эту бесконечную друг пред другом покорность — мы считаем творческим содержанием Троицы. Человеческая культура, представленная палатами, мир жизни — деревом и земля — скалою, — все мало и ничтожно пред этим общением неиссякаемой бесконечной любви: все — лишь около нея и для ня, ибо она — своею глоубизною, музыкою своей красоты, своим пребыванием выше пола, выше возраста, выше всех земных определений и разделений — есть само небо, есть сама безусловная реальность, есть то истинно лучшее, что выше всего сущего. Андрей Рублев воплотил столь и кристально-твердое и непоколебимо-верное видение мира»¹, — так размышлял о «Троице» известный ученый-богослов.

¹ Флоренский П.А. Троице-Сергиева лавра и Россия // Троице-Сергиева лавра. Сергиев Посад. 1919. С. 20.

Композиция «Троицы» заключена в круг (или овал), который образуют фигуры ангелов. Мир вечности, тишины, покоя передан с помощью мягких, округлых линий в очертаниях голов, плеч, рук, в изгибах крыльев, в силуэте наклоненного тонкого деревца и горки. Краски иконы словно пронизаны вечным божественным светом, символом которого является золото. Золотистые крылья подчеркиваются мягкой лазурью — прекрасным рублевским «голубцом». Такие же мягкие сочетания колорита составляют золотой фон, зеленовато-желтая горка, зеленовато-оливковое дерево, бледно-зеленый «позем» (земля). В центре иконы художник выделил насыщенное темно-вишневое пятно в одеянии центрального ангела и отделил его сияющим «голубцом». «Сколько творческого дерзания требовалось для того, чтобы похитить кусок небесной лазури»¹, — отметил один из знатоков древнерусской живописи.

Другой исследователь сравнивал краски «Троицы» с цветовой гаммой созревающей нивы, где синюют головки васильков. И все же думается, что линии и колорит этого совершенного творения были заимствованы Рублевым не у природы, а в сфере иных, идеальных представлений о высшем Божием обетовании, где царит вечный свет, красота и гармония.

«Троица» относится к числу произведений, рассчитанных на длительное и неспешное созерцание, раздумье, на тихую молитву. Художник проявил себя как тонкий психолог, прекрасно чувствующий неписанные «законы» восприятия живописи. В связи с этим обратим внимание на еще одну особенность иконы — ее «музыкальность», «Музыку красоты» (П.А. Флоренский) нельзя передать словами, как невозможно «поверить алгеброй гармонию» (А.С. Пушкин). Достаточно прислушаться к «звучанию» иконы, и в памяти возникнут прекрасные лирические образы музыкальной классики — знаменные распевы Федора Христианина, мелодии Бортнянского, Моцарта, Шуберта... У каждого могут быть свои бесконечно многообразные звуковые ассоциации.

Цветовая изысканность и «музыкальность» никогда не были для художника самоцелью. Истина, любовь и красота, поэтически воплощенные в «Троице», нашли отражение и в двух других работах мастера. Среди них иконы большого иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля — «Богоявление», «Преображение», «Вознесение».

¹ Аллатов М.В. Краски древнерусской живописи. М., 1974. С. 12.

Тонкий колорит и нежные краски этих шедевров подобны изысканной аккордовой гармонизации, линии же рисунка напоминают яркую классическую мелодию. В каждой композиции Рублев находит лейтмотив, объединяющий компоненты иконы в единое целое. И в каждом древнем сюжете художнику удается выделить мысль о вневременной, вечной сути всепронизывающей красоты, гармонии и любви.

В поздний период творчества (1408—1427) Андрей Рублев вместе с Даниилом Черным, кроме иконостаса и фрески Успенского собора во Владимире, создали фрески в соборе Успения Звенигорода и храме Рождества богородицы Саввино-Сторожевского монастыря, иконостас и фрески Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Возможно, мастер Андрей расписал собор Симонова монастыря. Немало им было создано и икон, в каждой из которых, виден удивительный и неповторимый почерк художника.

Иконы Андрея Рублева уже в XV в. ценились буквально на вес золота. За ними охотились собиратели и почитатели рублевского таланта. Монастыри и церкви гордились работами, считавшимися рублевскими, упоминали их во всех описях икон, находившихся в иконостасах и ризницах. В XIX в. ценность любой коллекции, от монастырской до частной, определялась тем, что в ее собрании хранились иконы Рублева или его учеников. Последователей же у великого мастера было много во все времена. Еще в 1551 г. в постановлениях Стоглавого собора было сказано о том, что иконы писать следует «с древних образов, как писали греческие живописцы и как писал Андрей Рублев».

Чем же отличается живопись Рублева от работ других мастеров? Мастерством? Конечно, Рублев — великий мастер, но на Руси в те времена (вспомним, ведь был «золотой век» иконы!) было немало умелых изографов. Вдохновением? Но разве можно было без вдохновения писать иконы? Можно говорить о красоте, поэтичности иконописи Андрея Рублева. Но чем объяснить тот глубокий, чистый и светлый отклик в душе, что вызывает его творчество? Наверное, «секрет» здесь не только в высокой художественности рублевских творений, но прежде всего в том, какие идеалы привнес мастер в русскую живопись и в русскую культуру. Употребляя слово «духовность», мы подразумеваем под этим понятием высокий христианский пафос, воплощенный в средневековой живописи, музыке, литературе. При обращении к Андрею Рублеву духовность становится первым «ключевым» словом, вне которого невозможно понять, в чем же заключается притягательная сила его искусства — искусства на

все времена. Второе «ключевое» слово — благодать. Иконы Рублева пронизаны благодатным божественным светом. Каждый рублевский образ — совершенная гармония где соединились любовь и красота, духовная возвышенность и простота, которую в искусстве достигают лишь гении.

Достоинным преемником Рублева во второй половине XV столетия стал Дионисий. Правда, преемственность эта была особой и жизнь в ту эпоху, когда творил Дионисий, была совершенно иной.

Великокняжеский двор в период правления Ивана III поражал аскетичную средневековую Русь стремлением к парадной пышности. Зодчество, иконопись, музыка призваны были украшать жизнь кремлевских правителей, прославлять величие молодой московской государственности. Поэтому в работах Дионисия мы не найдем ни трагической экспрессии Феофана Грека, ни глубины философских обобщений Андрея Рублева. Искусство Дионисия — иной образный мир, исполненный изящества, радостного ликования и света. Для художника характерна классическая неторопливость повествования, ясность видения сюжета. Чистота линий и мерность ритма позволяют вспомнить «рублевские интонации» и вновь поразмышлять об удивительной взаимосвязи иконописи и музыки.

О Дионисии мы знаем столь же мало, сколь и о других его собратьях по профессии. Известно, что родился он уже после смерти Андрея Рублева и Даниила Черного, в 40-х годах XV в. Монахом не был, имел семью. Работал вместе со своими сыновьями, Владимиром и Феодосием, тоже профессиональными живописцами. Умер художник после 1502 г. (позднее его имя не упоминается в летописях).

Ранний период творчества Дионисия приходится на 60—70-е годы XV в., когда он работал в Пафнутьево-Боровском монастыре. К сожалению, росписи эти до нас не дошли. Однако можно предположить, что именно они принесли молодому мастеру известность. Во всяком случае, в 80-е годы его приглашают в Москву и поручают выполнить ряд важных заказов. Летопись сообщает, что в 1481 г. Дионисий расписал большой многоярусный иконостас московского Успенского собора. Эта работа тоже не сохранилась.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Фрески и иконы Дионисия



Дионисий. Богоматерь с младенцем на троне. Фрагмент фрески собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Нач. XVI в.



Дионисий. Брак в Кане Галилейской. Фрагмент фрески собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Нач. XVI в.



Дионисий. О тебе радуется. Фрагмент фрески собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Нач. XVI в.



Дионисий. Св. Николай. Фреска собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Нач. XVI в.



Дионисий и сыновья. Архангел.
Фреска собора Рождества
Богородицы Ферапонтова
монастыря. Нач. XVI в.



Дионисий. Богоматерь Одигитрия.
Икона. 1502—1503.

Духовные Песнопения в честь Пресвятой Богородицы

О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь,
Ангельский собор и человеческий род,
Освященный храм и раю словесный.
Девственная похвало,
Из Нея же Бог воплотился и Младенец бысть..
О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь.
Слава Тебе!

*

Богородице Дево, Радуйся,
Благодатная Марие, Господь
с Тобою; благословена Ты
в женах и благословен
плод чрева Твоего, яко
Спаса родила еси душ наших.

*

Тебе, Высшей Военачальнице,
избавившей от бед,
мы, рабы Твои, Богородица,
воспеваем победную и благодарственную песнь.
Ты же, имеющая силу непобедимую,
освобождай нас от всяких бед, чтобы мы взывали
к Тебе:
радуйся, Невеста Вечнодевственная.

Первые дошедшие до нас произведения Дионисия — фрески алтарной части Успенского собора Московского Кремля. Многие исследователи приписывают кисти Дионисия фреску «Поклонение волхвов», что расположена в Похвальском приделе храма. Однако не московские работы сделали имя мастера всемирно известным. Местом паломничества сегодня стали северные земли, где расположен Ферапонтов монастырь и где в храме Рождества Богородицы сохранились бесценные фрески, созданные Дионисием в 1502—1503 гг. Расписывать храм, прославляющий покровительницу русской земли, — большая честь для любого художника. Дионисий, работая вместе «со своими чады», блестяще справился с этой сложной задачей. Общая композиция росписей отличается размеренной сдержанностью ритма, стройностью и гармоничностью. Некоторая украшенность и декоративность образов здесь вполне уместна — мастер воплотил настроение праздничного ликования вселенского масштаба! Когда утром и вечером солнце пробивается в узкие окна храма, то фрески Дионисия вспыхивают янтарным светом радостно и торжественно. Кажется, что еще миг — и этот гимн в красках зазвучит победным песнопением! И это не случайные ассоциации: значительная часть сюжетов фресок связана с распевами в честь Пресвятой Богородицы.

В трех больших люнетах центральной части храма представлены крупные композиции, имеющие важное смысловое значение. На южном люнете — «Собор Пресвятой Богородицы», фреска во славу Той, что родила Христа! На северном люнете — композиция «О Тебе радуется», прославляющая Царицу мира. С восточной стороны находится фреска «Покров Богородицы» — славословие в честь Небесной заступницы рода человеческого.

Среди центральных фресок выделяются «Богоматерь с младенцем на троне» и самая «музыкальная» композиция — «О Тебе радуется». Она выполнена под впечатлением известного гимна, созданного византийским богословом, поэтом и музыкантом Иоанном Дамаскиным. Об-

разный строй росписи дышит благородством и величавостью. Образы фрески изысканно грациозны; здесь и небесные силы (ангельский собор), и предстоящие люди (род человеческий). В центре росписи — Богородица, восседающая с младенцем на престоле. Все присутствующие торжественно славят Богородицу знаменитым песнопением. Порой кажется, что округлые плавные линии композиции, ее завершенность соответствуют закругленности, повторности текста.

На втором ярусе фресок, выполненных на стенах и столбах, представлено еще одно песнопение — Акафист Богородице. Здесь в легких, чуть удлинённых образах воплощена сложнейшая музыкально-поэтическая композиция, состоящая из нескольких частей. Обратим внимание на фреску, изображающую пение Акафиста Священниками, князем и народом перед иконой Пресвятой Богородице.

Под сводами храма, украшенного Дионисием с сыновьями, чувствуешь себя легко и свободно. Настроение лирической приподнятости фресковых образов передается людям, освобождая их от повседневных суетных мыслей, вселяя надежду и тихую сердечную радость.

В Третьяковской галерее находится одна из немногих дошедших до нас икон Дионисия, некогда созданная для иконостаса Павлово-Обнорского монастыря, — «Распятие», одно из самых совершенных творений зрелого мастера! В иконе главенствует белый цвет как знак чистоты и благодати. Фигуры иконы составляют группы соразмерно расположенные на ее плоскости. Между ними — молчаливое пустое пространство, своеобразные «музыкальные паузы». Как не похожа эта икона на изображение земных мук Христа в католических храмах! Художнику чужда пронзительная экспрессия и трагедийность. Его образы — вне людских представлений о страданиях и смерти. Мастер передает сакральный (священный) смысл сюжета. Его творение — символ вечности и покоя.

Искусство Дионисия было последним и, пожалуй, самым «музыкальным» аккордом великой иконописной «симфонии», созданной мастерами русского Предвозрождения. Он оставил учеников, которые достойно продолжали профессиональные традиции «мистического реализма» в последующем столетии. И все же, если говорить о вершинах древнерусской живописи, то вспоминаются прежде всего три великих имени: Феофан Грек, Андрей Рублев и Дионисий.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите о жизни и творчестве Андрея Рублева. Как вы думаете, почему сегодня мы так мало знаем об этом художнике?

2. Почему Андрея Рублева считают учеником Сергия Радонежского? Какие идеалы св. Сергия воплотил Андрей Рублев в своих работах?
3. Прodelайте мысленное путешествие по храмам, расписанным уверенной рукой Андрея Рублева. Начните с Успенского собора Владимира, затем побывайте в Троицком храме Троице-Сергиевой лавры, где находилась «Троица» Рублева, и, наконец, представьте себя перед иконостасом Благовещенского собора Московского Кремля. Поразмышляйте, в чем удивительная красота и гармония икон «Богоявление», «Преображение», «Вознесение».
4. Расскажите о явлении Святой Троицы (из Ветхого Завета). Как трактован этот сюжет на иконе Андрея Рублева? Почему икона считается воплощением высокого духовного смысла Бытия?
5. В чем «музыкальность» «Троицы» Андрея Рублева? Какая музыка соответствует настроению иконы?
6. Расскажите о творчестве иконописца Дионисия. Почему его иконы стали заключительным «аккордом» в мощном звучании искусства иконописания Древней Руси?

ТЕМА 10 ДЕРЖАВНЫЙ ВЕНЕЦ РОССИИ

*Чем выше поднят молот в небеса,
Тем глубже он врубается в земное,
Становится скульптурой и дворцом.
Мы в творчестве выходим из себя,
И это называется душою.
Я — молот, направляемый Творцом.*

Микеланджело Буонарроти

*Уж белокаменной Москвы,
Как — жар, крестами золотыми,
Горят старинные главы.*

А.С. Пушкин

Торжествующую московскую государственность наиболее ярко отразили не литература и иконопись, создаваемые в монастырской тиши и обращенные к вневременным духовным ценностям. Зримый образ новой художественной культуры был создан зодчими, блестяще воп-

лотившими мироощущение людей эпохи Предвозрождения в храмах, крепостях, монастырских сооружениях, возведенных в XV—XVI вв. С конца XIV в., с ростом политического и экономического влияния Москвы, расширением территории Московского княжества, начинается формироваться новый архитектурный стиль. Его можно считать общерусским, так как зодчество Московской Руси органично впитало многие традиции отечественной архитектуры прошедших столетий.

Москва быстро строилась. Напомним, что до 1326 г. она была деревянной, часто горела и в пламени пожарищ гибли бесценные древние иконы и рукописи. Лишь при Дмитрии Донском начинается интенсивное сооружение каменных зданий. Москва возводилась как город-крепость, способный отражать набеги врагов. На рубеже XIV—XV вв. были заново отстроены монастыри на подступах к столице, многие из них сохранились до наших дней: собор Успения Богородицы на Городке в Звенигороде, Троицкий собор в Троице-Сергиевом монастыре, Спасский собор в Андрониковом монастыре. Ассоциация огромной страны с Москвой так же глубоко вошла в наше сознание, как ассоциация самой столицы с Московским Кремлем. Кремль стал символом русской культуры. Его возводили самые лучшие европейские, в основном итальянские и русские, архитекторы. Стены кремлевских храмов расписали великие иконописцы. Но расскажем обо всем по порядку.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Зодчество Москвы



Успенский собор Московского Кремля. 1475—1479.



Церковь Ризположения. 1484—1488.



Архангельский собор.
1505—1508.



Благовещенский собор.
1484—1489.



Гранатовитая палата.
1487—1491.



Гранатовитая палата. Интерьер.



Колокольня «Иван Великий». 1505—1508.

Поэтический комментарий

Отмерено добро и зло
Весами куполов неровных,
О византийское чело,
Полуулыбка губ бескровных!

Не доводом и не мечом
Цырьград был выкован и слеплен.
Наивный варвар был прельщен
Его коварным благолепьем.

Не раз искусный богомаз,
Творя на кипарисных досках,
Его от разрушенья спас
Изображеньем ликов плоских.

И где пределы торжеству,
Когда — добытую жар-птицу —
Везли заморскую царицу
В первопрестольную Москву.

Как шлемы были купола.
Они раскачивались в звоне.
Она на сердце берегла,
Как белых ласточек, ладони.

И был уже неоспорим
Закон меча в делах условных...
Полуулыбкой губ бескровных
Она встречала Третий Рим.
Д.С. Самойлов. «Софья Палеолог»

Кто, силач, возьмет в охапку
Холм Кремля-богатыря?
Кто собьет златую шапку
У Ивана-звонаря?
Кто Царь-колокол подымет?
Кто Царь-пушку повернет?
Шляпы кто, гордец, не снимет
У святых в Кремле ворот?
Ф.Н. Глинка. «Москва»

А началось все с того, что русский царь Иван III в 1472 г. женился на византийской принцессе («царевне цареградской», как она себя величала) Софии Палеолог. Образованная и умная, она одобряла грандиозные планы государственного строительства «самодержца всея Руси», поощряла его желание видеть Москву Третьим Римом (более подробно об этом будет сказано ниже). Одержанная внушительная победа над войсками Новгородской республики подняла престиж Ивана III на международной арене. Великокняжеская кремлевская резиденция, обветшавшая от времени, явно не соответствовала честолюбивым планам царской четы. Решено было Московский Кремль перестроить.

Начало было не слишком удачным. Новый Успенский собор, возведение которого близилось к концу, неожиданно рухнул (1474). Вызванные на экспертизу причин катастрофы псковские зодчие решили: виноват раствор, в нем нет необходимой клейкости. Думается, что дело было не только в этом. Скорее всего, за годы ордынского ига отечественные мастера утратили некоторые технические знания, необходимые для строительства больших сложных конструкций. Доложно известно, что, установив причину аварии, псковичи под разными предложениями отказались вести стройку. И тогда было решено обратиться за помощью к европейским знаменитостям. В тот же год в Италию отбыло специальное посольство с заданием — найти самого лучшего зодчего, способного возвести главный храм древнерусского государства. После долгих переговоров посланникам русского царя удалось подрядить в Москву действительно великого итальянского мастера — Аристотеля Фиораванти. Ко времени получения московского подряда Аристотель Фиораванти был уже пожилым человеком. Он имел огромный градостроительный и инженерный опыт. Однако заказа, подобного «русскому проекту», у него никогда не было. Дело в том, что московские власти хотели видеть Успенский собор точной (либо почти точной) копией старинного русского храма Успения Богородицы, построенного во Владимире в XII в. Можно только догадываться, сколько сил и энергии потратил итальянский зодчий, постигая необычную для европейца «логику красоты» древнерусского храма. Судя по всему, архитектора увлекла новая задача. Он побывал в окрестных русских городах, внимательно изучая средневековые шедевры, и сумел глубоко по-своему интерпретировать древнерусскую каменную красоту, соединив ее внешние формы с новым ренессансным пониманием пространства. Иначе говоря, в Успенском белокаменном соборе, гордо вознесшемся пятью главами в центре Московского Кремля, воплотилась гармония русского зодчества

в сочетании с достижениями итальянской архитектуры эпохи Возрождения. Успенский собор стал считаться образцом строительного храмового искусства на многие годы.

В последние два десятилетия XV в. внешний облик Московского Кремля быстро менялся. В 1484 г. началось возведение сразу двух храмов — собора Благовещения и церкви Ризоположения (Ризположения).

Церковь Ризоположения возвели быстро, и уже в 1485 г. она была освящена. Украшенный декоративным поясом храм выглядит нарядным и стройным. Намного дольше строился Благовещенский собор. Он был открыт только в 1489 г. и стал частью великокняжеского дворцового комплекса. Как и многие другие храмы этого времени, Благовещенский собор был вначале трехглавым, позднее, уже в XVI в., он приобрел еще две главы. Декоративные украшения придали храму живописную неповторимость. В каких традициях работали псковские мастера возводившие эту церковь? Здесь нет однозначного ответа, так как их искусство подпитывалось разными источниками. Можно найти и новгородские, и черниговские, и владимирские мотивы. Иначе и быть не могло! Москва, собирая русские земли в единое целое, взяла и то лучшее, что было накоплено в русском искусстве предшествующих эпох.

Еще до завершения строительства между Благовещенским собором и церковью Ризоположения была заложена палата, именуемая большой (1487—1491). В то время она тоже относилась к великокняжескому дворцовому комплексу. Автором проекта был итальянский мастер Марко, прозванный на Руси «Фрязин» («итальянец»). Он же и руководил строительством. Палата мыслилась как самый большой зал объединенной Руси. Зодчие, принимая во внимание строительство здания палаты рядом с Успенским собором, возвели ее в виде единого нерасчлененного блока, что вторило массивности и величию собора. Нижний этаж предназначался для хозяйственных нужд; верхний, собственно зал, для посольских приемов. Потолок зала поддерживался мощным столбом, расположенным посередине. Украшал палату с внешней и внутренней стороны другой известный итальянский мастер — Пьетро Антонио Солари. Палата была сложена из кирпича, все чаще употреблявшегося в строительстве. Такое здание требовало облицовки, поэтому палату покрыли специально ограненным белым камнем, сияющим на свету (отсюда и название — «Грановитая»). К сожалению, росписи внутренних стен не сохранились. Достопримечательностью палаты является Красное крыльцо, что тянется вдоль одной из стен до второго этажа. Каж-

дый марш лестницы имеет площадку с каменными перилами, где красуется фигура льва.

Облик Соборной площади (а именно так стала именоваться центральная площадь Московского Кремля) окончательно определился при строительстве Архангельского собора (1505—1509). Храм возводили под руководством итальянского мастера Алевиза Нового. Строили храм-усыпальницу: здесь должны были покоиться останки всех московских царей и членов их семей. Композиция Архангельского собора и сегодня вызывает удивление. Основная двухэтажная его часть напоминает итальянские дворцы эпохи Возрождения. Мастер Алевиз, вероятно, не был ограничен требованием «строить по-русски», поэтому он и не пытался скрыть свои итальянские пристрастия. Впрочем, строгий светлый образ храма-некрополя прекрасно гармонирует с более ранними кремлевскими строениями. Завершает архитектурный ансамбль соборной площади высокий «столп» храма-колокольни Ивана Великого (1505—1508). История его создания такова. Итальянскому архитектору Бон Фрязину было поручено руководить строительством храма Иоанна Лествичника. Это чрезвычайно сложное по инженерным расчетам сооружение предполагало три яруса и высоту не менее 70 метров. Первый этаж был самым мощным. Его белокаменное основание положили на толстые дубовые сваи, вбитые в дно траншеи. Толщина стен первого яруса достигает пяти метров. Стены двух других ярусов тоньше. Массивный барабан, венчающий верхний восьмерик, построен позднее — в 1600 г. С этого времени москвичи прозвали колокольню «Иван Великий».

Величавый столп стал «свечой» Московского Кремля. В XVI в. и позднее это было самое высокое сооружение Москвы. Колокольня подчеркивала значимость Соборной площади как духовного центра столицы, да и всего централизованного русского государства. Это понимали русские правители — строить сооружения выше Ивана Великого было запрещено на протяжении многих столетий.

С 1485 г. началось возведение новых стен Кремля. Работа шла по тем временам очень быстро, несколько сот человек из числа лучших русских каменщиков выполняли сложные инженерные задания. Руководили строительством итальянские зодчие, работали на совесть — стены из кирпича получились крепкими и стоят уже не один век. Предполагают, что автором первоначального проекта кремлевских стен и башен был Аристотель Фиораванти. Этот план в общих чертах повторял прежние стены, существовавшие при Дмитрии Донском, но башни стали иными.

Возведение новых укреплений началось с закладки Тайницкой башни напротив Соборной площади. К 1490 г. была готова вся южная стена, выходящая на Москву-реку, а в 1495 г., после выравнивания и укрепления русла реки Неглинки, строительство вступило в завершающую фазу. К концу XV столетия кремлевская стена включала восемнадцать основных башен, ее общая протяженность — 2235 метров.

Пожар 1493 г. в Москве, принесший немало бедствий жителям, уничтожил деревянные дома, примыкавшие к Кремлю, и тогда Иван III повелел не строить вокруг кремлевских стен зданий, расположенных ближе чем на 109 саженей. С этого времени Кремль становится самостоятельным архитектурным центром Москвы, придавая ее столичному облику торжественность и величие.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Когда сложился ансамбль Московского Кремля? Каким был Кремль в предшествующие времена? Почему сохранилось название «Белокаменная Москва»? Почему и сегодня Московский Кремль считается сердцем России?
2. Кто из русских писателей и поэтов посвятил Кремлю строки своих сочинений? Дополните свой ответ новыми именами и отрывками художественных произведений.
3. Можно ли считать «русской архитектурой» те храмы Московского Кремля, что возведены по проектам итальянских мастеров? Объясните почему.
4. Составьте рассказ о вашей воображаемой прогулке по Соборной площади Кремля. Расскажите о предназначении каждого из сохранившихся храмов. Для кого из великих русских людей они стали усыпальницей? Где стали хоронить русских царей после перенесения столицы России из Москвы в Санкт-Петербург?

ТЕМА 11
**МОСКВА — ТРЕТИЙ РИМ:
ОТ ИДЕИ ДО ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ**

*Судьбою павшей Византии
Мы научиться не хотим,
И все твердят льстецы России:
Ты — Третий Рим, ты — Третий Рим.*
В.С. Соловьев

*Семь холмов — как семь колоколов,
На семи колоколах — колокольни.
Всех счетом: сорок сороков, —
Колокольное семихолмие!*

М.И. Цветаева

Русская идея... Какие блистательные умы прошлого и нынешнего века спорили о том, в чем ее смысл? Каково предназначение русского народа в мировой истории? Какую главную мысль несет «драгоценная ноша нашей культуры» (А.А. Блок)? В XVI в. миссия русского централизованного государства среди других народов земли виделась удивительно ясно.

Несмотря на то что к этому времени Московское государство обладало сильной царской властью, в целом жизнь Руси не была стабильной. Ее спокойствие постоянно нарушалось войнами внешними и внутренними. Образ внутреннего врага ассоциировался с инакомыслящими еретиками, не желающими считаться с традиционными порядками. Определенным влиянием в обществе конца XV — начала XVI в. пользовалось еретическое новгородско-московское движение. Его представители мыслили на грани атеизма — отрицали загробное существование души, критиковали догмат о Святой Троице и поклонение культу «сотворенных вещей» (т. е. провозглашали «самовластие души и ума»), иначе говоря, подвергали сомнению устои православной веры, а вместе с ней и устои самой русской государственности. Поэтому молодое самодержавие в поддержке не только военной или политической, но прежде всего духовной и культурной. И она была найдена. Начнем с религиозного обоснования необходимости Московского царства. Эта теория получила название «Москва — Третий Рим». В письменном виде она была изложена в 1524 г. старцем Псковско-Печерского монастыря Филофеем. В своем знаменитом «Послании на звездочетцев» старец утверждал, что Первый Рим и Второй

Рим (Константинополь, столица Византии) пали жертвами ересей. На смену рухнувшим гигантам пришел Третий Рим — Москва: «Два убо Рима падоши, а третий стоит, а четвертому не быти».

Теория, фактически провозгласившая стоящий на семи холмах православный город центром всего христианского мира, оказалась очень привлекательной для мыслящих деятелей Древней Руси, в ней они увидели глубокий смысл всей многовековой русской истории. Теория возвышала значимость русского государства и предопределяла дальнейший путь его развития в высоко духовном смысле. Но жизнь всегда сложнее всех теорий!

Отмерено добро и зло
Весами куполов неровны... —

так сказал поэт Д.С. Самойлов о старой Москве. Много повидала наша столица. Но, пожалуй, не было в ее средневековой истории более загадочного сплетения добра и зла, чем в противоречивый период правления царя-деспота Ивана (Иоанна) IV, прозванного Грозным. Да, он строил новые города, приводил в порядок законы государства, расширял его границы, завоевал Казань и Астрахань. Но и казни вершил повсеместно, быстро и весело, будто получая от этого особое удовольствие. Свой первый смертный приговор он вынес в тринадцать лет, в семнадцать принял царский титул и был коронован «шапкой Мономаха» (1547). Наконец-то свершилось: великого князя Московского стали официально именовать царем. Но никто и никогда не мог предугадать, зло и добро будет вершить новый царь в следующий день. От опричнины стонала земля русская, словно и не ведал Иван Грозный о евангельских заповедях, следовать которым надлежало правителю Третьего Рима, хотя и знал Библию, начитан был, собрал огромную библиотеку, сам слыл «словесной мудрости ритором». Да и в церкви не раз каялся в своих тяжких грехах. И все равно унижал, мучил, убивал, нарушая все законы — божеские и человеческие. А еще считал себя умнее всех и посему стремился подчинить своей воле культурную жизнь страны. Централизация власти как бы зеркально отразилась в попытке централизации культуры. Стоит ли удивляться, что искусство второй половины XVI в. становится полностью зависимым от официальных политических и общественных установок?

Культурная поддержка «поручена» прежде всего литературе. Главной заботой царя Ивана Грозного стала забота... о нравственности общества. Следуя этой установке, русская словесность того времени

заговорила характерным языком «воспитательного монолога», в котором предписывались правила жизни и поведения.

В 1551 г. в Москве состоялся церковный собор, вошедший в историю под названием «Стоглавый»: его постановления были изданы в специальной книге, содержащей сто глав. Книга была не совсем обычной: в ней собраны вопросы Ивана Грозного к иерархам Русской православной церкви и ответы на них. Диалог отразил столкновение различных точек зрения на сложные проблемы церковной обрядности, духовной жизни человека и общества. Иван Грозный, в частности, призывал церковных деятелей защитить христианскую веру от «богомерзких книг», от «арганников и гусельников» (т. е. от западных музыкантов-инструменталистов и от доморощенных скоморохов), а также от «иконников», которые пишут не «с древних образцов», а «самосмышлением». «Стоглав» закрепил официальную государственную идеологию. В нем повторена ставшая уже традиционной мысль о греховности католического Запада, противостоять которому призван Третий Рим. В книге дан характерный «рецепт от ереси»: отныне на Руси запрещались любые нововведения церковного и культурного характера. Но разве возможно запретить движение культуры в историческом времени?

Через сто лет русское общество переживет мучительный церковный раскол, вскрывший накопившиеся противоречия между сторонниками нововведений и сторонниками древних традиций — старообрядцами. Пока же, в XVI в., наставникам русского народа все еще грезилась возможность сформировать подданных Третьего Рима с помощью традиционных методов воспитания, основанных на христианской морали. Так возникли выдающиеся памятники средневековой литературы — «Четьи-Минеи» и «Домострой».

«Четьи-Минеи», иначе «чтение по месяцам», были составлены под руководством известного православного просветителя — новгородского архиепископа Макария, позднее ставшего митрополитом всея Руси (с 1542 г.). Эта огромная книга-свод состояла из двенадцати томов по числу месяцев в году. В каждом томе были собраны жития святых, память которых отмечалась в данном месяце. А теперь представим себе этот том: в нем не менее тысячи страниц текста, в котором нет места «случайным чертам» земного бытия, нет повествований о переживаниях, чувствах, эмоциях человека. В соответствии с житийным жанром, рассказ ведется с точки зрения высшего духовного смысла, что заставляет читателя хотя бы на короткое время оставить «всякое житейское попечение» и поразмышлять «о вечном».

Дом и семья — такова тема книги, само название которой — «Домострой» стало негативно-нарицательным. А зря! При непредвзятом

отношении читателю и сегодня многое в ней покажется полезным. Достаточно обратиться к тексту, где даны советы «жить с чистой совестью», «следовать всем христианским законам», наставлять своих домочадцев «не насилием, не побоями, не рабством тяжким, а как детей, чтобы были всегда успокоены, сыты и одеты, и в теплом доме, и всегда в порядке».

Большая часть содержания «Домостроя» связана с религиозной жизнью. Здесь читающий россиянин мог почерпнуть сведения самого разного характера — как причащаться в храме, как молиться дома, как воспитывать детей в страхе Божиим. О последних, кстати, сказано: «...если дети, лишённые поучений отцов и матерей, в чем согрешат или зло сотворят, то отцам и матерям от Бога грех, а от людей укоризна и насмешка, дому же убыток, а самим себе скорбь и ущерб, от судей же пеня и позор».

Итак, во второй половине XVI в. в литературе были зафиксированы высоконравственные воспитательные идеи, которые явно противоречили реалиям жизни скованного страхом русского общества. И ещё один парадокс истории: наиболее оригинальным и по-своему талантливым писателем-публицистом этого времени следует считать самого Ивана Грозного.

Публицистика как новый литературный жанр появилась несколько раньше — ещё в самом начале столетия, во время борьбы против ересей, родились глубокие и полемические заостренные сочинения виднейших православных мыслителей — Иосифа Волоцкого, Нила Сорского, выдающимся писателем-публицистом был Максим Грек. Но именно произведения Ивана Грозного полнее всего отражают особенности нового жанра, да и стилистика их необычна.

Вспомним, что средневековая Русь говорила на двух языках. Вернее, на одном говорила в повседневной жизни, на другом же только писала. К книге со временем принятия христианства на Руси относились по-особому трепетно и уважительно. Поэтому книжный стиль не допускал бытовых слов и выражений, характерных для разговорной речи. Правила эти не нарушались до тех пор, пока царь Иван Грозный не взялся за перо.

Сочинения Ивана Грозного — особый, парадоксальный мир. В них, как и в самой жизни царя-деспота, соединились на первый взгляд несоединимые начала. С одной стороны, страстная проповедь Божьих заповедей, обращение к высоким истинам и философским проблемам, с другой — проклятье инакомыслящим на грани сквернословия, оскорбление отцов церкви и гордое высокомерие, возвращенное на вседозволенности. Не гнушался царь грубых насмешек над идей-

ными противниками, обнаруживая свои «скоморошеские» пристрастия. Шутовские проделки царя хорошо известны, но не всегда объяснимы с позиций здравого смысла (вспомним хотя бы его глумливое «отречение» от престола в пользу некоего Симеона Бекбулатовича). Так что лукавил царь, призывая церковных иерархов уничтожить скоморохов-«глумотворцев», — сам был привержен их «бесовским забавам», что и нашло отражение в его сочинениях. Иван Грозный надиктовал¹ много литературных текстов. Среди них выделяются «Послания к отступнику» — князю А.М. Курбскому, бежавшему из Москвы в Ливонию. В споре с Курбским, реагирующим на письма язвительными ответами, Иван Грозный преследовал вполне определенную политическую цель: доказать необходимость неограниченной самодержавной власти для процветания Третьего Рима. В своих эмоциональных высказываниях царь опирался на популярные идеи Стоглавого собора, возвысившего русское «пресветлое Православие». Однако, не желая смирить гордыню, перемежал высокую письменную речь с разговорной бранью. Впрочем, в текстах есть и художественно ценные эпизоды. К ним следует отнести описание жизни маленького Ивана Грозного, терпящего нужду, голод, холод. Вряд ли это соответствует истине, однако в выразительности сцен сиротского детства царю-писателю не откажешь.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Искусство и государство: начало обмирщения литературы

Фрагмент 1

«А если ты, взяв собачий рот, захочешь лаять для забавы, — так то твой холопский обычай: тебе это есть, а нам, великим государям, и сноситься с тобой — бесчестие, а лай тебе писать — и того хуже, а перелаиваться с тобой — горше того не бывает на этом свете, а если хочешь перелаиваться, так найди себе такого же холопа, какой ты сам холоп, да с ним и перелаивайся» (Послание Ивана Грозного шведскому королю).

Фрагмент 2

«Ты же ради тела погубил душу, презрел нетленную славу ради быстротекущей и, на человека разъярившись, против Бога восстал. Пойми же, несчастный, с какой высоты в какую пропасть ты низвергся душой и телом! Сбылись на тебе пророческие слова: «Кто думает, что он имеет, всего лишится». В том

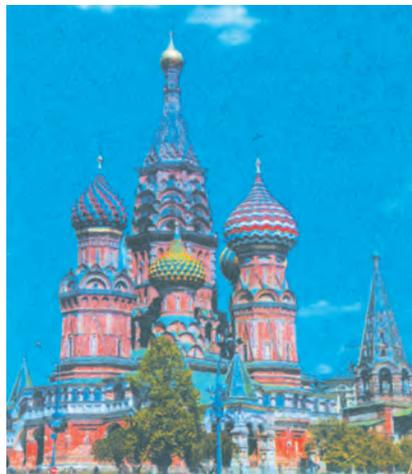
¹ Считается, что Грозный не писал, а, как подобает царю, диктовал свои сочинения секретарям-писарям.

ли твое благочестие, что ты погубил себя из-за своего себялюбия, а не ради Бога? Могут же догадаться находящиеся возле тебя и способные к размышлению, что в тебе — злобесный яд: ты бежал не от смерти, а ради славы в этой кратковременной и скоротекущей жизни и богатства ради. Если же ты, по твоим словам, праведен и благочестив, то почему же испугался безвинно погибнуть, ибо это не смерть, а воздаяние? В конце концов все равно умрешь. Если же ты убоялся смертного приговора по навету, поверив злодейской лжи твоих друзей, слуг сатаны, то это и есть явный ваш изменнический умысел, как это бывало в прошлом, так и есть ныне. Почему же ты презрел слова апостола Павла, который вещал: “Всякая душа да повинуется владыке, власть имеющему; нет власти, кроме как от Бога: тот, кто противится власти, противится Божьему повелению”? Воззри на него и вдумайся: кто противится власти — противится Богу; а кто противится Богу, — тот именуется отступником, а это наихудший из грехов. А ведь сказано это обо всякой власти, даже о власти, добытой ценой крови и войн. Задумайся же над сказанным, ведь мы не насилием добыли царства, тем более поэтому, кто противится такой власти — противится Богу! Тот же апостол Павел говорит (и этим словам ты не внял): “Рабы! Слушайтесь своих господ, работая на них не только на глазах, как человекоугодники, но как слуги Бога, повинуйтесь не только добрым, но и злым, не только за страх, но и за совесть”. На это уж воля Господня, если придется пострадать, творя добро. Если же ты праведен и благочестив, почему не пожелал от меня, строптивого владыки, пострадать и заслужить венец вечной жизни?» (Первое послание Ивана Грозного Курбскому // Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским / Отв. ред. Д.С. Лихачев. М., 1981. С. 124).

Зодчество, иконопись и музыка времен Ивана Грозного



*Полотно неизвестного автора. XIX в.
Церковь Вознесения в Коломенском.*



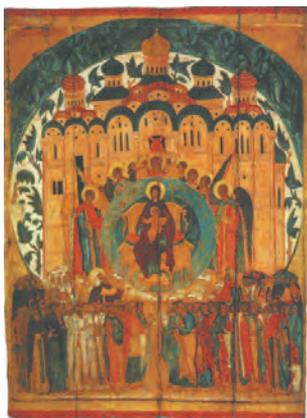
*Покровский собор (Василия
Блаженного). Москва. 1555—1560.*



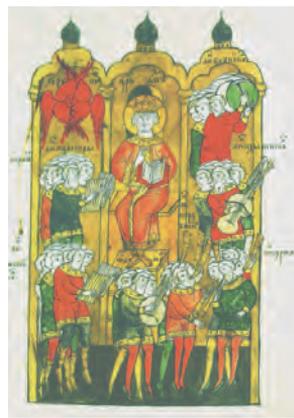
▲
«Благословенно воинство небесного царя». («Церковь воинствующая»). Сер. XVI в. Икона. Фрагмент.



►
Строительство храма Василия Блаженного. Миниатюра из Лицевого летописного свода. XVI в.



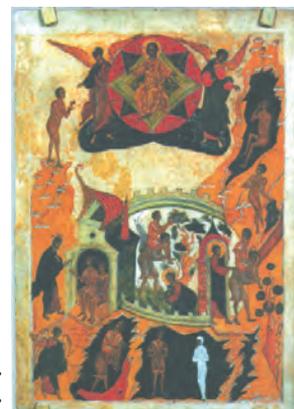
◀
О тебе радуется. Икона. XVI в.



►
Давид-псалмопевец. Миниатюра из «Годуновской» Псалтири. XVI в.



◀
Царь Иван IV Васильевич Грозный. Гравюра на дереве. XVI в.



►
«Притча о хромце и слепце». Икона. Вт. пол. XVI в.

«Глава 16. ...И всякое иное церковное пение совершать по уставу: петь словословие и катавасию, когда клиросы сходятся, и читать на вечернях псалмы и Псалтирь тихо и не спеша с большим вниманием...

Глава 41. Вопрос 16. Во время мирских свадеб играют стихотворцы, и музыканты, и гуслиеры, и смехотворцы и поют бесовские песни. Ответ. Во время венчания к святым Божиим церквам впереди свадеб скоморохам и насмешникам не ходить, а священникам это запрещать настрого, чтобы о таком непорядке не было и речи.

Стоглав. Фрагменты

Прими мя, пустыни,
Яко мати чадо свое,
Во тихое и безмолвное
Недро свое...
И буду яко худ зверь скитайся
И бегая чело вси и много мятежных сея жизни,
И рыдая во глубоком и диком недре твоём.

Инок Елисей. Стихира

«Модификацией Предвозрождения» назвал искусствовед Г.К. Вагнер художественную культуру Руси XVI в. Справедливость этой позиции подтверждают не только самобытные публицистические откровения царя Ивана Грозного, но и общая «художественная картина мира», представленная в разных видах искусств.

Действительно, почему художники, почувствовав вкус западного возрожденческого мышления, вдруг почти отвернулись от него? Но, окунувшись в историю, начинаешь понимать, что в этом повороте была своя логика. Дело в том, что западные веяния нередко приходили в противоречие с устоявшимися формами национальной средневековой традиции. Предренессанс в искусстве не исчез, но постепенно изменились формы его проявления в соответствии с требованиями века, когда все силы нации были направлены на «самостояние» — укрепление мощного централизованного государства.

Первая половина XVI в. ознаменовалась расцветом двух видов храмовой архитектуры: шатрового и столпообразного. В каждом из них сказались предвозрожденческие идеалы Нового времени, выраженные в удивительно свежем и творческом подходе к традиционным строительным формам.

Наиболее ранним шатровым храмом является церковь Вознесения в Коломенском (1530—1532). В летописи отмечено: «Бо же церковь

та вельми чудна выотою и красотою и светлостью, такова не бывша прежде сего на Руси». Церковь, сооруженная в честь рождения будущего царя Иоанна IV, стоит на высоком берегу Москвы-реки. Она хорошо видна с дальнего расстояния, ее силуэт строг, ясен, открыт для обозрения. Гениальность русского зодчего, к сожалению, нам неизвестного, проявилась здесь в полной мере: ему удалось найти единственно верное решение в сочетании отдельных частей храма, каменная громада которого воспринимается как удивительно легкое архитектурное сооружение. Взгляд невольно задерживается на белокаменном узоре, покрывающем шатер. В нем есть особый внутренний ритм, подчиненный общей устремленности ввысь. Кажется, что храм словно воспарил в поднебесье.

И все же подумаем, прав ли летописец, утверждая: «Церковь такова не бывша прежде сего на Руси». Если говорить о храме Вознесения как о шедевре каменного строительства, то, безусловно, прав — не возводили шатровых монументов на Руси ранее. Однако прообраз шатрового зодчества все же был — достаточно обратиться к облику деревянных храмов, искони стоявших среди лесных просторов русских земель. Иначе говоря, в коломенской церкви воплотилась русская народная архитектурная идея, возвращенная вековыми национальными традициями.

Динамичность, пластичность, асимметрия при удивительном единстве целого — все эти слова невольно всплывают в памяти, если речь идет еще об одном «чуде чудном» середины века — соборе Покрова, то «на рву». Этот грандиозный ансамбль был воздвигнут в честь победы русского оружия над Казанским ханством — последним оплотом Орды. Он известен всему миру как храм Василия Блаженного — так называли москвичи собор, у стен которого был погребен чтимый в народе юродивый Василий Блаженный.

До нас дошли документы, в которых Покровский собор называется... Иерусалимом! Только речь идет не о внешнем сходстве (каждый, кто побывал в Священном граде, знает, что облик храма Гроба Господня совершенно иной), а о более глубокой и символической связи. Здесь необходимо обратиться к истории строительства храма Василия Блаженного.

Когда в 1552 г. Иван Грозный пошел брать Казань, то обещал в случае победы поставить новый храм. Обещание свое сдержал — призвал мастера Барму Постника¹ и велел возводить церковь Покрова

¹ В некоторых источниках названы архитекторы — Барма и Постник.

Богородицы¹ не в Кремле, а рядом, на торговой площади. Приказал также, чтобы собор имел восемь глав — одну большую и семь маленьких, по числу приделов. Это мы знаем из летописи. Знаем и другое: не послушались зодчие царского указа и «Божиим промыслом основали девять престолов не по повелению царскому, но по разуму, дарованному им в размерении основания».

В плане собор предстал как круг, в который вписаны два квадрата, иначе — восьмерик. В центре возвели высокий Покровский храм. Вот и получилось девять глав.

Конечно же, форма была выбрана не случайно. Запомним: в средневековой символике она связывалась с образом Горнего Иерусалима, вечного Небесного Града, обители Христовой. В архитектуре Московской Руси и раньше были памятники, в которых слышна «иерусалимская тема». Интерес к ней не пропал и позднее. Так, Борис Годунов мечтал выстроить в Кремле церковь Святая Святых по образцу и подобию храма Соломона, а в XVII в. патриарху Никону удалось воплотить грандиозный проект — возвести Новый Иерусалим. В ряду этих замыслов-подражаний храм Покрова, что «на рву» совсем иной. Современников не привлекало внешнее сходство. Гораздо важнее была идея, ее духовная суть. В связи с этим обратим внимание на внутреннюю символику собора и на его роль в религиозной жизни Москвы.

Связь с христианской святыней олицетворял придел, который открывал вход в храм. Он был освящен в честь одного из великих двенадцатых праздников — Входа Господня в Иерусалим. С этим праздником связан обряд «шествия на осляти». Он совершался накануне Страстной недели в память о последнем входе Иисуса Христа в Иерусалим. Представим: начиналось шествие торжественно, от Успенского собора Кремля. Впереди народа с хоругвями и иконами — высшее духовенство. Толпа шла через Спасские ворота и направлялась к Лобному месту, которое в старину называли... Голгофой. Храм Покрова «на рву» был конечной целью хода. Очевидно, что в древности Покровский собор воспринимали как своеобразную «московскую копию» невидимого Небесного Иерусалима, символ вечности и незыблемости православных традиций Третьего Рима.

Итак, храм-символ! Девять столпообразных церквей, составляющих живописную и подвижную композицию. В центре — церковь,

¹ В праздник Покрова Богородицы (по старому стилю 1 октября) начался победный штурм Казани.

покрытая высоким шатром. Восемь остальных расположились, вернее сказать сгрудились, вокруг. Внешне кажется, что их сочетание не подчинено никаким правилам: в нем нет симметрии, явно преобладает импровизационность. Откуда же то ощущение гармонии целого, что охватывает каждого, кто любит храм, вслушиваясь в «застывшую музыку»? В сознании вдруг возникнет образ торжественного многоголосного « хора » устремленных в небо красочных и причудливых архитектурных форм. Основная « тема » — декоративное убранство звучит в каждом « голосе » (кокошники, « стрелы », круглые окна). Затейливая живописность повторяется в разных вариантах в каждой из девяти церквей. Так рождается общий ритм, общее « дыхание » композиции, являющейся своего рода образцом « единства в многообразии ».

Государственно-дидактические установки не миновали и иконопись — в ней широко развивается символично-аллегорический жанр, который был в известной мере назидательным и нравоучительным. Иконы этого жанра создавались для воспитания прихожан, поэтому в композициях можно встретить весьма неожиданные сочетания отвлеченных религиозных идей с конкретными, словно взятыми из самой жизни образами. Высокая иконопись XV в. такого рода вольностей не допускала. Например, икона « Премудрость созда себе дом ». Здесь достаточно абстрактная философская мысль дополнена вполне реальной жанровой картинкой. Реалистические детали встречаются даже в сюжетах Страшного суда. На подобных иконах персонажи грешников, попавших в преисподнюю, выписываются особенно подробно. Здесь и иноземцы-еретики, и беглые нечестивые монахи, и кровожадные цари-тираны. Иконы предостерегали верующих от совершения грехов, напоминая, что Судный день не минует даже сильных мира сего.

Как и литература, живопись стала выполнять некоторые общественно-политические функции. Такова икона « Благословенно воинство Небесного Царя » (« Церковь воинствующая »). На ней, словно на картине, изображено возвращение войска Ивана Грозного после победы над Казанью. В соответствии с каноном, в иконе есть аллегорическая идея — радость победы, апофеоз и триумф русского воинства. Однако аллегория меркнет в сравнении с ярко выраженной « жизненной картинностью » иконы. В ней есть ощущение просторов родной земли, образы ликующей природы. Музыковеды обратили внимание на особую « музыкальность » иконы: возвращающиеся войска разделены на три потока, что зрительно соответствует записи трехголосного хорового пения.

Поющая икона? О музыке в иконописи не раз говорилось в связи с живописью Предвозрождения, с искусством Андрея Рублева. Есть и другие примеры. В XVI в. начинает активно развиваться гимнографический жанр иконописи, ранее блестяще представленный в творчестве Дионисия. Песнопения «Иже херувимы», «О Тебе радуется», «Что Ти принесем» обрели в иконах-гимнах новый, зрительно воспринимаемый смысл. Слово, звук и образ в этих творениях тесно взаимосвязаны. Как считает исследователь Т.Ф. Владышевская, нужно прежде послушать «Херувимскую» на три голоса, чтобы понять новые «хоровые» качества иконы «Иже херувимы».

Как видим, одной из черт художественной культуры XVI в. является усиление «музыкальности» храмовых искусств. Даже царь Иван Грозный ратовал за «омузыкаливание» церковной службы, приветствовал увеличение музыкальных эпизодов в литургии. Сама же музыка в этот период впервые за всю историю своего развития становится предметом административной опеки. Величие и блеск Москвы — Третьего Рима требовали музыкального «оформления». Столичные власти приложили немало усилий, чтобы город стал центром певческой культуры. Так, при царском дворе был создан хор, состоявший из лучших певчих того времени. Коллектив получил название хора Государевых певчих дьяков¹. Точная дата рождения хора неизвестна. Зато сохранились сведения, что в его состав вошли такие выдающиеся распевщики, как Иван Нос и Федор Христианин.

Хор Государевых певчих дьяков² был средневековым собранием профессионалов со своей структурой и правилами. Он делился на несколько групп певцов, именуемых станицами. Во главе всего коллектива стоял головщик. Кроме того, в хоре существовала должность уставщика, который должен был иметь хороший зычный голос (обычно баритон) и знать богослужебные порядки что называется «назубок».

С самого начала развития московской школы придворные певцы, подобно иконописцам, задавали «моду» провинциальным городам. Кста-

¹ Словом «дьяк» (от укороченного «дьякон») на Руси называли простого церковного певца (позднее — псаломщика). Дьяка хора нельзя путать с чиновником в ранге дьяка.

² Хор Государевых певчих дьяков в XVII в. был реформирован в Придворную певческую капеллу, которой три десятка лет руководил выдающийся русский композитор Д.С. Бортнянский. Традиция исполнения духовной музыки рухнула с 1917 г. Хор был реорганизован в светский коллектив с женскими голосами. Сегодня это Академическая хоровая капелла имени М.И. Глинки, в репертуар которой в наши дни вновь вернулись старинные церковные песнопения.

ти, царь Иван Грозный считался знатоком музыки, пробовал свои силы в литургической поэзии. Ученые считают, что царь распел две стихиры: в честь Владимирской Богоматери и в честь митрополита Петра.

Расцвет певческой культуры в «царствующем граде» способствовал развитию музыкального образования. Музыка в те времена учили в храмах и монастырях. На занятиях использовались рукописные певческие «азбуки», по которым дети овладевали искусством знаменитого письма и азами музыкального исполнительства. Самые древние «азбуки» относятся к концу XV в. Постепенно их число возросло, что существенно облегчило интерпретацию певческих знаков (как отмечалось выше, достаточно условно передающих движенье мелодии). И все же вне живой храмовой музыки учиться по этим книгам было невозможно. Согласитесь, что, не зная мелодии, трудно ее представить по таким типичным характеристикам знамен: крюк простой — «возгласити его мало повыше строки», крюк мрачный — «паки повыше простого», крюк светлый — «мрачного повыше». Недаром к крюкам обычно давался комментарий «како поется», что означало отсылку к сложившейся практике исполнения данного песнопения.

Дошедшие до нас распевы XVI в. рождаются ассоциации то с глубоко духовными образами русской словесности, то с высокой иконописью Андрея Рублева, то с «многоголосными» шедеврами русской архитектуры. В новых мелодиях слышится «авторский голос» — предвестник рождения композиторского творчества.

Распевность, кантилена, мелодичность... Мы привыкли считать эти качества русской музыки чуть ли не изначально ей присущими. Но ведь это не так! Только в эпоху Предвозрождения русская мелодия обрела знакомый нам «национальный образ», в котором все было насыщено глубоким чувством.

В конце XVI в. родился так называемый «большой распев». Это было мелодически развитое, обогащенное знаменное пение. Его рождение связывают с именем одного из самых знаменитых мастеров храмовой музыки, священника Федора Христианина. Федор Христианин прошел хорошую профессиональную школу. Его учителем был знаменитый новгородский распевщик Савва Рогов. При жизни Федор Христианин почитался как выдающийся знаток и творец церковных песнопений, а после смерти имя распевщика было забыто — в середине XVII в. из храмовой службы исчезла практика знаменного пения. Но, подобно иконам Андрея Рублева, вернулись к нам через века и песнопения Федора Христианина, найденные музыковедами. Сегодня многие хоровые коллективы исполняют его стихиры.

Слушая выразительные мелодии мастера, не устаешь поражаться глубине, полноте и сердечности чувств, воплощенных средствами простого одноголосия. С творчеством Федора Христианина вошли в русскую музыку нескончаемые, протяженные во времени мелодические линии, словно передающие просторы Святой Руси, глубину духовного мира человека, обращенного к Богу, к вечности.

Пожалуй, самым необычным явлением в певческом искусстве Предвозрождения стало троестрочное пение.

Мы уже знаем, какую важную роль в искусстве XV в. сыграл образ Святой Троицы. Представления о троичности мира, о духовном смысле числа «три» становятся важнейшими символами культуры и в последующее столетие. Рождение троестрочного пения некоторые авторы связывают с влиянием «Троицы» Андрея Рублева.

Троестрочный распев мыслился как звуковой образ триединого небесного ангелоподобного пения. В нем три голоса, которые текут то параллельно друг другу, то вливаясь один в другой, то расходясь. Название свое троестрочное пение получило от системы записи, поскольку три голоса записывались по строкам разными цветами (красным и черным) и сводились в разноцветную партитуру. Главным голосом был «путь», которому обычно поручалась каноническая мелодия знаменного распева. «Путь» помещался в средний голос и обрамлялся «верхом» (верхний голос) и «низом» (нижний голос).

Самыми авторитетными авторами новых песнопений считались братья Савва и Василий Роговы. Жили они в сложное время — в эпоху правления Ивана Грозного. Царь, любивший церковную музыку, обласкал двух талантливых распевщиков, карелов по происхождению, пришедших в столицу из Новгорода. Кстати, в Новгороде братья оставили о себе добрую память и талантливых учеников. В рукописных книгах XVI в. чаще упоминается имя Василия Рогова. Это не случайно. Василий принял монашество под именем Варлаам и впоследствии стал митрополитом ростовским. Скончался митрополит в преклонном возрасте в 1602 г., создав многие прекрасные песнопения. Летописец отметил, что был Василий (Варлаам) «муж благоговеин и мудр, зело петь был горазд знаменному, и троестрочному, и демественному пению был распевщик и творец». Творец! Ранее это слово не употреблялось по отношению к музыкантам. Еще один шаг на пути осознания музыки как искусства, сотворенного композитором!

Личностное творческое начало в музыке открыло дорогу новому жанру — стихам покаянным. В народе стихи покаянные называли

слезными, умиленными. В них с удивительной откровенностью заговорило живое человеческое чувство. Содержание стихов покаянных затрагивало самые «сумеречные» состояния души. Пели о смерти, грехе, раскаянии, прощении. Новый жанр не входил в конкретную храмовую службу и поэтому быстро получил внецерковное распространение. Как сказал один из авторов того времени, стихи покаянные служат, чтобы «душа пришла к раскаянию».

Сравнительно недавно была обнаружена рукопись инока Елисея, «родом Вологжанина». В ней 41 стих, написанный в 1557—1558 гг. Среди стихов встретился маленький шедевр музыкально-поэтической лирики Древней Руси.

Музыка стихов покаянных записывалась знаменами, и по интонациям она чрезвычайно близка храмовым песнопениям. Стихи покаянные, разумеется, еще не поэзия в современном значении этого слова, тем более — не песня, а скорее, особый жанр гимнографии. Однако именно этому жанру суждено было сохраниться в памяти народа на долгие времена. Постепенно покаянный стих утерять письменную традицию, стал передаваться, подобно народным песням, из уст в уста.

Подведем некоторые итоги. Итак, в эпоху Предвозрождения Русь стала осознавать себя монолитной державой с высокой духовной миссией Третьего Рима. Укрепление новой российской государственности способствовало расцвету художественной культуры в формах, красках, звуках. Яркие личности проявили себя во всех видах храмового искусства. Епифаний Премудрый и Андрей Рублев, Дионисий и Федор Христианин, Барма Постник и Василий (Варлаам) Рогов — всех, конечно же, мы не знаем. Древнерусское искусство Предвозрождения стало кульминацией и одновременно мощным заключительным аккордом развития средневекового храмового искусства — литературы, зодчества, иконописи и музыки. Наступал XVII, бунтующий век, принесший много нового.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Объясните, почему Москву стали именовать Третьим Римом. Когда это произошло? Отразилась ли теория «Москва — Третий Рим» на развитии художественной культуры?
2. Представим облик храма Василия Блаженного на Красной площади. Как первоначально назывался собор и в честь какого события он был возведен? С какой целью задумал Иван Грозный этот храм? Кто такой Василий Блаженный и почему русский народ чтит юродивых?

3. Какие памятники литературы сохранились со времен правления Ивана Грозного? С какой целью они создавались?
4. Читали ли вы «Домострой»? Можно ли сегодня, вслед за критикой XIX в., считать жизнь по «Домострою» «темным царством»?
5. Расскажите о шатровой архитектуре. Когда и в честь какого события возвели храм Вознесения в Коломенском?
6. Какая музыка звучала в русских храмах XV—XVI вв.? С какой музыкой можно сегодня сопоставить образы московских соборов?

ГЛАВА 4

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА «БУНТАШНОГО ВЕКА»

ТЕМА 12

ДИАЛОГ «СТАРИНЫ И НОВИЗНЫ» В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

*Царствование Романовых, Михаила, Алексея, Федора,
способствовало сближению россиян с Европой...
Мы заимствовали, но как бы нехотя,
применяя все к нашему и новое соединяя со старым.*

Н.М. Карамзин

Всегда народ к смятенью тайно склонен...

А.С. Пушкин

XVII в. стал периодом крушения средневековой художественной культуры Древней Руси. Рушились традиции, еще недавно казавшиеся незыблемыми. Древняя Русь превращалась в Россию — государство с новыми духовными ориентирами.

Процесс расставания с прошлым болезненно затронул все стороны общественной жизни — религиозные, политические, художественные. Точный «диагноз» недуга своего времени поставили некогда сами современники. Они назвали свою эпоху «бунташной». А еще говорили: «Старина и новизна перемещались». Под стариной подразумевались прежде всего церковные основы Святой Руси — уникальный культурный опыт православной цивилизации, воздвигнутой в течение семи столетий в пограничье Европы и Азии. Новизна же связывалась со светским восприятием мира, европейским мышлением и образом жизни. Она властно вторглась в жизнь русского общества, стремительно двинувшегося по пути преобразований, ломающих традиционные каноны храмового искусства. Не случайно современные историки называют эту эпоху «переходной». Мы же рассмотрим культуру XVII столетия как *культуру диалога*, в процессе которого «новое» вытесняло «старое». В искусстве этого времени причудливо переплелись уходящие в прошлое образы «мистического реализма» светского искусства европейской традиции. Велся этот специфический диалог «старины и новизны» в условиях жесточайших социальных потрясений, когда страстное приятие или, наоборот, непри-

ятие перемен достигло, кажется, своего апогея. Смена исконного «древлего благочестия» на светское мировосприятие давалась России непросто. Вспомним начало XVII в., так называемое Смутное время. По определению современного исследователя А.М. Панченко, Смуту можно назвать первой в русской истории крупномасштабной гражданской войной. Кажется, никогда ранее общество не было столь политически расколотым на лагеря, противоположные по своим взглядам. Нескончаемые дворцовые интриги на время подорвали веру в ценности государства и самодержавной власти. Повсюду лилась кровь. Отсутствие прямого наследника у болезненного сына Ивана Грозного — Федора Иоанновича, последнего царя рода Калиты, обернулось всенародной белой. После смерти Бориса Годунова, захватившего власть на семь лет, словно в калейдоскопе замелькали правители российского государства: сын царя Бориса Федор, боярин Василий Шуйский, Лжедмитрий I. «Игрой в царя» увлекались почти все русские сословия. Не удержались от соблазна легкой победы над могучим русским соседом и польские магнаты, которым удалось посадить на московский трон красавицу Марину Мнишек. Кризис самодержавной государственности грозил потерей национальной независимости, крахом «русской идеи». Но все же выход из тупиковой ситуации был найден. Русская православная церковь призвала враждующее общество к покаянию и примирению. И оно состоялось: в 1613 г. на престол был возведен Михаил Романов, основатель новой и последней династии царей самодержавной России.

Но испытания «переходной эпохи» на этом не закончились. Многочисленные народные волнения, стрелецкие мятежи, восстание под предводительством Степана Разина сотрясали страну на протяжении всего столетия. Самый сильный удар по монолиту средневековой традиции был нанесен церковной реформой патриарха Никона (1653), в результате которой произошел раскол Русской православной церкви. Старообрядчество (т. е. движение тех людей, кто не принял нововведений в церкви) стало мощной общественной силой, всколыхнувшей широкие народные массы — крестьян, стрельцов, казаков, бедных посадских людей, часть духовенства.

В основе раскола лежал известный русский вопрос: каким путем идти России — самобытным ли, укрепляя в народном сознании святость и неизбежность религиозно-культурных традиций предков, или новым, европейским? Патриарх Никон был противником любого изоляционизма. Он мечтал стать во главе вселенского Православия и освободить второй Рим — Царьград. Грезя вселенской духовной властью, патриарх Никон решил преобразовать церковную жизнь. Он

задумал реформу, суть которой — сблизить обряды всех православных народов. Нововведения Никона включали запрет на крещение двуперстием (вводилось трехперстное сложение пальцев, соответствующее символике Святой Троицы). Началось исправление богослужебных книг в соответствии с практикой греческой, а также украинской и белорусской православных церквей. Это переполнило чашу терпения противников реформы — боголюбцев. Они сочли за оскорбление религиозного чувства разрыв с многовековой национальной традицией. Началась жестокая борьба, в ходе которой реформу поддержало русское дворянство, ратовавшее за европеизацию русской жизни. Все эти события, прежде всего Смута и Раскол получили яркое и непосредственное отражение в русской литературе, ранее других видов искусства вступившей на путь обновления.

Уже в первой половине XVII в. родились исторические повести, образный мир которых отличается от традиционной древнерусской словесности. В стиле повестей можно найти неповторимые черты «переходности», соединение традиционных религиозных и светских образцов. Среди них сочинения, созданные на привычные канонические сюжеты, где события современной жизни рассматриваются с религиозной точки зрения. Например, в «Повести о видении некоему мужу духовну», написанной протопопом Терентием, рассказывается о том, как некий москвич увидел во сне Богородицу, Иоанна Предтечу и святых угодников, которые молились в Успенском соборе Московского Кремля о спасении народа православного, изнывающего от кровопролития во время Смуты.

В то же время появляются произведения, где авторы пытаются осмыслить происходящее на Руси с более светских исторических позиций. В числе популярных текстов, рассказывающих о Смуте, выделяются сочинения Авраама Палицына, князя И.А. Хворостинина, князя С.И. Шаховского.

Творцы новой литературы были хорошо образованными людьми. В их повестях есть авторская позиция, творческая свобода, немислимая в искусстве слова Древней Руси. Персонажи исторических повестей иные, нежели герои средневековой литературы, они не делятся по традиции на абсолютно хороших и абсолютно плохих. Авторы пытаются показать личность, ее характер. Например, осуждая цареубийцу Бориса Годунова, князь С.И. Шаховской не умолчал о его достоинствах, «великомудром и многоразсудном разуме». Иначе говоря, в литературе разрушается «абстрактный психологизм» (Д.С. Лихачев), начинается ее «обмирщение», укрепление светского взгляда на мир.

Освобождение от средневековой нормативности происходит не только в прозе, но и в поэзии. Здесь необходимо отметить, что древнерусская литература, не зная стихосложения, все же пользовалась приемами ритмизации. Сказовым стихом владел автор «Слова о погибели Русской земли».

Ритмическое движение характерно для стилистики «плетения словес» Епифания Премудрого, явственно чувствуется в жанре «покаянного стиха». Но стихотворство как осознанная новая форма художественной литературы возникло лишь в первые десятилетия XVII в., когда родилась русская поэзия в ее европейском светском варианте.

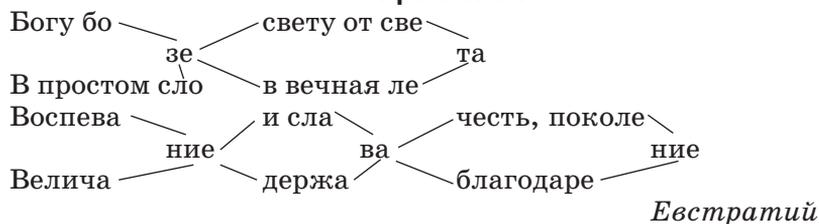
Вначале поэтическое искусство казалось русским литераторам-интеллектуалам, закаленным в идеологических спорах, своеобразной игрой ума. В поэзии преобладали краткие послания, эпистолии, акrostихи, «переоротни» которые можно было читать как слева направо, так и справа налево. Текст стихотворения мог быть оформлен в виде геометрической фигуры, изображения бокала, сердца, звезды и др. Поэт Евстратий оставил ставшее хрестоматийным стихотворение-молитву, исполненное графически в виде «серпантинного» рисунка.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

На переломе веков: первые вирши.

Литература о духовно-нравственных ценностях человека

Фрагмент 1



Фрагмент 2

Не дивно во благополучии возгоржение,
Единая добродетель — всех благих совершение.
Дом благий пускает до себя всякого человека
И исполняет благостыню до скончания века.
Вина всяким добродетелем — любовь,
Не проливает бо ся от нея никогда кровь...

Алексей Романчуков

Фрагмент 3

Миряне, песни мира оставляйте,
Вместо их псалмы Богу воспевайте!
Овы убо ум тлят, души погубляют,
Сии ум здравят и душу спасают.

Псалтирь, вишами новоизданная,
Во славу Богу днесь написанная,
Нотами ново улепстwowася,
Ей же премудрой царевне подася...

Царю нашему премилостив буди,
Дажь ему силы враги побеждати,
Царство во мире сие утверждати,
Даруй здравие царю и царице,
От тебе данной ему помощнице.

Симеон Полоцкий

Фрагмент 4

Говорят молодцу люди добрыя:
«Что еси ты, добрый молодец,
зачем ты на пиру невесел седишь,
кручиноват, скорбен, нерадостен,
не пьешь ты, не тешышся,
да ничем ты на пиру не хвалишся?
Чара ли зелена вина до тебя не доживала,
или место тебе не по отчине твоей,
или милые дети тебя избидили,
или глупыя люди немудрыя
чем тебе молотцу насмеялися,
или дети наши к тебе неласковы?»
Говорит им седа доброй молодец:
«Государи вы, люди добрыя!
Скажу я вам про свою нужду великую,
про свое ослушание родительское,
и про питье кабацкое,
про чашу медвяную,
про лестное питие пьяное.
Ослушался яз отца своего и матери, —
благословение мне от них миновалось?
Господь Бог на меня разгневался
и на мою бедность вели великия
многия скорби неисцелныя
и печали неутешныя,
скудость и недостатки и нищета последняя.
Укротила скудость мой речистой язык,

изъсушила печаль мое лицо и бело тело.
Ради того мое сердце невесело,
а белое лицо унынливо, и ясныя очи замутились;
все имение и взоры у мене изменилися,
отчество мое потерялося,
храбрость молодецкая от мене имновалося».

(Повесть о Горе-Злосчастии // Древнерусская литература / Сост. Е.Б. Рогачевская. М., 1993. С. 245. Орфография первоисточника).

Фрагмент 5

«И прочих наших на Москве жарили да пекли: Исаию сожгли, и после Авраамия сожгли, и иных поборников церковных многое множество погублено, их же число Бог изочтет. Чюдо, как то в познание не хотят прийти: огнем, да кнутом, да виселицею хотят веру утвердить! Которые-то апостолы научили так? — не знаю. Мой Христос не приказал нашим апостолам так учить, еже бы огнем, да кнутом, да виселицею хотят в веру приводить. Но Господе реченно ко апостолам сие: "...шедше в мир весь, проповедите Евангелие всей твари, Иже веру имет и крестится, спасен будет, а иже не имет веры, осужден будет..."» (Житие протопопа Аввакума // Древнерусская литература / Сост. Е.Б. Рогачевская. М., 1993. С. 266).

Фрагмент 6

Мира славу, серебро, злато
Ценно имам яко блато.
Точию то есть ми требе,
Что нам Господь хранит в небе.
Того хощу аз искати,
Скорби, нужды, злострадати.
Труды многи положити,
Токмо дабы в небе быти.
Тесным путем идти тщуся,
Да в пространстве водворюся,
Светла неба, в нем же сладость
Безконечна, и вся радость.
Зверей дивих аз боюся,
Но на Христа надеюся,
Яко имать укротити,
И подаст ми мирно жити. <...>

(Полоцкий С. Молитва святого Иосифа, в пустыню входяща // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность / Под ред. А.Н. Робинсона. М., 1982. С. 151.)

К началу 30-х годов XVII в. в России родилась поэтическая школа, получившая название приказной. Дело в том, что книжное стихотворство в то время было для русских людей непривычным заня-

тием, увлекались писанием стихов прежде всего служащие московских приказов, в ту пору самые образованные представители русского общества. Приказные чиновники обычно были неродовиты и небогаты. Превыше всего они ценили «остроумие» — умение пользоваться «витийным» языком. Среди талантливых поэтов приказной школы выделяется дьяк Алексей Романчуков (возглавлял в 1636—1638 гг. русское посольство в Персии).

В середине века приказная школа прекратила свое существование. Как и во всем обществе, в литературных кругах этого времени произошло размежевание на враждующие партии. Вот как об этом пишет исследователь А.М. Панченко: «Итак, верхи русского общества избрали путь европеизации, путь перестройки, унаследованной от средневековья культурной системы. Однако смысл и формы этой перестройки разные группировки тогдашней интеллигенции представляли себе по-разному; поэтому «шатание» в верхах продолжалось. Уже на соборе 1666—1667 гг. зародились две враждебные партии — грекофильская (“старомосковская”) и западническая (партия “латинствующих”). По прихоти истории первую из них возглавил украинец Епифаний Славинецкий, а вторую — белорус Симеон Полоцкий, оба питомцы Киевской школы... Обе партии сходились в том, что России нужно просвещение, но ставили перед собой разные задачи»¹.

Православный белорус Самуил Емельянович Петровский-Ситнианович (1629—1680) был выпускником Киево-Могилянской академии, в двадцать семь лет он принял монашество под именем Симеон. Судьба его была необычной. Бедняк и неудачник, скромный дидаскал (учитель) полоцкой «братской школы», он сделал блестящую карьеру при дворе Алексея Михайловича и обязан был этим только самому себе, своему уму, таланту, широкой европейской образованности.

В московской среде Симеон первоначально слыл иностранцем: он говорил с акцентом, не сразу научился писать кириллицей. Отсюда возникло прозвище Симеона — Полочанин, полоцкий (т. е. родом из Полоцка). Религиозный и литературный противник Симеона, неистовый протопоп Аввакум нарек его обидным по тем временам прозвищем — «римлянин». Повод для обвинения Симеона в католицизме у Аввакума все же был: Полоцкий был воспитан на европейских культурных традициях и не слишком высоко ценил древнерусское слово. Он и в Москве пытался создать гуманитарную элиту, способную воспринимать европейскую литературу и новую российскую сло-

¹ История русской литературы X—XVII вв. / Под ред. Д.С. Лихачева. М., 1980. С. 375—376.

весность. На этом поприще ему удалось делать очень много. Поручкой же было покровительство царской семьи Романовых, где Полоцкий считался воспитателем наследников престола. Для него была учреждена должность придворного поэта. Энергичному и честолюбивому Симеону удалось основать первую самостоятельную Верхнюю типографию. Он разработал проект первого в России высшего учебного заведения, который лег в основу московской Славяно-греко-латинской академии.

Но все же главным делом его жизни было поэтическое творчество. В историю русской литературы Симеон Полоцкий вошел как создатель регулярной силлабической поэзии¹. Он оставил огромное наследие — около пятидесяти тысяч стихотворных строк. Будучи профессиональным поэтом, Симеон считал своим долгом постоянно тешить столичную аристократию новыми виршами. Он сочинял «декламации», «диалоги», «приветства», и ни один праздник не обходился без «премьеры» его стихов.

О трудолюбии и плодотворности Симеона свидетельствует колоссальный сборник стихов «Вертоград (сад) многоцветный», заверченный в 1680 г. Сборник напоминает энциклопедию не только своими размерами и алфавитным порядком стихов, в нем охвачены самые разнообразные и многогранные темы, события, предметы. «Стихотворным музеем» нередко называют этот сборник, в котором автор пытался в поэтической форме преподнести читателю информацию об окружающем мире, которую должен знать грамотный человек.

Самым выдающимся трудом Симеона Полоцкого следует признать «Псалтирь рифмотворную» — стихотворный перевод Псалтири (части Библии).

Псалтирь испокон веков использовалась в христианском богослужении. Еще во времена Киевской Руси она была переведена с греческого на старославянский язык, но ее стихотворных переводов не существовало. Вместе с тем во все времена Псалтирь воспринималась как «книга песен», как вдохновенная лирика, как поэтическое прославление Бога, его могущества, милосердия и любви. Первым на «словенский» язык перевел Псалтирь именно Симеон Полоцкий псалмы не раз переводились на русский язык, в числе переводчиков XVIII в. М.В. Ломоносов, В.К. Тредиаковский, А.П. Сумароков.

Перевод Псалтири Симеон осуществил необычайно быстро. Приступив к работе в начале февраля 1678 г., он закончил ее к концу

¹ Силлабическая поэзия основана на упорядоченности числа слогов в стихе (13, 11 или 8).

марта. Книга была издана в Верхней типографии. Это было первое в России издание стихотворного творения отдельной книгой, «ради ее собственного интереса».

Позднее «Псалтирь рифмотворная» Симеона Полоцкого обрела новую жизнь в звуках. Московский композитор, дьяк В.П. Титов написал к поэтическим текстам музыку и подарил экземпляр своего сочинения царевне Софье со стихами.

Нет, не зря любил и покровительствовал русский царь Алексей Михайлович поэту Симеону Полоцкому! Правда, у его наследника, царя Петра Первого, были иные взгляды. Поэты-просветители, окружавшие трон в конце XVII в., по времена Петровских преобразований уступают место политикам. Однако свое дело в истории культуры гуманитарии бунташного века достойно завершили: русская поэзия родилась.

Правда, в условиях накаленного общественного климата любые литературные споры могли перерасти в политические. И перерастали. В годы правления царевны Софьи (1682—1689) борьба «греко-филов» и «латинствующих» приняла характер открытого столкновения. После падения правительства Софьи тогдашней руководитель западнической школы Сильвестр Медведев был арестован как заговорщик и публично казнен. Очевидно, что в русской истории родился новый тип писателя-профессионала, способного умереть за свои убеждения. К этому же необычному «писательскому сословию» следует отнести одного из самых оригинальных и глубоких авторов XVII в. протопопа Аввакума (1621—1682).

Как известно, протопоп Аввакум был главой старообрядческого движения. Он прожил жизнь необычную, полную борьбы, лишений и страданий и стал писателем уже в зрелые годы, по древнерусскому понятию, на седьмой седмице. До этого за перо брался редко, занимаясь в основном религиозно-политической деятельностью. Фанатичная приверженность Аввакума старой вере пугала царя Алексея Михайловича. Непокорному протопопу была уготована трагическая участь: за «великие на царский дом хулы» его сожгли заживо. Последние пятнадцать лет своей жизни Аввакум провел в ссылке в Пустозерске, в «земляном гробу», где написал свои лучшие произведения.

Содержание сочинений протопопа Аввакума (а всего им создано свыше шестидесяти слов, толкований, поучений, посланий, писем, бесед и др.) неразрывно связано с личной судьбой автора, с писательским «страдничеством». Вершиной его творчества является знаменитое «Житие» (1672), в котором как в зеркале отразились индивидуальность создателя и его непростое время.

«Житие» писалось тогда, когда Аввакум ждал своей смерти. Он предвидел, что после кончины его образ обретет ореол мученичества. Перед лицом вечности писатель не мог и не хотел лицемерить. Он заверял читателя: «Невозможно Богу солгати». В правдивости его слов вряд ли кто и сегодня усомнится.

«Житие» отличается непривычной для XVII в. свободой мысли. Писатель считает, что для человека то хорошо, что сделано с искренней верою в Бога. Он разрешает мирянину крестить детей, причащать самого себя и многие другие «вольности», явно не совместимые с его собственным положением защитника старой веры. Иначе говоря, в сочинении Аввакума сплелись средневековая фразеология с новым свободным пониманием человека, его духовного мира.

Попытаемся разобраться в «старине и новизне» страстной речи писателя-проповедника. Прежде всего, по-старинному трактует Аввакум «вечный смысл» описываемых им событий. Многие образы «Жития» достаточно традиционны и символичны: море есть жизнь; корабль, плывущий в житейском море, — судьба человека; якорь, брошенный для спасения, — православная вера. Излагая свою биографию, Аввакум склонен видеть в ней осуществление некоего тайного высшего замысла. Он не считает себя обычным человеком. В трудные моменты писатель не раз обращается за помощью к ангелу-хранителю и, по его словам, получает эту помощь. Аввакум уверен в своей избранности и высокой духовной силе. Он рассказывает о том, как исцелял больных, изгонял бесов, творил именем Божиим разные чудеса. Он дерзает описать собственную святость — факт удивительной смелости даже для «переходной» эпохи!

Можно ли считать, что в своем сочинении Аввакум придерживался старинного канона житийного жанра? Уже одно то, что в «Житие» он повествует о своей судьбе, а не о жизни канонизированного святого, свидетельствует об ином: житийная канва служила для писателя прекрасной основой для общения с понимающим читателем, для страстной проповеди собственных взглядов. Аввакум впервые в истории русской литературы объединил героя и автора в одном лице. И в образе этого персонажа писатель подчеркнул не аскетизм (что характерно для жанра старого жития), а искренность, открытость, человечность. Его герой повествует о своих переживаниях и страданиях, он «тужит», «рыдает», «горюет», «вздыхает». Такого героя русская литература ранее не знала. Словом, в «Житии» представлена личность со всеми ее достоинствами и недостатками и раскрыт мир живых и трепетных человеческих чувств.

И последнее замечание. С творчеством протопопа Аввакума вошло в нашу культуру совершенно иное осознание национального начала. Вспомним, что в предшествующую эпоху искусство формировало представление о нерасторжимом единстве государственного и патриотического. Для Аввакума все русское связано не только и не столько с государством, сколько с душевным самостоянием конкретного человека, с его личными переживаниями. Борьба за правду, доброе отношение к миру и людям, патриотизм, искренняя любовь к Богу — все это Аввакум считает проявлением русского национального чувства, столь полно и страстно выраженного в его исповедальных произведениях.

В литературе Древней Руси всякая фантазия считалась грехом, идущим от дьявола-искусителя. В XVII в. точка зрения на этот предмет изменилась, что способствовало появлению вымышленных образов. Авторы бунташного века, вкусив запретный плод занимательной сюжетности, создали новую, бытовую повесть.

Откроем «Повесть о Савве Грудцыне». В ее основу положена почти «фаустовская» тема, но на русский лад. Автор (его имя не сохранилось) рассказывает о том, как купеческий сын Савва Грудцын заложил душу черту в порыве отчаяния, причиной которого была несчастная любовь. Бес становится тенью Саввы, его вторым «я», помогая герою вернуть возлюбленную и вдоволь «погулять» по Руси. Однако власть дьявольской силы над душой Саввы не вечна. Герой раскаивается и вымаливает у Богородицы прощение. Получив его, уходит в Чудов монастырь, постригается в монахи.

Вновь перед нами удивительное переплетение «старины и новизны». Используя средневековую схему легенд о грехе и прощении, автор светской повести, в отличие от древнерусского писателя, отнюдь не стремится к привычному развитию сюжета. Скорее, наоборот! В сочинении поражают «эффекты неожиданности». Читатель находится в эмоциональном напряжении, он вынужден внимательно следить за всеми непредсказуемыми похождениями главного героя.

Любимым произведением читающей России XVII в. была «Повесть о Шемякином суде» — развеселая бытовая байка, полная трагических событий. Герои повести были настолько популярны, что получили вторую жизнь в многочисленных стихотворениях и лубочных картинках.

В повести, создателя которой мы не знаем, две части. В первой — серия незавершенных анекдотов о незадачливом герое, «случайно» оторвавшем хвост у чужой кобылы, насмерть зашибившем поповского сына и соседского старика-отца. Вторая часть — рассказ о не-

праведном судье по имени Шемяка, который жестоко обманулся, рассчитывая получить деньги от главного героя-бедолаги. Попу, потерявшему младенца, судья предложил: «Отдай ему (провинившемуся бедному крестьянину. — Л. Р.) свою жену попадью до тех пор, покамест у попадьи твоей он добудет ребенка тебе. В то время возьми у него попадью и с ребенком».

«Повесть о Шемякином суде», полная неожиданных и забавных происшествий, напоминает европейскую новеллу. Подобные сочинения — не редкость в русской литературе того времени.

Завершим разговор о новациях XVII в. примером наиболее яркого «вторжения» европейского искусства в русскую культуру. Мы имеем в виду московский театр. Как известно, Древняя Русь отрицала светское лицедейство — «бесовское прельщение». Народные игрища и религиозные храмовые действия не являлись театральным искусством в полном смысле этого понятия. Европейский профессиональный театр появился в России лишь во второй половине XVII в. по воле царя Алексея Михайловича. Первый спектакль был сыгран в год рождения наследника — будущего императора Петра Великого (1672).

Театр, называемый «комедийной храминой», соорудили в подмосковной усадьбе Преображенское. Пьеса, показанная здесь, была написана пастором Иоганном Грегори. Называлась она «Артаксерксово действо» и рассказывала о судьбе персидского царя. Актерами выступили иноземцы Немецкой слободы, выучившие текст по-русски.

Новая государева забава пришлась по вкусу царскому двору. Позднее и здесь, и в Московском Кремле шли драмы, комедии и даже состоялась премьера балета «Орфей». В спектаклях звучала зарубежная оркестровая музыка, орган, пел хор и солисты-иностранцы. После внезапной кончины царя придворные театральные развлечения были забыты на долгие годы. Так что национальному русскому театру суждено было родиться значительно позднее, в XVIII в.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какой этап в истории России принято называть Смутным временем? Почему рушились исконные древнерусские традиции? Можно ли считать, что со Смуты начинается новый этап в истории русской художественной культуры?
2. Как отразились борения «старины» и «новизны» в литературе? Какие повести XVII в. вы знаете? Что отличает эти сочинения от литературных памятников более ранних времен?

3. Можно ли считать временем рождения русской поэзии XVII в.? Каким языком говорила новорожденная русская поэзия? Почему Симеон Полоцкий стремился к изменению русской литературной речи? К какому стилю можно отнести его сочинения?
 4. Какова роль раскола в развитии русской культуры? Кто такой протопоп Аввакум? Какое сочинение протопопы Аввакума вы знаете и о чем оно?
 5. Известно, что язык — мерило культурного состояния общества. О чем свидетельствуют перемены в литературном языке XVII в.?
-
-

ТЕМА 13 ОТ ИКОНЫ К ПАРСУНЕ

*Вот иконники учнут Христа писать... на кресте раздутова:
толстехонек миленький стоит, и ноги те у него, что стульчики.
Ох, ох, бедныя! Русь, чего-то тебе захотелось немецких поступов и обычаев!*
Протопоп Аввакум

*...всякая вещь, представшая перед зеркалом, в ней образ напишет...
Разве не чудо этот удивительный образ?*

Симон Ушаков

Много столетий русский человек не знал иной живописи, кроме иконы, но пришел XVII в. Изменилась ли живопись вслед за зодчеством и литературой? Коснулись ли ее процессы обмирщения?

Развитие изобразительного искусства бунташного века — очень сложная тема. Обращаясь к ней, невольно задаешься вопросом, стоит ли вообще говорить об обмирщении, если речь идет о высоком храмовом искусстве? И сомнения эти небезосновательны! Дело в том, что древнерусская живопись, тесно связанная с храмовой обрядовостью и ритуалом, с духовной реальностью, говорит о том же, что Евангелие и богослужение, но на своем особом языке. Оттого она не поддавалась столь легко на искушения «новизны», на светское прозападное воздействие, как литература или зодчество. Вместе с тем иконопись не могла вовсе не участвовать в том непростом культурном «диалоге времен», что вели между собой все музы «переходного» периода нашей истории. Старое и новое, культовое и светское, абстрактность мистического реализма и историческая конкретность — все это можно найти в живописи того века, все это переплелось в ней.

Итак прошло время, когда в древнерусской иконописи существовало единое течение. Ему на смену пришли разные направления, нередко в духе времени противоречащие друг другу. В каждом новом направлении тоже не было единства. Тому есть причина: художники XVII в. «словно раздваивались» в своем желании как можно шире охватить мир реальный и мир духовный. Они пробовали соединить противоречащие друг другу начала: образы конкретные, взятые из «живой жизни», и образы, отображающие «сверхреальность», т. е. то, чему нет подобия в вещественном мире, образы-символы, передающие в аллегорической форме традиционные христианские идеи.

Можно ли говорить о реализме иконописи XVII в.? Да, в определенной мере реализм вошел в художественное содержание русской иконы. Сами художники об этом позаботились в своем безудержном порыве к познанию действительности в образах и красках. Словно забыв традиции, они с наивной уверенностью пытались изобразить легендарные картины, сюжеты Евангелия, бытовые сцены и пейзажи «как в жизни». Эти произведения совершенно иные, нежели старые иконы. Они гораздо ближе к светским картинам. Правда, мастерам еще не удалось освоить воздушную перспективу (что будет сделано живописцами XVIII в.). Однако они уже «увидели» пространство, стремились его передать, фиксируя различные детали окружающего мира.

Жизнь врывалась в икону, и это не могло не волновать современников. Самые большие испытания выпали на долю иконописцев, изображающих лики святых. Кого писать: реального человека, похожего на свое зеркальное отражение? или идеальный образ, «бесплотный и никем не описанный, явившийся во плоти», как испокон веков творили иконописцы? На новые веяния одним из первых откликнулся неистовый борец за правду, противник иноземной моды протопоп Аввакум.

Для того чтобы лучше понять Аввакума, вернемся к началу XVII столетия. Тогда иконописное письмо было представлено несколькими направлениями, в том числе годуновской и строгановской школами. Мастера годуновской школы работали по заказам царя Бориса Годунова и его родственников — отсюда и название писем. Они ориентировались на великую иконопись прошлого, древнерусскую классику, почтительно склоняясь перед искусством Андрея Рублева и Дионисия.

Рождение другой, строгановской школы еще в конце XVI в. было связано с заказами знатного купеческого рода Строгановых. Строгановы любили иконную миниатюру, камерные произведения станковой живописи изысканного и красочного стиля. Поэтому мастера, работая в русле школы, стремились к изяществу, тщательной отдел-

ке деталей и красоте формы. Пожалуй, «строгановцев» более заботила внешняя привлекательность персонажей, нежели их духовный облик. Икона — праздник, икона — волшебная сказка... Но кто может с уверенностью утверждать, что некоторая декоративность этой иконописи означает обмирщение? Искусство «строгановцев» скорее говорит об изменившихся представлениях о красоте, райском мире — пестром, красочном, радостном.

Самым известным мастером этой школы был Прокопий Чирин. Дата его рождения неизвестна, умер же художник предположительно в 1621—1623 гг. В числе его миниатюрных икон — «Никита-воин» (1593), в образе которого мы не найдем ни воинственности, ни героизма. Один из современных авторов назвал святого Никиту «светским щеголем», ибо облачен он в лазоревый плащ, золотые сапожки, золотую кольчугу, а меч в его руках не более чем атрибут изысканного аристократического наряда. Фигура святого очерчена замысловатым, изломанным контуром. Икона не вызывает ощущения полной гармонии цвета и линий. Голова и руки святого — маленькие, истонченные, достаточно традиционные. А вот торс... Он, пожалуй, слишком массивен. К тому же фигура святого Никиты сдвинута далеко в сторону от центра, вследствие чего в иконе господствует красота асимметрии.

Вряд ли этот стиль иконописи отвергал Аввакум. Он не был противником прекрасного, но протестовал, когда в храмовом искусстве прекрасное заменяло божественное. Он был убежден, что икона по своей сути не может изображать окружающую действительность, что святым негоже иметь «надутую» плоть или «лице одутловато», как у реального человека. На этом невидимом перекрестке представлений о сути духовного и прекрасного столкнулись две непримиримые тенденции изобразительного искусства второй половины XVII в. Позиция Аввакума нам уже известна. Выслушаем и другую сторону этого исторического спора, имеющего далеко идущие последствия.

Переоценка древнерусских традиций, которые столь яростно отстаивал Аввакум, связана с творчеством мастеров Оружейной палаты Московского Кремля¹. Главой школы был крупнейший мастер-станковист, «царский изограф» Симон (Пимен Федорович) Ушаков (1626—1686). Мастер прославился быстро, причем в самых разных областях — как художник, график, теоретик живописи. Он пользовался большим авторитетом у царя Алексея Михайловича и покро-

¹ При царе Алексее Михайловиче Оружейная палата стала центром развития искусства. Здесь работали самые лучшие иконописцы, оружейники, граверы, ювелиры, мастера шитья и др.

вительством самого патриарха Никона. В 1667 г. Симон Ушаков рискнул изложить новую теорию живописи, расходящуюся с древнерусской традицией. Его труд назывался «Слово к люботщательному иконного писания» и содержал смелые для русского изобразительного искусства взгляды на «иконотворение». Прежде всего мастер требовал от живописцев правдивого изображения — «как в жизни».

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

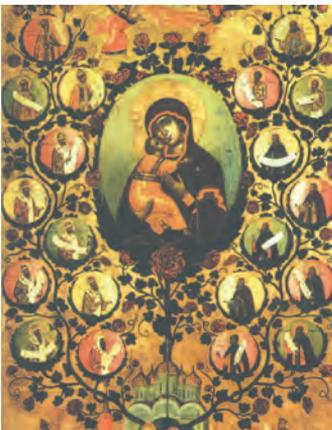
*На переломе веков: иконопись С. Ушакова
и мастеров Оружейной палаты*



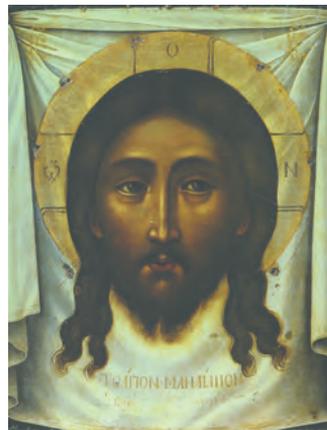
С. Ушаков. Троица
Ветхозаветная.
1671.



С. Ушаков. Богоматерь
Елеуса-Киккская.
1668.



С. Ушаков.
Насажение древа
государства
Российского. 1668.



С. Ушаков. Спас
Нерукотворный.
1677.





Г. Никитин с артелью.
Жатва. Фрагмент росписи
храма Ильи Пророка
в Ярославле.

Фрагмент 1

«Все существующее [в природе], что мы видим, обладает тайной и правдивой силой этого искусства. Всякая вещь, которая стоит перед зеркалом, получает в нем свое отражение благодаря дивному его устройству премудростью божества. О, что же чудеснее этого чуда бывает, когда создается пречудное изображение [в зеркале], которое с движущимся человеком движется, со стоящим стоит, перед смеющимся смеется, с плачущим плачет и с делающим что-нибудь иное то же самое делает, и изображение, как живое, появляется, хотя ни тела, ни души человеческой не имеет. <...>

Иконотворение... — это “жизнь памяти, память о тех, кто когда-то жил, свидетельство прошедших времен, проповедь добродетели, выражение могущества, оживление умерших, хвалы и славы, бессмертие, возбуждение живых к подражанию, напоминание о прошедших подвигах” (С. Ушаков. «Трактат о живописи». Мастера искусства об искусстве. М., 1964).

Фрагмент 2

«Неужели ты скажешь, — писал Владимир, — что только одним русским дано писать иконы и только одному русскому иконописанию поклоняться, а их прочих земель не принимать и не почитать?.. Ты один, злозавистный Плешкович, как бешеный пес, мятешься и растравляешь развращенное сердце твое... Где такое указание... которое повелевает одною формою, смутно и темно-видно святые лица писать? Разве весь род человеческий на одно лицо создан? Все ли святые смуглыми и тощими были?... Но берегись, лукавый завистник, перестань клеветать на благообразное живописание, чтобы не быть отвергнутою, как сатане, в бездну...»

А под благообразным писанием он подразумевал такое, которое передает «Богом данную» красоту человека и его «”живоподобный” образ» (Любимов Л.Д. Искусство Древней Руси. М., 1996. С. 285).

Заметки деятелей культуры

«В силу обострившейся коллизии между абстракцией и конкретностью известную кризисность своего творчества стали испытывать прежде всего художники, имевшие дело с ликом человека. В самом деле, желание изобразить всю полноту реального мира — красочные исторические события, легендарные картины, баталии, архитектуру, бытовые сцены, пейзажи и т. п. — могло найти применение почти в любом жанре, кроме персонального. Здесь творческие задачи осложнялись. Время выдвигало на первый план не идеального (совершенного) рублевского человека, а человека конкретного, эмансипированного, живущего активно-событийной жизнью. Конечно, нечего было и думать, чтобы в живописи сразу появились подобные образы. С возникшими трудностями прежде всего столкнулись иконописцы. В их среде и сложилось новое движение.

Когда протопоп Аввакум негодовал против того, что “пишут Спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мыщцы толстые, персты надутые, тако же и у ноги бедра толстые, и весь яко немцы брюхат и толст учинен”, то он имел в виду скорее иконы, нежели фрески. В настенной живописи на первом месте у художников были не отдельные человеческие образы, а массовые действия, не светотеневая моделировка, а соблюдение единства в ковровой россыпи красок. Отдельный образ человека в монументальной живописи XVII в. как бы тонул в толпе. Во всяком случае он не был предметом специальной формальной разработки. В иконописи же, особенно в персональном жанре, а также и в персонально-догматическом, художник XVII в. не мог не чувствовать острого несоответствия старых средств новым идеалам» (Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993. С. 162).

Симон Ушаков сочувственно относился к реалистическому искусству современных ему художников Запада, которые «всякие вещи и бытия в лицах представляют и будто живых изображают».

А для того чтобы и наши художники преуспели в таком изображении, он собирался издать подробный анатомический атлас. «Имея... талант иконописательства... не хотел я его скрыть в землю, но... попытался... выполнить... ту азбуку искусства, которая заключает в себе все члены человеческого тела... и решил их вырезать на медных досках», — писал Ушаков о своем замысле, который, по-видимому, ему не суждено было осуществить.

Друг Ушакова, одаренный живописец Иосиф Владимиров, сам автор «Трактата об иконописании», развивал схожие положения в яростной полемике с неким сербским архидьяконом Плешковичем, упрямым сторонником старины, плюнувшим (как некогда дьяк Висковатый), когда ему показали «световидный» образ, т. е. уже не силуэтный, а объемно выявленный светотенью.

Теоретические идеи Симона Ушакова не остались на бумаге, они нашли непосредственное отражение в его искусстве. Одним из известных творений Ушакова является «Спас Нерукотворный», где художник изобразил классически правильное человеческое лицо. Мастеру удалось передать его объемность, фактуру ткани, на которой, по преданию, возник отпечаток лица Спасителя. Высокой оценки царского двора удостоилась и другая работа — большая икона «Насаждение древа государства Российского» (1668). Сын своего времени, мастер Симон творил как бы на грани двух великих традиций — древнерусской и новой, реалистической. Каждая его работа (а сохранилось их немало) несет отпечаток указанной двойственности. Вот, к примеру, «Троица» (1671). Ее композиция на первый взгляд полностью соответствует классическому рублевскому образцу — здесь есть и плоскость, и изначальная условность. Но далее этого сходства нет. Художник XVII в. в стремлении написать «как в жизни» чересчур прямолинейно подчеркивает телесную объемность персонажей иконы. Плоскость нарушена, но состоялся ли реализм? С точки зрения внешней сути, изображенное совершенно не похоже на «жизнь». Но и внутренняя духовная суть иконописи искажена. На иконе «Богоматерь Елеус-Киккская» (1688) изображены вполне живые лица, тщательно моделированные светотенью. И вновь замечаешь несоответствие между плоскостной идеей и нарочитой телесностью образов.

Симон Ушаков искренне верил, что можно без ущерба для храмового искусства соединить иконописный канон с элементами реализма. Компромисс в творчестве никогда не давал высокохудожественных результатов. Сегодня иконы Ушакова не столько радуют глаз, сколько напоминают о том нелегком пути, что прошли русские художники XVII в., осваивая приемы светского искусства.

Симон Ушаков оказал огромное влияние на своих учеников, среди которых были талантливые иконописцы — Григорий Зиновьев, Тихон Филатьев, Никита Павловец, Федор Зубов и др. Школа Оружейной палаты все более притягивала талантливую молодежь, спешащую в Москву за современными знаниями.

В 1679 г. Симон Ушаков выдвинул на звание «жалованного» мастера Гурия Никитина (1630-е годы — 1691), выдающегося стенописца. Мастер фресковой живописи, Гурий Никитин оставил о себе добрую память во многих русских городах. Но, пожалуй, самыми знаменитыми стали его фрески, покрывающие стены церкви Ильи Пророка в Ярославле (выполнены в 1680—1681 гг. совместно с Силой Савиным). Раскрывая сюжеты христианской истории, мастер не стремился воплотить высоту нравственных подвигов своих героев.

Мир его фресок — многолюдный, пестрый и даже... шумный — порой кажется, что композиции доносят до нас звуки людской жизни, пение птиц, ржание коней, которые торгуют, воюют, путешествуют, работают в поле. Композиции фресок необычайно красивы, декоративны, масштаб их измельчен. Они напоминают ковровое узорочье, отражающее цветовую гамму пестрых российских лугов.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Рождение портрета. Парсуна



Царь Иван IV Васильевич Грозный. Парсуна. XVII в.



Царь Федор Иванович. Парсуна. Конец XVI в.



Князь М.В. Скопин-Шуйский. Парсуна. Нач. XVII в.



Царь Борис Годунов. Миниатюра из «Титулярника». 1672.



Портрет царя Федора Алексеевича. Ок. 1680.

На фоне многоликой храмовой живописи новорожденный светский жанр «парсуны» кажется совсем незначительным. А вместе с тем именно с парсун началось развитие русского портрета. Парсуна — от слова «персона», это уже не икона, а портрет, правда, выполненный в иконописной технике. Парсуны появились еще в конце XVI в. и писались в основном по заказам знатных людей. Благодаря единичным дошедшим до наших дней работам мы знаем, как выглядели царь Федор Иоаннович, известный полководец князь М.В. Скопин-Шуйский и даже царь Иван Грозный (посмертное изображение).

В последние десятилетия XVII в. интерес к портрету подогревался спорами вокруг «плотского стиля», отвергаемого Аввакумом и его приверженцами. Сторонники реализма. Симон Ушаков и его ученики, портретов не писали. Как уже сказано, они шли к портретной живописи более сложным путем, вступив в яростную полемику с приверженцами старообрядческих взглядов на искусство. Накал взаимных обвинений отразился в «Трактате об иконописании» живописца Иосифа (Осипа) Владимирова (работал в 1640—1660 гг.), друга и единомышленника Симона Ушакова.

Итак, к разделению светского и храмового, реального и духовного, портрета и иконы русское изобразительное искусство шло тернистым путем. Остается добавить, что этот путь прошли и зодчество, и музыка XVII в.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему в живописи XVII в. можно найти «старое» и «новое», древнерусские иконописные традиции и привнесенное прозападное воздействие? Приведите примеры.
2. Можно ли говорить об обмирщении храмовой живописи? В чем это выражалось?
3. Расскажите о новых иконописных школах. Каких взглядов на живопись придерживался Симон Ушаков?
4. Расскажите о фресковой живописи XVII в. Какие храмы расписал знаменитый стенописец Гурий Никитин? Какие новые герои появляются на фресках XVII в.?
5. Почему ранние русские портреты называли парсунами? Какие исторические деятели запечатлены на парсунах? Почему «плотский стиль» иконописания отвергали протопоп Аввакум и его сторонники?

ТЕМА 14 БАРОККО В ЗОДЧЕСТВЕ И МУЗЫКЕ

*А я тебе говорю истину: не только двухголосные,
трехголосные и четырехголосные, но и многоголосные песнопения
можно петь... ибо наука премудрости не имеет конца.*

И.Т. Коренев

*Утверди царство, всю Руску державу
Укрепи, Боже, на Твою похвалу,
Да Ты возможем присно величати,
В мире и в небе песнями воспевати.*

Симеон Полоцкий

Уход в прошлое великой древнерусской канонической традиции все виды искусства запечатлели по-разному. Новым явлением в отечественной культуре стало русское барокко — противоречивый как само переходное время художественный стиль. В европейском искусстве этот художественный стиль пришел на смену ушедшему в прошлое Возрождению. Западным мыслителям барочные формы казались неестественными, причудливыми. Отсюда, вероятно, и название: слово «барокко» в терминологии итальянских ювелиров означало «жемчужина неправильной формы».

«Неправильность» европейского барочного искусства заключалась в его изначальной двойственности. Творцы барокко пытались соединить гуманистические идеалы Возрождения (человек — мерило всего сущего!) со средневековым религиозным знанием (Бог — первопричина и цель земного бытия человека!), поэтому в барочных художественных произведениях сошлись ренессансное понимание свободной творческой личности и средневековая образность. Синтез светского и религиозного мироощущения? Можно сказать и так, поскольку именно в этом парадоксальном союзе кроется причина успешной «пересадки» идей барокко в «бунташную» русскую культуру XVII в.

В Россию барокко попало из Польши через посредничество художников, поэтов и музыкантов, имеющих отношение к украинско-белорусскому кругу образованной публики. Произошло это в последней трети XVII в., когда единые устои древнерусского «мистического реализма» в искусстве были сильно поколеблены. Барокко стало для московской придворной культуры олицетворением европейского мышления, символом нового. Значительная часть московских мастеров, ориентированных на западные ценности, быстро усвоила основы ба-

рочного искусства. Их суть заключалась в том, чтобы передать в художественном произведении многогранность, полифоничность мироздания, его переменчивую сущность. В искусстве этого периода «посредине мира» оказался человек — творец, мыслитель, способный своим умом постигать тайны Бытия. Своеобразным манифестом барочного искусства можно считать поэтическое слово Симеона Полоцкого.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Русское барокко.

Памятники Древнерусского зодчества и поэзии



Новоиерусалимский Воскресенский монастырь. Воскресенский собор. 1656—1685.



Спасо-Евфимиевский монастырь в Суздале. XVII в.



◀ Преображенская надвратная церковь Новодевичьего монастыря. Москва. Вт. пол. XVII в.



▲ Дворец Алексея Михайловича в Коломенском. Литография по рисунку. 1760.



Церковь Покрова
Богородицы в Филях.
Вт. пол. XVII в.



Золотое крыльцо
Теремного дворца
Московского Кремля.
XVII в.



Теремной дворец Московского Кремля.
Фрагмент интерьера. XVII в.

Мир сей преукрашенный — книга есть велика,
Еже словом написа всяческих владыка.
Пять листов препространных в ней ся обретают
Яже чудна писмена в себе заключают.
Первый же лист есть небо, на нем же светила,
Яко писмена, Божия крепость положила.
Второй лист — огонь стихийный под небом высоко,
В нем яко писание силу да зрит око.
Третий лист преширокий аер мощно звати,
На нем дождь, снег. Облаки и птицы читати.
Четвертый лист — сонм водный в ней ся обретают,
В том животных множество удобь ся читает.
Последний лист есть земля с древесны, с травами,
С крушцы и с животными, яко с писменами...

С. Полоцкий

Не случайно многие современные исследователи, сравнивая русское барокко с европейским Возрождением, считают, что барочная переходная художественная традиция напоминает европейский Ренессанс. Впрочем, барокко и в России осталось «неправильным» стилем, вольно трактовавшимся в разных видах искусства. Одни мастера видели в нем возможность приблизиться к светской западной культуре — здесь преуспели поэты и художники московской школы, о которых говорилось выше; другие же использовали барочные идеи для создания нового, красочного и самобытного искусства, пышная многоликость которого не имеет аналогий в чужих краях. Эти черты мы найдем, к примеру, в русской барочной архитектуре.

Памятники зодчества XVII в. — зримое свидетельство культурных идеалов эпохи. В это время широко развернулось городское строительство, развивалась «посадская» архитектура. Строились боярские, княжеские, купеческие палаты. В числе примечательных светских строений — Теремной дворец (1635—1636, архитекторы А. Константинов, Б. Огурцов, Т. Шатурин, Л. Ушаков) Московского Кремля, ансамбль деревянного царского дворца в Коломенском¹ (1667—1668, архитекторы С. Петров и И. Михайлов). Шедевром декоративного зодчества и поныне считается Крутицкий теремок (Теремок Крутицкого Митрополичьего подворья), целиком облицованный цветными изразцами (построен в 1694 г.). Обновился ли облик храмового строительства? Чтобы ответить на этот вопрос, вернемся в предшествующий век.

Выше говорилось о том, что в архитектуре XVI столетия в полный голос звучала идея «единства в многообразии». В эпоху барокко принцип единства же не привлекал мастеров — слишком сложной и многогранной была окружающая жизнь, и слишком влекущей казалась возможность индивидуального самовыражения для художника. Поэтому произведения зодчества этого времени отличаются принципиальным разнообразием творческих решений. Ориентируясь на стиль барокко в самом общем плане, архитекторы создавали образы, овеянные фантазией, наполненные ярким праздничным мироощущением. Декоративные украшения, соответствующие народным представлениям о красоте, становятся важнейшим элементом облика храмов. В роскоши самобытных барочных форм чувствуется влияние русского деревянного зодчества.

В монастырских ансамблях особую выразительность приобретают высокие колокольни, которые невольно привлекают взгляд и кажут-

¹ Дворец стоял напротив храма Вознесения. Был разобран «за ветхостью» (конец XVIII в.).

ся центром всего архитектурного пространства. Обратим внимание на новые монастырские трапезные — они отличаются большими размерами и роскошной дорогостоящей отделкой. Известный путешественник, сирийский архидьякон Павел Алеппский, посетивший русское государство во второй половине XVII в., более всего поразила убранством трапезных московских монастырей, их «тщеславным благолепием».

Приверженцы древнерусского строительного канона добились в середине XVII в. запрещения строительства шатровых храмов и эта прекрасная традиция отошла в прошлое, не успев развиться. Возвращение же к пятиглавию было на редкость формальным. В храмах нового поколения пять вершин нередко переплетались прихотливо и живописно, вопреки всем старым традициям.

Например, одно из последних шатровых сооружений — церковь Рождества Богородицы в Путинках (Москва, 1649—1652). Ее венчают пять шатров, изящных и асимметричных. Из них четыре — дань традиции, они чисто декоративные. Отдадим должное вкусу и фантазии мастера, сумевшего создать эту затейливую и миниатюрную архитектурную «сказку».

Русское архитектурное барокко XVII в. нередко называют московским. Действительно, именно в столице или ее окрестностях были возведены храмы с пышным и ярким декоративным оформлением фасадов. Барочные формы этих храмов отличались обилием архитектурно-пластических «слагаемых», т. е. достаточно самостоятельных и как бы независимых друг от друга частей. Таким памятником является церковь Живительной Троицы в Никитниках, построенная в 1631—1643 гг. на средства московского богача купца Никитникова. Композиция храма асимметричная, он богато украшен причудливыми декоративными деталями, выполненными лучшими специально приглашенными мастерами. Перед нами совершенно новый тип необычайно живописного зодчества, которое хочется назвать «каменным многоголосием».

В конце XVII в. московские мастера стали работать по заказам семьи Нарышкиных — родственников жены царя Алексея Михайловича. Стиль построек этого времени обрел характерное название «нарышкинского барокко»¹. Среди нарышкинских храмов, наверное, самым известным является церковь Покрова Богородицы в Филях (1693—1694). Композиция храма сложна и одновременно по-светс-

¹ Нарышкинское барокко — храмы с ярусной композицией восьмерик на четверике, обычно центрические в плане (в виде лепестковой розетки).

ки изысканна. Храм «открыт миру» подобно архитектуре Возрождения: в нем обилие окон и галерея, на которую выводят три кирпичные лестницы. Белокаменный узор великолепно оттеняет кирпичную кладку. Художественный образ складывается из множества разнообразных частей, сказочное великолепие которых создает радостное праздничное настроение.

В XVII в. обрели заверченный облик многие монастырские архитектурные ансамбли: Новодевичий и Донской в Москве, Спасо-Евфимиев и Покровский в Суздале, Алексеевский с прекрасной Успенской «дивной» церковью в Угличе. Но, пожалуй, самой общественно значимой постройкой XVII в. является знаменитый Новоиерусалимский монастырь, соорудать который начали при патриархе Никоне в 1656 г. (зодчие А. Мокеев, И. Белозер). Этому монастырю в свете вселенских замыслов Никона придавалось особое значение. Патриарх-реформатор замыслил перенести на московские земли образ святыни православия — храма Гроба Господня в Иерусалиме. Тем самым Москва становилась не только Третьим Римом, но и «вторым Иерусалимом», зримым центром христианского мира.

Для возведения Нового Иерусалима на реке Истре (в представлениях современников — Новом Иордане) особое посольство доставило в Москву план и чертеж «подлинника». Сохраняя общий план строители придали сооружению специфически русские черты. Монумен- тальность главного Воскресенского собора сочетались с роскошными и очень дорогими декоративными украшениями, придающими зданию красочный и торжественный вид¹.

С развитием каменного барочного строительства не ушли из культуры России традиции деревянного зодчества. Искусные русские плотники рубили крестьянские жилые и хозяйственные постройки, избы для горожан, хоромы для людей побогаче. Однако каждый из них стремился получить заказ на возведение храма. Церкви, срубленные из дерева, сохранялись плохо. Сегодня радуют глаз в основном памятники XVII—XVIII вв., более ранние постройки не сохранились. Среди шедевров деревянного зодчества церковь Вознесения в Торжке (1653), Успенская церковь в селе Варзуга Мурманской области (1674), Предтеченская церковь Широкова погоста Тверской области (1697) и, конечно же, всемирно известная Преображенская церковь в Кижах на Онежском озере (1714).

¹ 10 декабря 1941 г. Новый Иерусалим был взорван отступавшими от Москвы фашистами. Ныне он восстановлен, хотя и не полностью.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Музыка

Фрагмент 1

«Вопрос: Что есть музыка?

Ответ: Музыка — это стройное искусство и изящнейшее разделение голосов, определенное знание различий, знание надлежащих благозвучных и неблагозвучных голосов, которые выявляются в различиях внутри согласованности. Музыка — это вторая философия и грамматика, измеряющая голоса степенями, подобно тому как в словесной философии или грамматике существует правильное употребление слов и их свойств, слогов, фраз и рассуждений, знание и наименование стихий, всех их свойств и силы. Также и музыка, имеющая все степени голосов, приводящая в умиление или радость совокупностью звуков, как красноречие или философия, радующая слух как звучанием в бездушных орудиях, так и языком, возводящая слова по ступеням [высоты], издающая голоса нижайший, средний и высочайший. Музыка является наукой, познающей согласованность во всем, и является вторым разумом человеческого естества в самом нем, исходящим не от самого естества, а от Бога, ибо она не может сделать ничего плохого, но является благом для обращающегося к ней. Но она и выражает зло злословящего, ибо если ты хвалишь, она хвалит, если бранишь, она бранит, и все это по желанию разума особо соединяется, когда она соединяет слово и звук. Музыка делает красивой церковь, украшает прекрасной стройностью божественные слова, веселит сердце, дает радость душе во время святых песнопений. Музыка, как и словесная грамматика, является грамматикой, организующей звук. <...>

А я тебе говорю истину: не только двухголосные, трехголосные и четырехголосные, но и многоголосные песнопения можно петь. Подобно тому как учит арифметика, что можно делить и малые доли на многие части, так и музыка своим голосом может раздроблять четвертую долю на многие части, ибо наука премудрости не имеет конца, по словам апостола, говорящего: отчасти мы постигаем и отчасти пророчествуем. И каждому дается на пользу явление духа: одному духом дается слово премудрости, другому же слово разума в том же духе и этот дух разделяется сам для каждого, как хочет. По сосуду бывает вмещаемое в него. Какие приготавливаем сосуды прошения, столько и воспринимаем дарования духа. Человек возгордившийся ничего не может сделать, как сказал Христос, сын Божий, своим ученикам: без Меня ничего не можете сделать» (*Корнев И.Т.* Предисловие к «Грамматике мусикийской» // Музыкальная эстетика России XI—XVIII вв. / Сост. текстов, переводы и общ. вступ. статья А.И. Рогова. М., 1973. С. 124, 138).

Фрагмент 2

«Что такое музыка? Музыка — это то, что своим пением или игрой настраивает человеческие сердца на веселие, или сокрушение, или плач. И в то же время то, что своим пением или игрой показывает движение вверх или вниз или действует, как это движение» (*Дилецкий Н.П.* Мусикийская грамматика).

Фрагмент 3

Покажи премудрому его вину, и он станет мудрее.
Уча же безумного, не принесешь пользы.
Ищи, стучи, и найдешь разум науки.
Испытай: эта грамматика будет тебе нужна.
Упорство нужно в правде — в этом ты стой непоколебимо.
Пребывая же с неправедными, отойди от меня с миром.
Я трудился в этом деле: ты видишь мое старание,
Каким оно есть; прояви и свое — и сам поймешь усердие,
И будет оно, как и мое, во славу Господню.
Познай музыку во всем свободную.

И.Г. Корнев. Предисловие к «Грамматике мусикийской»

Бунташная эпоха стала последним, завершающим этапом развития и средневекового знаменного пения. Отношение как к одноголосной традиции, так и к старинному многоголосию быстро менялось. Авторское самовыражение, отмеченное нами еще в музыке Предвозрождения, набирало силу. Поэтому песнопений стало очень много. В их обилии уже не ориентировались даже опытные певчие. Канонические правила церковной службы постоянно нарушались. В богослужебную начинает проникать совершенно новый стиль, рождается русское многоголосное партесное пение.

Партесное пение (пение по отдельным партиям) было завезено в Россию с Украины и из Белоруссии. Патриарх Никон приветствовал этот общеславянский вид церковной музыки. Однако и в период властвования Никона, и позднее изменения в церковно-певческой практике встречали сопротивление деятелей старообрядческого движения. Противником «органоподобного» многоголосного пения был протопоп Аввакум. Его единомышленник священник Лазарь тоже негодовал по поводу «бесовского» пения: «И патриарх Никон, и власти возлюбили языческое пение и в церквах поют многие стихи ни по-гречески, ни по-славянски, а как звучит орган». Новое многоголосие сначала исполнялось под руководством украинских и белорусских регентов. Они требовали от певчих более мягкого и проникновенного стиля исполнения, противопоставляя его «густому басистому» пению «москвитов». Многоголосие записывалось уже не крюками, а традиционной европейской нотацией на пяти линейках. Вот только ноты были не круглыми, а квадратными (так называемое «киевское знамя»). Как же русские музыканты учились новому пению?

Большую роль здесь сыграл педагог, композитор и теоретик Н.П. Дилецкий (ок. 1630 — ок. 1680). Киевлянин по рождению, он некото-

рое время жил и работал в Польше. В 70-е годы XVII в. Дилецкий переезжает в Москву, где ему покровительствовал известный меценат рода Строгановых — Г.Д. Строганов. Ему и посвятил Дилецкий издание на русском языке своего труда «Муסיкийская грамматика» (до этого книга публиковалась на польском и белорусском языках). В этой работе Дилецкий попытался ответить на самые разные вопросы, связанные с новыми для России представлениями о музыке, о ее влиянии на человека.

Основная часть «Муסיкийской грамматики» создана в помощь начинающим композиторам и посвящена чисто практическим вопросам сочинения многоголосной музыки. Здесь автор рекомендует довольно элементарные приемы композиции, вероятно, ориентируясь на скромные исполнительские возможности церковных хоров в русских глубинках.

Труд Дилецкого имел как яростных сторонников, так и яростных противников. Показательно, что в последнем издании «Муסיкийской грамматики» была сделана вставка — сочинение дьякова придворного Сретенского собора Московского Кремля И.Т. Коренева под названием «Муסיкия». Коренев выступает в защиту многоголосного пения и дает отповедь, причем в достаточно резкой и язвительной форме, защитникам одnogолосия.

И.Т. Коренева можно считать одним из первых русских музыкантов-просветителей. Определяя музыку как «вторую философию и грамматику», он ратовал за то, чтобы «просветить разум наукой», увидеть «премудрое строение музыки, а не такое, как твое троестрочное или демественное пение».

Простим автору-полемисту несколько предвзятое отношение к уходящим в прошлое знаменным распевам, троестрочному и демественному пению. Русские музыканты стремительно ворвались в совершенно новый, необычный звуковой мир, полный красот многоголосного звучания. Партесное пение XVII в. имеет много общего с барочной архитектурой, поэзией и иконописью. Многоголосие было красочным и декоративным, а элементы украшения порой переходили в череду мелодических орнаментов, напоминающих причудливую барочную поэзию.

Партесное многоголосие было сложным, требующим профессионализма искусством. Не случайно период освоения нового пения совпал в русской музыке с периодом... обретения авторства. И хотя многие сочинения XVII в. остались, по традиции, анонимными, все же можно назвать имена многих русских композиторов — Федора Редрикова и Николая Калашникова, Николая Бавыкина и Степана

Беляева, чьи творческие усилия способствовали расцвету на Руси совершенно нового музыкального жанра — партесного концерта. Этот концерт сегодня в России принято называть духовным.

Термин «концерт» Н.П. Дилецкий определил как «борение голо-сов». Духовный концерт — большая хоровая композиция, рассчитанная на исполнение профессиональным коллективом. В хоре обычно было от восьми до двенадцати голосов, но иногда их количество доходило до сорока восьми. Создавались концерты и для двух хоров. Исполнялись партесные концерты в храме после литургии, отсюда еще одно их название — «запричастные».

В новых духовных концертах воплотился широкий спектр человеческих чувств и переживаний — от лирической грусти до ликующей радости. Самой большой популярностью пользовались концерты, сочиненные «государевым певчим дьяком» В.П. Титовым. Подробности его жизни не известны. Вероятно, он был одним из учеников Н.П. Дилецкого. По мнению ученых, Титов написал около 200 сочинений.

Титов тяготел к монументальности, помпезности, праздничности. Его музыка по праву называется барочной. Композитор смело искал средства выразительности, передающие содержательную сторону текста. Не случайно именно ему в 1709 г. был заказан концерт «Рцы нам ныне» в честь победы петровских войн под Полтавой. Сочинение написано на библейский сюжет (это — традиция!). В нем композитор в иносказательной форме прославляет великую победу.

В то время мало кто из русских композиторов понимал, что такое «познать музыку, во всем свободную». Опера, симфония, соната — все эти жанры предстояло освоить отечественным музыкантам последующих поколений. Но «бунташный век» принес в музыкальное искусство главное — в нем впервые заговорила индивидуальность автора. Конечно, партесное многоголосие сегодня многим может показаться и простоватым, и наивным. Но в этой музыке человеческая личность, скрытая в средневековом пении за коллективным и соборным началом, начинает открывать свой внутренний мир и выражать его в звуках.

Завершая главу, посвященную искусству XVII в., следует сказать, что в Петровскую эпоху очень быстро были забыты споры гумани-тариев бунташного века. Однако след этих споров остался в культурно памяти нашего Отечества, где мастера искусства и в последующие столетия не оставались в стороне от общественных проблем.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие храмы можно отнести к пышному и яркому барочному зодчеству XVII в.? Что такое восьмерик на четверике? Почему многие храмы XVII в. рождают радостное, праздничное настроение? С какой музыкой ассоциируется образ храма Покрова Богородицы в Филях под Москвой?
2. С какой целью строили Новый Иерусалим? Есть ли в этом сооружении отличие от прообраза?
3. Назовите всемирно известный шедевр русского деревянного зодчества. Как по-вашему, то, что немецкий летчик отказался бомбить этот храм, — быль или реальность?
4. Когда родилось русское многоголосное храмовое пение? Кто был его теоретиком?
5. Почему далеко не все иерархи Русской православной церкви приняли многоголосное пение? Можно ли считать партесное многоголосие музыкой (в отличие от древнерусского богослужебного знаменного пения)?
6. Назовите первых русских композиторов. В чем отличие процесса создания старинных знаменных распевов от процесса творения партесных концертов?
7. Рождение авторства и индивидуального творчества — главный итог художественной культуры XVII в. Воплотился ли в произведениях этого времени внутренний мир человека? или искусство выражало высшую религиозную идею? При ответе на эти вопросы попытайтесь сравнить «Троицу» Андрея Рублева с иконописью Гурия Никитина, знаменный распев — с партесным концертом В.П. Титова.

ГЛАВА 5 РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XVIII В.

ТЕМА 15 ИДЕАЛЫ «ОСЬМНАДЦАТОГО СТОЛЕТИЯ»: ПО ПУТИ «РУССКОЙ ЕВРОПЕЙСКОСТИ»

*Что хорошо для людей, то не может быть дурно для Русских;
и что Англичане или Немцы изобрели для пользы, выгоды человека,
то мое, ибо я — человек!*

Н.М. Карамзин

*«Не далее как к святкам
Я вам порядок дам!»
И тотчас за порядком
Уехал в Амстердам.*

*Вернувшись оттуда,
Он гладко нас обрил,
А к святкам, так что чудо,
В голландцев нарядил.*

А.К. Толстой

Художественная картина мира, созданная вдохновенным трудом мастеров «осьмнадцатого века», отличается причудливым сочетанием национального и европейского, религиозного и светского, аристократически-утонченного и простонародно-грубоватого... Кажется, что на грандиозном полотне культуры этой эпохи сплелись противоречащие друг другу образы, различия которых обусловлены изначально несовпадающими взглядами на миропорядок, устройство общественной жизни, самого человека. Возникает вопрос: можно ли найти нечто общее, что объединяет поэзию М.В. Ломоносова и публицистику Н.И. Новикова, музыку М.С. Березовского и живопись Д.Г. Левицкого, творения В. И. Баженова и Д.С. Бортнянского? Можно ли говорить о сближении европейских и русских художественных традиций? о начавшемся диалоге Востока и Запада?

Для того чтобы правильно понять особую роль художественной культуры XVIII в. в нашей истории и ответить на все указанные непростые вопросы, обратимся к главному смысловому символу эпохи — понятию

«Просвещение». Это слово было найдено самими носителями новых общественных идей. Еще в конце XVII в. появился труд английского философа Дж. Локка «Опыт о человеческом разуме», в котором были сформулированы основные положения разумного познания мира человеком. Общественная мысль Европы, впитавшая со времен Возрождения ренессансный «культ Человека», была готова к восприятию «культа Разума», как и связанной с ним теории «естественного Человека». Идеалом становится личность, управляющая миром с позиции разума, строящая справедливые общественные отношения. Подлинной родиной просвещения стала Франция. В ее культуре на протяжении все XVIII в. целенаправленно развивались идеи социального равенства, внесловной ценности человеческой личности. Великие умы эпохи — Ж.Л. Д’Аламбер, Д. Дидро, Ш.Л. Монтескье, Ж. Мелье, Вольтер (Ф.М. Аруэ), Ж.Ж. Руссо — посвятили свои жизни просвещению народа с помощью печатного слова¹. Они воспитывали читателей в духе материализма и атеизма, отрицая все ценности «старого мира». Раскрывая «неразумность» феодального устройства общества, они критиковали государственные институты, составляющие костяк традиционной культуры, и полагали, что в «царство справедливости» можно войти, лишь разрушив привычные стереотипы религиозного мышления, да и самой жизни. Призывы не остались на бумаге. Прямым ответом Просвещению стала Великая французская революция 1789—1794 гг., благие лозунги которой (Свобода, Равенство, Братство) обернулись в итоге неисчислимыми страданиями и морем невинной крови.

В эпоху Просвещения на Западе все более утверждались так называемые либеральные ценности, установки, идеалы, которые в наши дни приобрели характер хрестоматийного эталона. Истоки либеральных лозунгов (прежде всего знаменитый призыв к Свободе, Равенству и Братству) следует искать в недрах позднего Возрождения, философия которого подпитывалась христианским протестантизмом, иудаизмом и отчасти язычеством. Как видим, среди истоков духовного развития Запада начиная с XVI в. не было православия.

Но вот настал век Просвещения, и Петр Великий властной рукой «прорубил окно в Европу». Русская культура, выйдя из изоляции по отношению к западному миру, столкнулась с иными представлениями — политическими, философскими, нравственными, религиозны-

¹ Здесь стоит напомнить о знаменитой «Энциклопедии» Д. Дидро и Д’Аламбера, издание которой началось в 1751 г. В ней запечатлелись утопические грезы о новом обществе, новом человеке, новом мире, устроенном по понятиям великого человеческого Разума, не отягощенного верой в бессмертную душу и Бога.

ми и, конечно же, эстетическими. Вероятно, главное различие в миропонимании между россиянином и европейцем заключалось в том, что в либеральных ценностях как-то постепенно ушло на задний план ключевое для христианина понятие «грех». Западное просветительское слово несло дух свободы, при наличии которой не было места этому чувству и, соответственно, ограничениям, вытекающим из страха нарушить Божьи заповеди. Поэтому осмысление и переработка достижений европейской цивилизации неминуемо привели к ломке традиционных устоев русской культуры не только в политическом, экономическом или чисто житейском плане, но прежде всего — в духовной сфере.

Идея несовместимости духовных движений Франции (и вообще Европы) и России, Востока и Запада, жива по сей день. В век Просвещения она сопутствовала становлению «русской европейскости» — явления парадоксального по сути, но столь характерного для российской культурной жизни, для русского национального (ментального) сознания. «Русская европейскость» — это прежде всего расчленение единой русской художественной культуры, в которой ранее сплетались искусство и православная вера, на две культуры — храмовую (продолжившую развитие традиционных духовных ценностей) и светскую (по сути, европейскую). Но и в самой светской культуре не было единства: в ней постоянно взаимодействовали и переплетались европейские (привнесенные) и русские почвенные идеалы.

«Русская европейскость» складывалась в условиях достаточно очевидного противостояния противников и сторонников реформирования архаичного по меркам Запада крепостного государства. В художественной культуре полифонично звучат голоса и «архаистов», и «новаторов». В ней есть немало от старой средневековой Руси и, вместе с тем, видны ростки того нового, что принесет блистательные плоды в светском искусстве уже во второй половине XVIII столетия. Старый культурный уклад жизни был отвергнут многими просвещенными мыслителями. Он был признан изначально неверным! Все чаще «правильными» признавались европейские нормы светской жизни, образования, искусства. В результате просвещенный человек должен был на родине вести себя... как иностранец! Новая одежда, новые правила этикета, новый (!) язык — французский! В просветительской культуре «свое» и «чужое» поневоле переплетались, словно на театральной сцене, где под маской разодетого героя пьесы скрывалась трепетная душа актера.

Далеко не все идеи Просвещения оказались близки российским интеллектуалам. Очевидно, что в XVIII в. материалистические и атеистические взгляды не получили широкого развития. В гораздо боль-

шей мере русских просветителей занимали вопросы нравственного порядка и связанные с ними проблемы общественного устройства.

Прежде всего русской культурой были восприняты идеи о великой морализующей и воспитывающей роли печатного, в том числе научного слова. Родилось словосочетание «просвещенный читатель». Оно отражало искреннюю веру в силу человеческого знания и разума. Литературная речь становится мерилom просвещенности и образованности. Следствием стало стремительное изменение русской разговорной и письменной лексики, в которой зазвучали новые понятия и обороты, рассчитанные на разговор с образованным собеседником. Разумным словом на протяжении всего XVIII в. пытались лечить человеческие пороки и исправлять весьма несовершенные общественные нравы.

Несмотря на все изменения, просветительское слово несло в себе искры исконной русской духовности. Признавая это, мы можем выделить в многоголосии художественной культуры XVIII в. ясно слышимые общие темы, в интерпретации которых принимали участие все виды искусств — живопись, зодчество, ваение, музыка, поэзия, театральная драматургия.

Начнем с того, что преображенское русское искусство в оболочке светских жанров продолжало анализировать неисчерпаемые глубины Священного Писания, интерпретируя библейские сюжеты в русле вопросов современности. Бог, Вселенная, Творец и тварь — этими образами полна высокая русская поэзия. Достаточно вспомнить оды Ломоносова, излагающие новым языком «вечные тексты» древних молитв или оду Державина «Бог». «Русская идея» в произведениях искусства этой эпохи воплотилась в образах, воспевающих новую российскую государственность и патриотическое чувство любви к родной земле.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Внутренний мир русского человека в литературе

В терпении моем, Зиждитель,
Ты был от самых юных дней
Помощник мой и Покровитель,
Пристанище души моей. <...>

Твою я крепость, Вседержитель,
Повсюду стану прославлять
И, что Ты мой был покровитель,
Вовеки буду поминать.

Тобою, Боже, я наставлен
Хвалить Тебя от юных лет,
И ныне буди препрославлен
Через весь Тобой созданный свет.

М.В. Ломоносов. Переложение Псалма 70 // М.В. Ломоносов. Стихотворения. М., 1984. С. 146).

*

Обширность наших стран измерьте,
Прочтите книги славных дел
И чувством собственным поверьте:
Не вам подвинуть наш предел.
Исчислите тьму сильных боев,
Исчислите у нас героев
От земледельца до Царя
В суде, в полках, в морях и в селах,
В своих и на чужих пределах
И у святого алтаря.

М.В. Ломоносов

*

И знай, что на путях правдивых,
Коль муж великий и падет,
Он в памяти потомства встанет,
Лавр славы в смерти не увянет,
Но в век на гробе процветет.

В.В. Капнист

*

Стонет сизый голубочек;
Стонет он и день и ночь;
Миленький его дружочек
Отлетел надолго прочь.
Он уж боле не воркует
И пшенички не клюет;
Все тоскует, все тоскует
И тихонько слезы льет.

И.И. Дмитриев

*

Я здесь в объятиях природы
Горжусь любезной тишиной,
Которую в развратном мире
Прочь гоните из сердца вы...
Не ползать низости учусь —
Учусь природе удивляться.

И.А. Крылов

*

Богатство хорошо иметь;
Но должно ль им кому гордиться сметь?
В собольей шубе дурака я видел,
Который всех людей, гордяся, ненавидел.
В ком много гордости, известно то, что тот,
Конечно, скот.
И титла этого в народе сам он просит.
Носил ту шубу скот,
И скот и ныне носит.

А.П. Сумароков

Высокие мотивы гражданского долга, общественного служения не заслонили в творениях русских мастеров собственно человека с его достоинствами и недостатками. Проблемами воспитания нравственности занимались многие поэты, драматурги, композиторы. На этом фоне ярко выделилась совершенно новая для России тема, затрагивающая так называемый крестьянский вопрос. Он не мог не возникнуть, уж слишком вопиющими были противоречия между просветительским словом и реальным делом, жизнью. Российские гуманисты из года в год не уставали повторять слова о необходимости воспитания «просвещенного монарха», «послушного крестьянина», «добровольного помещика». Между тем положение людей-рабов говорило об ином: в России существовали порядки, разделяющие общество на дворянскую просвещенную элиту и бесправную крестьянскую массу, униженную в своем крепостном положении экономически, физически, нравственно. Это заставляло русских просветителей более внимательно вслушиваться в «глас народа». В литературе замелькали слова «скорбь», «сострадание». В комической опере на сцену вышли крепостные люди, которые, как убедились «просвещенные зрители», «тоже любить умеют».

Но не менее важно и то, что проблема нравственности сохранила свое значение в чисто духовном аспекте. Так, в музыкальном искусстве состоялся новый жанр — русский классический хоровой концерт, традиционно основанный на текстах Библии. Глубина и красота музыкальных образов М.С. Березовского и Д.С. Бортнянского, несмотря на новизну «европейского» музыкального языка незрими нитями связана со всей исконно национальной традицией церковного певческого искусства.

Люди «осмнадцатого века» и сегодня смотрят на нас с портретов замечательных мастеров Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского, Ф.И. Шубина... В глазах большинства наших соотечественников кроется ум, образованность и... доброта. Не случайно в поэзии и музыке «века Разума» (об этом названии мы еще будем размышлять) часто встречается словосочетание «чувствительны сердца». Нам, ошеломленным «достижениями» минувшего «атомного века», трудно представить, что вот эти незаурядные и богатые люди горько плакали над судьбой «бедной Лизы» — героини одноименного сочинения Н.М. Карамзина и горестно вздыхали при пении знаменитой «Российской песни» Ф.М. Лубянского на текст поэта И.И. Дмитриева.

Ведя диалог с западной культурой, русские художники особенно трепетно относились к ее источнику — античности. Для «русской европейскости» характерно стремление как можно более точно интерпретировать древнегреческую и римскую классику и, вместе с тем, сблизить ее со своим, русским. Античность расцветала в изящной российской классицистской поэзии — здесь особенно в моде были «беседы» с Анакреоном. Античность помогла освоить строгие формы европейской архитектуры, в интерпретации которых такие мастера, как В.И. Баженов и М.Ф. Казаков, не знали равных. Античность способствовала рождению уникального памятника музыкального искусства — мелодрамы «Орфей», сотворенной благодаря таланту композитора Е.И. Фомина.

К концу века наша художественная культура была на равных с культурой Европы. Она сумела не только освоить светские жанры и формы европейского искусства, но и привнести в художественную образность самобытное видение просветительских тем, идей, сюжетов. Среди них поразительный по глубине мотив лживости, искусственности городской жизни, убивающий в человеке драгоценные качества души.

Великое видится на расстоянии! Поэтому сегодня, воссоздавая «портрет» художественной культуры XVIII в., уже не думаешь о ее

парадоксах, тем более не акцентируешь свое внимание на громких политических скандалах, дворцовых переворотах, великосветских интригах, предопределявших в то время судьбы многих творцов искусства. Важнее другое: сквозь призму наносных людских страстей увидеть свет русского Просвещения, понять чистоту и высоту помыслов художников и поэтов, зодчих и музыкантов, сохранивших в бурном течении «осмнадцатого» столетия веру в красоту, гармонию, любовь. Явление «русской европейскости» вновь подтвердило глубокое своеобразие русского художественного гения, сумевшего войти в европейскую культуру, не потеряв главного — глубокого чувства сопричастности к духовным проблемам бытия.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как вы понимаете словосочетание «русская европейскость»? Почему можно говорить о развитии русской европейскости в художественной культуре XVIII в.?
2. Какие идеалы принесло на Русь европейское Просвещение? Кого из просветителей Франции вы можете назвать? Устарели ли лозунги европейского Просвещения в наши дни? Какие виды европейского искусства отражали просветительские взгляды?
3. Как относилось русское общество к идеям европейских просветителей, к произведениям Вольтера? Согласны ли вы с мыслью о том, что на Руси нельзя «чернь поколебати»? Почему?
4. В чем своеобразие пути, по которому пошла русская художественная культура «осмнадцатого века»?
5. Сохранило ли русское искусство XVIII в. высокие духовные традиции и чувство сопричастности к глобальным проблемам Бытия?

ТЕМА 16
**«РОССИЯ МОЛОДАЯ
МУЖАЛА ГЕНИЕМ ПЕТРА...»**

*Ограда Отечество безопасностью от неприятеля,
надлежит стараться находить славу государству через искусства и науки.*

Петр Великий

*То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник,
Он всеобъемлющей душой
На троне вечный был работник.*

А.С. Пушкин

Петровскую эпоху мы чувствуем, порой даже «видим» глубже и лучше, нежели более поздние периоды своего исторического движения. Нам понятна сама личность Петра I с его непохожестью на отпрысков европейских императорских фамилий, с его принципиально нетрадиционными установками поведения и мышления. В чем секрет этого «эффекта понимания»? Быть может, в том, что с интересом прочитан известный роман А.Н. Толстого «Петр Первый»? Или в том, что мы смотрели телесериалы, донесшие в зримых образах обаяние эпохи (вспомним кинофильм «Россия молодая»!)? Или в том, что часто мы вели отсчет нашей государственности не от древних времен, а от петровских преобразований? Ясно одно: паблисити Петра I не кончилось в конце XX в. Скорее наоборот: все то, о чем думали современники строительства Санкт-Петербурга, и сегодня является современным, как актуальны и вопросы: куда плывет «российский корабль», по каким маршрутам ведут его лоцманы и какова цель самого плаванья?

В Петровскую эпоху цель «плаванья» была ясна: Петр I был одержим идеей европеизации России, ее сближения с более развитыми в экономическом и политическом отношении западными соседями. Чем были для Петра I атрибуты европейской жизни, начиная от устройства армии и кончая модой на «питие кофия» или курение табака? Думается, что прав был замечательный русский историк В.О. Ключевский, когда писал, что «сближение с Европой было в глазах Петра только средством для достижения цели, а не самой целью». Закрепляя некий антураж европейского быта в быту российском, Петр I пытался изменить не только внешний (сбрить бороды, носить европейский камзол), но и внутренний облик россиянина. Именно в это время закладываются в общественном сознании представления о внесловной ценности человека, о гражданской чести и достоинстве личности.

Слепое низкопоклонство перед иностранным вообще было чуждо и самому Петру I, и его «орлам». Свидетельство тому — блестящие победы русского оружия, которые заставили изумленную Европу по-новому планировать свои отношения с неожиданно пробудившимся «русским медведем». Россия укрепляла свои рубежи, расширяла границы, становилась равноправным партнером во всех общеевропейских делах — военных, торговых, государственных, а позднее и культурных.

Культурные контакты с Европой в условиях огромных российских расстояний и плохих дорог осуществлялись в основном двумя способами. Прежде всего участились поездки русских людей за границу, причем не только с деловыми или дипломатическими поручениями, но и с целью учебы. Вряд ли возможно перечислить всех тех «пенсионеров» (т. е. посланных за рубеж учиться на казенный счет), которые получили образование в лучших европейских учебных заведениях.

Другой путь знакомства русской культуры с культурой европейских стран обусловлен деятельностью и творчеством иностранцев в России. Их вклад в развитие русского искусства трудно переоценить. Разве дело в том, что, например, архитектор Растрелли родился под небом Италии? Гораздо важнее, что в России он нашел вторую родину и создал шедевры, которые мы по праву считаем своим национальным достоянием. Или немец Якоб фон Штелин, оставивший нам работу по истории русской музыки, которая до сих пор является чуть ли не единственным заслуживающим доверия документом для современных историков? Или итальянский капельмейстер Франческо Арайя, создавший первую оперу на русский текст? Все это — штрихи к общей картине сближения русской и европейской культур.

Означает ли сказанное, что русское искусство было готово к тому, чтобы перенять европейские традиции, к взаимообогащающему диалогу?

Сочетание старого и нового в эпоху Петра I дает удивительно пеструю, неоднозначную и неравноценную в эстетическом отношении картину развития искусств. Шедевры национальной художественной культуры еще не были созданы. Но от этого общая панорама строительства нового здания — светского искусства — не теряет своей привлекательности. Скорее, наоборот — произведения музыки, литературы, живописи, архитектуры рождают ощущение этого движения, передают пульс стремительной жизни, горячее дыхание истории...

Начнем с очевидного: новые формы европейского искусства далеко не всегда попадали на достаточно подготовленную почву. Так, например, опыт создания в Москве на Красной площади «комедийной хра-

мины» (1702—1706) — первого в России публичного театра — практически провалился. Москвичей эта затея явно не привлекла, и театр пришлось закрыть. В литературном обиходе Петровского периода продолжают жить произведения скорее старой, нежели новой литературы (например, «Домострой», «Великие Четьи Минеи», «Стоглав», повести XVII в. и др.). В живописи сильны традиции, утвердившиеся в школе иконописцев Симона Ушакова. Что касается архитектуры, то во многих русских городах, таких, как Новгород, Вологда, строились сооружения в духе предшествующего века. Развивается мощная традиция многоголосного церковного пения. И на этом фоне традиционной культуры появляются ростки нового, причем отнюдь не робкого, художественного мироощущения, питаемого глобальной идеей — идеей государственности. Вот, кажется, мы и подошли к тому главному, что заставляет видеть в памятниках искусства Петровской эпохи поразительный исторический документ, лучше всех прочих источников говорящей о времени бурном, ярком, противоречивом.

Конечно же, Петровская эпоха была скорее эпохой дела, нежели слова. И все же внимание к слову проявлено также было, особенно когда речь шла о теоретическом и идеологическом обосновании новых задач государства.

Необходимость объяснения реформ и потребность в поддержке общественного мнения и вызвала к жизни новую русскую литературу. На смену писателю-монаху, творящему рукописные тексты по внутреннему зову или обету, приходит светский писатель. Правда, далеко не всякая литература находила государственную поддержку. Публицистика была приоритетной сферой русской словесности Петровской эпохи. На перепутье двух литературных традиций — древнерусской и петровской — выделяется мощная фигура ученого монаха Феофана Прокоповича (1681—1736).

Страстные речи молодого учителя Киево-Могилянской академии Феофана Прокоповича привлекли внимание Петра I еще в начале века. Среди «птенцов гнезда Петрова», более сведущих в ратных делах, нежели в литературе, не было грамотных публицистов. Поэтому Феофану, убежденному проповеднику реформ, поручил царь столь тонкое дело, как идеологическое обоснование проводимых преобразований. И Феофан оказался достойным исполнителем монаршей воли. Будучи приглашенным в Санкт-Петербург, Феофан Прокопович развивает бурную писательскую деятельность. В его публицистических проповедях заблестали идеи, столь необходимые русскому обществу, пронизанному духом противления Петровским реформам. Пафос своего таланта Феофан направил на утверждение необходимости абсолютной монархии, неограниченной власти царя.

Пожалуй, одним из самых показательных произведений Феофана является официальный документ «Правда воли монаршей во определении наследника державы своей» (1722), который был написан в сложной обстановке, связанной с делом царевича Алексея, обвиненного в государственной измене. Убеждая общество в правомочности неординарных действий Петра I, Феофан пишет: «Самодержавие законам человеческим не подлежит. <...> Не может народ судити дела государя своего. <...> Самодержец... в определении наследника на престол свой весьма волен и свобожен есть».

Феофан Прокопович вошел в историю прежде всего как идеолог новой России. Он был удивительно отзывчив на все события своего времени. Его слова, письма, предисловия и другие образцы ранней публицистики печатались в типографии и рассылались по церквям с предписанием читать их во время воскресных проповедей. Красноречие Феофана, блестящий ум и близость к трону вызывали зависть и ненависть у противников. Его обвиняли в измене православию, безбожии, надругательстве над памятью предков. Феофан платил своим недругам той же монетой — обличал, осмеивал, приговаривал... В этих яростных схватках измельчал его талант. Умер писатель рано. С его уходом не угас интерес к преобразованиям в российской культуре, к наукам и искусствам у той части российской интеллигенции, которая родилась в Петровское время.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Первые образцы «русской европейскости» в искусстве

Фрагмент 1

Полно ратовать, меч в ножны влагайте,
Знамена совета тако ж возвышайте.
Что пользы в войне? Война разоряет,
Война убожит, а мир обогащает.

Ф. Прокопович

Фрагмент 2

Чем ты, Россия, не изобильна?
Где ты, Россия, не была сильна?
Сокровище всех доброт ты едина
Всегда богата, славе причина ...
Виват Россия! виват драгая!
Виват надежда! виват благая.

В. Тредиаковский

Заметки деятелей культуры

Фрагмент 1

«Посланные на обучение за границу молодые дворяне — "птены гнезда Петрова" (прообраз будущей русской интеллигенции) — составили чрезвычайно тонкий слой европейски образованных реформаторов, во многом оторванных от образа жизни не только большинства русского населения, но и отчужденных от жизни своего класса... Отсюда и чрезвычайная хрупкость осуществленных преобразований, и обратимость реформ, и непредсказуемость хода исторических событий в России XVIII в. Абсолютное меньшинство "просвещенного дворянства" в принципе не могло гарантировать стабильного модернизационного процесса в России, поскольку ему противостояло абсолютное большинство российского общества (вспомним персонажей и проблематику комедий Фонвизина), стоявшего на позициях глубокого традиционализма и отвергавшего реформы и реформаторов как — в крайнем случае — пособников Антихриста (так трактовался, например, староверами, сам Петр I). (И.В. Кондаков. Введение в историю русской культуры. М., 1997. С. 229).

Фрагмент 2

«Идея монарха-труженика родилась в кругах реформаторов еще до Петра. Сторонник просвещения Симеон Полоцкий уже во второй половине XVII в. прославил монарха-труженика короля Альфонса в стихотворении, красноречиво озаглавленном "Делати":

Алфонс краль арагонский неким обличися,
Яко своима в деле рукама трудися.
Даде ответ краль мудрый: "Егда Богом крали
И естеством не к делу руце восприяли?"
Научи сим ответом: царем не срам быти,
Рукама дело честно своима робити.

В дальнейшем идеал этот публицистами Петровской эпохи, а потом Ломоносовым был слит с образом Петра Великого: Рожденный к Скипетру, протер в работу руки...

Слово "работа" как героическое дошло до Г. Державина именно в связи с образом Петра:

Оставя скипетр, трон, чертог,
Быв странником, в пыли и поте,
Великий Петр, как некий Бог,
Блистан величеством в работе.

Феофан Прокопович в речи, посвященной окончанию Северной войны, утверждал, что "плод мира" — всего "общенародия" облегчение. Противниками являются защитники старины, "долгие бороды", как именовал их Петр I, "кои по тунеядству своему ныне не в авантаже обретаются"» (Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX в.). СПб., 1994. С. 236—237).

Архитектура «младшей» столицы и старой Москвы



Неизвестный художник. Башня Меншикова в Москве.
Пер. пол. XIX в.



Ф. Бенуа. Сухарева башня в Москве. XIX в.



Д. Трезини. Петропавловский собор. Санкт-Петербург.
1712—1733.



Литография. Свято-Троицкая Александро-Невская лавра. Санкт-Петербург.



Д. Трезини. Летний дворец Петра I.
Санкт-Петербург. 1710—1714.



*И. Браунштейн, Ж.-Б. Леблон,
Н. Микетти, М. Земцов.*
Большой дворец Петродворца.
Санкт-Петербург. 1714—1724.



М. Чоглоков, М. Ремизов.
Арсенал. Московский
Кремль. 1702—1736.

Фрагмент 1

«На самом же деле Петербург, несмотря на миссию, возложенную на него основателем, и на то направление, которое было дано им же его развитию, если и рос под руководством иностранных учителей, то все же не изменял своему русскому происхождению. Это “окно в Европу” находилось все в том же доме, в котором жило все русское племя, и это окно этот дом освещало»

Бенца А.Н.

Готова ли была русская художественная культура следовать европейским традициям? Были ли в этой среде российской интеллигенции Петровского времени художники, зодчие или музыканты? Думается, что сочетание «своего» и «чужого», характерное для творчества первой четверти XVIII в., отражает как в зеркале общее

состояние «раздвоенности души» российского мастера, уже познавшего вкус светских художеств и ставшего на путь «русской европейскости». Шедевры национальной художественной культуры еще не были созданы. Но от этого панорама развития светского искусства в России не теряет своей значимости и эстетической привлекательности. Художественные образы литературы, музыки, живописи, архитектуры этих десятилетий рождают ощущение стремительного движения и прорыва к новому. Основой этого нового была глобальная идея российской государственности. Наиболее зримо она воплотилась в строительстве новой столицы — Санкт-Петербурга.

Здесь стоит сделать маленькое отступление. Представим себе Москву XVII в. с высоты колокольни Ивана Великого. Перед нами открывается панорама великого города — Третьего Рима на семи холмах. Прекрасно многоцветье его строений, блеск многочисленных церковных куполов! Плывет над старой столицей колокольный звон, и кажется, что весь воздух соткан из гулких «уханий» больших колоколов и переливчатых россыпей малых...

Представили? А теперь вернемся в Санкт-Петербург начала XVIII в. Сподвижники петровских преобразований видели в его строительстве «превеликую помощь, пользу и славу» государства. Противники же, как «ядовитые ехидны», ненавидели Петербург, связывая с ним наступление беспокойных и малопонятных времен.

В чем же новизна архитектурного облика «града Петрова»? Прежде всего — в самой идее градостроительства. Строительство Санкт-Петербурга требовало от зодчих знаний лучших достижений европейских мастеров, умения применить их на практике. Город был построен в традициях так называемой регулярной архитектуры, ставящей во главу угла рациональность и единство всех компонентов застройки, их подчинение единому, четкому и строгому плану. В результате родилось очень своеобразное зодчество Санкт-Петербурга — сплав русских и европейских градостроительных традиций. В России началась пора расцвета светского зодчества.

«И перед младшею столицей
Померкла старая Москва», —

сказал А.С. Пушкин. А теперь вновь сделаем отступление и вернемся в Москву начала XVIII в. Ощущались ли в старой столице те перемены, что вызвали к жизни новую русскую светскую архитектуру?

Ориентация на Европу и обмирщение — все это еще с конца XVII в. сказалось в московском зодчестве. Здесь появились новые сооруже-

ния гражданского предназначения. Среди них назовем Сретенские ворота Земляного города в Москве (Сухарева башня, зодчий М. Чоглоков), здание Монетного двора и Земского приказа на Красной площади. Демонстративно отошли от канонов древнерусского зодчества строители церкви Знамения в Дубровицах (в вотчине воспитателя Петра I Б.А. Голицына). Ее пышное резное убранство включало заповещенные ранее круглые скульптуры, а двухъярусный восьмерик завершался не церковной главой, а ажурной вызолоченной короной! Дубровицкая церковь — пример ярко выраженного барочного мышления, противопоставленного вековым традициям древнерусской архитектуры.

Элементы западного влияния сказались в творчестве крупного мастера начала XVIII в. *И.П. Зарудного* (?—1727). Выходец с Украины, Зарудный был очень одарен: ему удавались и живопись, и резьба по дереву. По проекту Зарудного в 1701—1707 гг. была возведена знаменитая Меншикова башня в Москве (церковь Архангела Гавриила, «что у Чистого пруда»). Вертикальная устремленность башни и мотив шпиля в ее завершении явно предвосхищает торжественную архитектуру светского типа. Однако подлинное обновление стилистики зодчества состоялось лишь с рождением петербургской регулярной архитектуры.

Задуманный не только как город-крепость, но и как город-порт, открытый для гостей со всего света, Санкт-Петербург нуждался в военных, общественных, административных зданиях. Строились верфь, арсенал, музей, госпиталь, коллегия, ранее не встречавшиеся на Руси. Город быстро превращался в столицу новой империи, создаваемой Петром I. Жизнь требовала быстрых и практичных градостроительных решений. Ведущую роль в возведении европейской по замыслу новой столицы играли зодчие иностранцы. Среди них были мастера высокого класса, уже прославленные в Европе. Яркий след в истории Санкт-Петербурга оставил видный французский инженер и архитектор *Ж.-Б. Леблон* (1679—1719), приехавший в Россию в 1716 г. Им был разработан проект планировки Санкт-Петербурга, в основу которого была положена идея «идеального» регулярного города. Леблон предложил композицию в форме эллипса, внутри которого располагались площади и улицы, перпендикулярные друг другу. Проект не удалось осуществить, но сама идея регулярности сохранилась при возведении столицы.

Великолепным мастером своего дела слыл уроженец итальянской Швейцарии *Д. Трезини* (ок. 1670—1734). Самым знаменитым его «русским» проектом стал Петропавловский собор (1712—1733), со-

стоящий из необычно высокой колокольни с позолоченным шпилем и церкви-базилики. Колокольня стала в строящемся городе прекрасным высотным ориентиром в горизонтальной панораме. Подчинение церковного сооружения градостроительным задачам, строгость и сдержанность внешнего вида собора делают его приметой новой, деловой и рациональной эпохи.

Другая крупная постройка Д. Трезини — здание Двенадцати коллегий, идея создания которого принадлежит самому царю Петру I. Сооружение было возведено при участии талантливое русского зодчего М.Г. Земцова. Оно представляет собой большое административное строение, состоящее из двенадцати частей, связанных между собой галереями. Строилось это величавое, под стать петровским помыслам, сооружение почти двадцать лет, и Петр I так и не увидел результат воплощения своей мечты.

Петр I торопил своих соратников, призывая к скорейшему освоению пространства города. Несмотря на колоссальные расходы, связанные с Северной войной, он не скупясь вкладывал деньги в дорогостоящие архитектурные проекты. В их числе строительство первого каменного Зимнего дворца на Адмиралтейском острове на углу набережной Невы и канала (позднее Зимней канавки), прорытого к реке Мойке. Со временем это строение было поглощено новым Зимним дворцом (по проекту В.В. Растрелли). В Петровском же времена по соседству с царем спешили возводить свои дома богатые вельможи. Вскоре набережная приобрела всем известное название — Дворцовая.

В это же время был заложен Александро-Невский монастырь. Его основание явилось важнейшей вехой в духовной жизни новой России. Поставили монастырь на том месте, где, как считалось, в 1240 г. князь новгородский Александр Невский разбил вражеское войско (Шведская битва), Петр I увидел в этой «связи времен» добрый знак и велел перенести мощи святого Александра, открытые в 1380 г., из Владимира в новую столицу.

Из жилых построек Петровского времени сохранился дом Петра I в его летней усадьбе на берегу Невы и Фонтанки — Летний дворец (архитекторы Д. Трезини, А. Шлютер и др.). Летняя усадьба сооружалась в 1710—1714 гг. Примыкающий к небольшому прямоугольному в плане зданию с высокой кровлей сад с фонтанами следует считать одной из первых в России регулярных парковых композиций.

В черте города были возведены многочисленные дома знатных вельмож, большая часть которых до нас не дошла. Расстраивались и пригороды Санкт-Петербурга. В первую очередь были освоены территории, прилегающие к Финскому заливу (Подзорный дворец, Ека-

терингоф, Стрельна, Петергоф, Ораниенбаум). В парках при дворцах появились искусственные каналы, каскады, фонтаны, многочисленные скульптуры.

Среди отечественных архитекторов первой половины XVIII в. выделялись три — М.Г. Земцов, И.К. Коробов и П.М. Еропкин. Каждый из них оставил свой след в истории русской культуры.

М.Г. Земцов (1686—1743) родился в Москве, но в дальнейшем вся его судьба связана с возведением Санкт-Петербурга. Кроме участия в работе над зданием Двенадцати коллегий, он руководил постройкой дворца в Екатеринентале (Кадриорге). С 1724 г. он вел многочисленные работы по дворцовому ведомству, руководил архитектурной школой, занимался обустройством Александро-Невской лавры, а также регулированием быстро растущих жилых построек Северной столицы. Одной из великолепных работ последних лет жизни мастера был нарядный Аничков дворец на Фонтанке. Из храмовых сооружений архитектору принадлежит церковь Симеона и Анны на Моховой улице (1730-е годы), напоминающая базилику Петропавловского собора. Запоминаются ее колокольня с высоким шпилем, мотив балкончиков на парных колоннах.

И.К. Коробов (1700 или 1701—1747) был послан обучаться в Голландию и Фландрию, где вполне освоил гражданскую архитектуру, а также новое для России мастерство «делать слюзы, сады заводить». В Санкт-Петербурге способный мастер принял участие в реконструкции здания Адмиралтейства (1727—1738). Именно он создал проект башни с высоким золотым шпилем, который увенчан флюгером в виде трехмачтового корабля.

Сфера творческой деятельности **П.М. Еропкина** (ок. 1698—1740) определяется не только его талантом архитектора, но и высокой образованностью. Еропкин создал значительную часть планировки Адмиралтейского острова между Невой и Мойкой. Ему принадлежит идея знаменитого «трезубца» улиц, сходящихся в центре Санкт-Петербурга к Адмиралтейству, разработка района «Новой Голландии» (застройку осуществил архитектор Валлен-Деламот). Одним из первых среди русских ученых Еропкин перевел классический труд итальянского зодчего А. Палладио «Четыре книги об архитектуре», положения которого ценили русские мастера на протяжении всего «осмнадцатого века».

Параллельно с архитектурой развивались декоративно-прикладные виды искусства. Украшения придавали праздничный вид зданиям, садам и паркам. Особо следует выделить удивительные по красоте изделия из дерева, стекла и текстиля.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Светская живопись, графика и музыка



А. Матвеев. Автопортрет с женой Ириной Степановной. 1729.



И. Никитин. Портрет Г.И. Головкина. 1720-е гг.



И. Никитин. Портрет напольного гетмана. 1720-е гг.



И. Никитин. Петр I на смертном ложе. 1725.



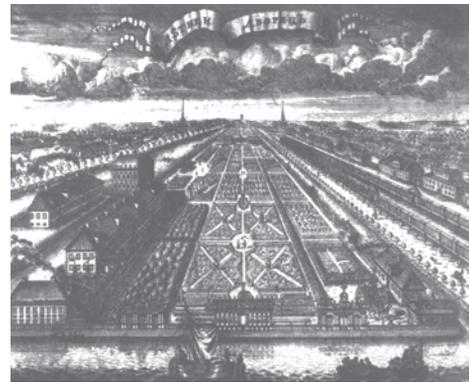
Неизвестный художник конца XVII — XVIII в. Портрет Я.Ф. Тургенева.



М. Ломоносов. Сцена из мозаики «Полтавская баталия». 1762—1764.



Мастерская М. Ломоносова.
Апостол Павел. Мозаика. XVIII в.



▲
А. Зубов. Вид Летнего сада. Гравюра.
Санкт-Петербург. 1717.

«Обычные у москвитов мелодии своими неприятными для ушей звуками гораздо более способствуют тому, что сердца подвергаются в уныние, чем возбуждаются для отваги воинской доблести. Они наигрывают скорее погребальную песнь, чем воспламеняют благородным рвением воинский пыл. Инструментами для этой музыки по большей части служат трубы и литавры».

(Мнение иностранного посланника о военной музыке Петровской эпохи. Цит. по: Корб И.Г. Дневник путешествия в Московию (1698 и 1699 гг.). СПб., 1906. С. 212.)

Важную роль в изобразительном искусстве XVIII в. играли гравюры, в Петровское время именно в них отражались самые важные исторические и государственные события. В гравюрах преобладали батальные сюжеты и городские пейзажи. Основоположниками этого нового для России вида искусства были голландские мастера, приглашенные Петром I. Среди русских граверов выделялся воспитанник Оружейной палаты **А.Ф. Зубов** (1682?—1749). Его наследие достаточно велико. Среди его работ важное место занимают сцены петровских баталей. Однако особенно любовно творил Зубов виды молодой российской столицы. Петербург на гравюрах художника предстает в торжественном, но вместе с тем деловом виде. Самой известной работой мастера является «Панорама Санкт-Петербурга» (1716). Однако при всех несомненных достоинствах гравюры она все же носила прикладной характер. Живопись, причем живопись портретная, — вот то искусство, ради развития которого Петр не жалел денег на обучение даровитых русских художников.

Жанр парадного портрета — особый. Он требует от художника внимания к предметам быта, к деталям, на фоне которых изображен человек, — к одежде, оружию, мебели и т. п. Такой портрет — прямая противоположность аскетичной средневековой иконописи. По величине портреты были самыми разными — огромными, во весь рост, поясными, а также миниатюрными, предназначавшимися для медальонов, что носили на груди прекрасные дамы. Парадный портрет способствовал утверждению облика благородного дворянина, осознающего свою высокую роль в государстве, прославлял царя Петра I, возвеличивал новый стиль петровского двора. При этом отдельные полотна ослепляют блеском туалетов, но не трогают сердце, хотя в Петровское время уже родилась русская портретная живопись, в которой главным было раскрыть внутренний мир изображаемого героя и которая утверждала высокие идеалы человека вне зависимости от его сословной принадлежности. Наиболее выдающимися художниками-портретистами стали пенсионеры А.М. Матвеев и И.Н. Никитин.

А.М. Матвеев (1701—1739) через два года после возвращения в 1729 г. из Голландии написал одну из своих лучших работ — «Автопортрет с женой». В портрете нет холодной парадности, люди, изображенные на нем оделены «умом и волею живой». Художник подчеркивает внутреннюю свободу героев полотна, их индивидуальность и уверенность в своих силах.

И.Н. Никитин (ок. 1690—1742) стажировался во Флоренции, позднее не раз писал царя. На его портретах Петр, конечно, гордый государственный муж, но и человек, трудная жизнь которого неизбежно отразилась на лице — в напряженности взгляда, в строго сомкнутых губах. Интересом к внутреннему миру человека проникнута и другая ныне знаменитая работа И. Никитина — «Портрет напольного гетмана». На полотне изображен человек простой и суровый, готовый к испытаниям военной службы и к защите Отечества. В Петровскую эпоху в музыкальном искусстве произошли сдвиги не менее важные, чем в архитектуре или живописи. Было положено начало развитию светской музыки, когда «мирское» приобрело право на общественное признание.

«Поэзия и музыка суть две сестры родные», — утверждал один из замечательных публицистов XVIII в. П.А. Плавильщиков. Действительно, если вслушаться в поэтическую речь Ф. Прокоповича, В.К. Тредиаковского, А.Д. Кантемира и сопоставить ее с «новорожденной» светской музыкой, то можно обнаружить много общего. И именно в синтетическом музыкальном жанре, так называемом канте, более всего слышны интонации, возникшие как своеобразный музыкальный отклик на грандиозные петровские преобразования. Мы не погрешим против истины, если назовем кант самым любимым массовым музыкальным жанром Петровского времени.

Кант — это трехголосная песня без сопровождения (хотя позднее канты пелись под аккомпанемент музыкальных инструментов). В Петровскую эпоху бурно развиваются так называемые канты-виваты, или панегирические канты. О чем говорилось в этих песнях? Конечно же, о победе под Полтавой, Нарвой или Ригой, об измене подлого гетмана Мазепы, о бегстве шведского короля Карла в Турцию, о смелом военачальнике Меншикове и т. д. В текстах этих песен удивительно переплетались религиозная символика (например: «Честь Богу, слава, яко толику Российску орлу дав силу велику») и античная мифология (например, Петр часто сравнивался с Марсом). Канты изобиловали и стандартными «официозами»: «Орле российский, торжествуй вместе с нами!», «Орле российский, пусти свои стрелы!», «Радуйся, Россия, радости сказую!», «Виват, Россия, именем преславна!».

Были и канты лирические, это тоже трехголосные песни. В их основе — русская интимная поэзия того времени, в которой мы находим отражение чувств и страстей. Авторы текстов, что весьма характерно для песенной лирики XVIII в., неизвестны, хотя знаменитый поэт Антиох Кантемир признавался:

Довольно моих поют песней и девицы
Чисты и отроки, коих от денницы
До другой невидимо колет любви жало...

Кант имел форму строфической песни — на одну и ту же мелодию пелся довольно длинный текст в виде куплетов. Тексты кантов отличались злободневностью, они были незамысловаты, выражаемые в них чувства просты. Несложной была и музыка кантов. Многие из них, ставшие популярными, нередко использовались как музыкальная основа для подтекстовки других виршей. В особенности же распространены были мелодии, в которых явственно проступают черты народной песенности. Здесь, пожалуй, скрыта главная причина удивительной «живучести» жанра, явившегося «дедушкой» русского классического романса. Эту почвенность позднее чутко уловил великий М.И. Глинка. Он воплотил торжественную поступь кантового пения в хоре «Слався!», венчающем оперу «Жизнь за царя» (долгое время эта опера шла в нашей стране под названием «Иван Сусанин»).

В Петровскую эпоху в культурный обиход впервые вошла инструментальная западноевропейская музыка. Этому способствовали и новые формы быта: гуляния в парках, катание по Неве и Финскому заливу, иллюминации и фейерверки — все это придавало суровым будням петровского двора праздничность, яркость, пышность. А праздникам нужна музыка. Уже в первые годы своего правления Петр I велел содержать в каждом военном полку духовные оркестры. Помимо военных оркестров, славились музыкальные коллективы, обслуживающие быт знатных вельмож. Исполняли в салонах в основном сочинения известных в Европе авторов.

Национальной инструментальной музыки на Руси в те времена еще не было, как не было и оперы. Зато укрепилась и процветала традиция хорового исполнительства. Первым крупным русским композитором при дворе Петра I стал В.П. Титов, о творчестве которого мы уже знаем. Позднее в Санкт-Петербурге был переведен хор Государевых певчих дьяков, созданный два столетия назад и преобразованный в Придворную капеллу. Перебравшись в новую столицу из Москвы, солисты хора стали вести беспокойную походную жизнь. Они

сопровождали царя Петра I то на театр военных действий, то за границу. Численность придворного хора постепенно возрастала, росло и мастерство исполнителей. Как отметил один заезжий иностранец, «... между ними были прекрасные голоса, в особенности великолепные басы, которые в России лучше и сильнее, чем где-нибудь... У некоторых из басистов голоса так же чисты и глубоки, как звуки органа, и они в Италии получали бы большие деньги».

Хоровая культура в новой столице действительно была очень высокой. Славились певчие Александро-Невской лавры, нередко выступавшие в придворных концертах. Многие знатные вельможи стараясь не отставать от моды двора, заводили собственные хоровые капеллы, например прекрасный хор содержал А. Меншиков. Специального репертуара для светских праздников в те годы не существовало, поэтому исполнялись партесные концерты, подходящие по содержанию к данному случаю. Таким образом, традиционная церковная музыка «выходила в свет», сближалась с государственными интересами.

Сегодня партесные концерты воспринимаются как величайший памятник яркой эпохи, поражающей противоречивым сочетанием отживающего старого и нарождающегося нового. Партесное пение вызывает ассоциации то с пышным архитектурным нарышкинским барокко, то с красочной людской толпой на «Невской перспективе», то с портретами современников Петра I, смотрящих на нас с полотен Матвеева или Никитина.

Эпоха Петра I многое лишь наметила, но многое и совершила. Самое же важное — она дала стимулы, темп, толчок дальнейшему историческому движению России и развитию ее культуры. Уже явственно проступили горизонты грядущего рассвета. Человек обретал новое мироощущение и начинал создавать новое искусство.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему XVIII столетие принято называть «веком Разума и Просвещения»? Почему А.Н. Радищев считал, что его время принесло «истину, вольность и свет»?
2. Как вы представляете личность Петра Великого? Какие реформы он осуществил? Какие реформы изменили облик художественной жизни России?
3. Почему в Петровское время столь яростно отвергались ценности прошлого? Исчезло ли храмовое искусство? Какое место в жизни общества заняли новые европейские светские виды художественного творчества?
4. Расскажите о памятниках архитектуры, живописи и музыки Петровского времени. Были ли среди них шедевры?

ТЕМА 17
СЕРЕДИНА ВЕКА: ОТ «ВЫСОКОГО БАРОККО»
К КЛАССИЦИЗМУ

*Нечаянно стихи из разума не льются
И мысли ясные невежам не даются.*

А.П. Сумароков

*Держайте, ныне ободренны,
Реченьем вашим показать,
Что может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать.*

М.В. Ломоносов

Сумеречное оцепенение, охватившее русское общество после смерти Петра I, бироновщина, неопределенность настоящего и будущего России в какой-то момент замедлили и культурное ее развитие. Правда, внешне жизнь искусства продолжать: архитекторы строили дворцы, живописцы писали парадные портреты и украшали ими дома знатных вельмож, на пышных балах и праздниках, столь любимых Анной Иоанновной, звучала итальянская и немецкая музыка, мощные церковные хоры исполняли партесные концерты по двенадцатим праздникам и в честь различных государственных затей. А что скрывалось за сим пышным фасадом?

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Заметки деятелей культуры

Фрагмент 1

«Императрица хотела непременно, чтобы двор ее не уступал в пышности и великолепии всем другим европейским дворам. Она учредила множество новых придворных должностей, завела итальянскую оперу, балет, немецкую труппу и два оркестра музыки, для которых выписывались из-за границы лучшие артисты того времени. Торжественные приемы, празднества, балы, маскарады, иллюминации, фейерверки и т. п. увеселения следовали при дворе один за другим. Роскошь и мотовство, поощряемые государыней, стали считаться достоинствами, дававшими более прав на почет и возвышение, нежели истинные заслуги» (*Шубинский С.Н.* Императрица Анна Иоанновна: Придворный быт и забавы // Русская старина. 1873. Т. VII. С. 338).

Фрагмент 2

«По смерти Петра I движение, переданное сильным человеком, все еще продолжалось в огромных составах государства преобразованного. Связи древнего порядка вещей были прерваны навеки; воспоминания старины мало-помалу исчезали. Народ, упорным постоянством удержав бороду и русский кафтан, доволен был своей победою и смотрел уже равнодушно на немецкий образ жизни и обритых своих бояр. Новое поколение, воспитанное под влиянием европейским, час от часу более привыкало к выгодам просвещения. Гражданские и военные чиновники более и более умножались; иностранцы, в то время столь нужные, пользовались прежними правами; схоластический педантизм по-прежнему приносил свою неприметную пользу. Отечественные таланты стали изредка появляться и щедро были награждены. Ничтожные наследники северного исполина, изумленные блеском его величия, с суеверной точностью подражали ему во всем, что только не требовало нового вдохновения. Таким образом, действия правительства были выше собственной его образованности и добро производилось ненарочно, между тем как азиатское невежество обитало при дворе.

Петр I не страшился народной свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон» (*Пушкин А.С. Заметки по русской истории XVIII в. // В поисках своего пути: Россия между Европой и Азией / Сост. Н.Г. Федоровский. М., 1997. С. 36).*

Живопись, скульптура и архитектура: новые формы и «вечные» образы



Б. К. Растрелли. Анна Иоанновна с арапчонком. Скульптура. Бронза. 1741.



Б.К. Растрелли. Памятник Петру I. Бронза. 1743.



И. Вишняков. Портрет Сарры-Элеоноры Фермор. Ок. 1750.



А. Антропов. Портрет А. Бутурлиной. 1763.



И. Вишняков. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1763.



А. Лосенко. Портрет президента Академии художеств И.И. Шувалова. 1770-е гг.



А. Антропов. Портрет Петра III. 1762.



Д. Ухтомский. Красные ворота в Москве. 1741—1769.



С. Чевакинский. Никольский военноморской собор и колокольня. 1753—1762.



Олицетворением духа эпохи, ее художественным обобщением можно считать известную скульптуру Б.К. Растрелли «Анна Иоанновна с арапчонком». Скульптура тяжеловесна и поражает пышностью наряда императрицы. Однако взгляды в ее лицо: перед нами женщина, недалекая умом, некрасивая, жестокая — словом, «ничтожная наследница северного исполина», как сказал о ней А.С. Пушкин.

Скульптура Б.К. Растрелли выполнена в традициях барокко — мода на него процветала в середине XVIII в. Помпезность, пышность, торжественность — главная примета не только искусства, но и общественной жизни бироновского безвременья. Однако пренебрежение ко всему русскому в те трудные для России годы не изменило направленности творчества русских художников и скульпторов. Преемником А.М. Матвеева на посту руководителя русских живописцев стал **И.Я. Вишняков** (1699—1761). К лучшим произведениям Вишнякова относят портрет Сарры Фермор (ок. 1750). Эта работа свидетельствует об уникальном переплетении в живописи парсунного и нового мышления. Сарра Фермор изображена абсолютно неподвижной, ее фигура лишена объемности. Особенно интересно плоскостная техника живописи проявилась в передаче орнамента одежды: цветы не «следуют» за складками платья, а как бы накладываются на ткань. Тем не менее художник крайне внимательно отнесся к передаче внутреннего облика героини — она предстает хрупкой, несколько неловкой, но грациозной девочкой с большими темными глазами, доверчиво смотрящими на мир. Не менее интересны и другие работы художника.

Крупным мастером камерного портрета середины века был **А.П. Антропов** (1716—1795). Он сумел в наиболее законченной форме выразить эстетику барокко. Подобно большинству художников своего времени. Антропов много сил отдавал работам по заказам Канцелярии от строений, расписывая дворцы и дома знатных вельмож. Занимался он и иконописью. С приемами иконописания перекликается манера Антропова изображать лица героев подчеркнуто выпукло. Пышная декоративность одежды, характерная для барокко, не лишает портреты ярко выраженной индивидуальности.

В огромном наследии художника **И.П. Аргунова** (1729—1802) преобладают работы полупарадного типа — камерные портреты с покатленным срезом. По происхождению И.П. Аргунов был крепостным графа И. Шереметева и работал исключительно по заказам. Учился же он у придворного художника-иностранца Г. Гроота, ему и был обязан своей европейской школой без намека на древнерусскую парсунность. Наиболее интересные работы мастера: портрет неизвестной крес-

тьянки в русском костюме, портреты четы Хрипуновых (1757), автопортрет и парный к нему портрет жены (конец 50-х — середина 60-х гг. XVIII в.). Стиль Аргунова соответствует барочным традициям, когда на полотне образ изображаемого был приукрашен. Отсюда обилие аксессуаров, орнаментальность и пристрастие к выписыванию богатых элементов одежды (портрет И.И. Лобанова-Ростовского, 1750).

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Архитектура. Дворцы Санкт-Петербурга



В. Растрелли. Екатерининский дворец в Царском селе. 1747—1757.



В. Растрелли. Зимний дворец. Дворцовая площадь. 1754—1762.



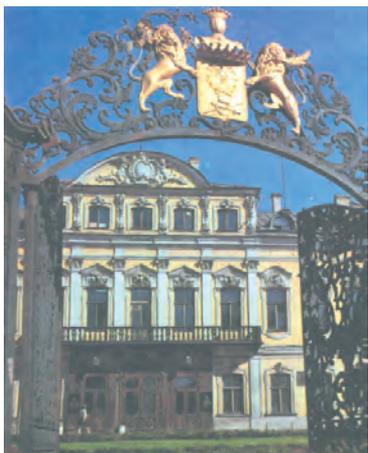
В. Растрелли. Смольный монастырь. 1748—1764.

В. Растрелли. Парадная лестница Екатерининского дворца. 1747—1757.





В. Растрелли. Парковый павильон «Эрмитаж». 1743—1754.



С. Чевакинский. Шереметьевский дворец. (Фонтанный дом). Чугунная ограда. 1750—1755.



А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768—1785.

В архитектуре стиль барокко расцветает, начиная с 40-х годов. Барочный строительством был ознаменован новый период русской истории — век Елизаветы, дочери Петра I.

В соответствии с этим стилем красота архитектурных сооружений видится в пышности, обилии украшений, богатстве, выставленном напоказ, в динамичности форм. Обильное включение в композицию скульптурных элементов, орнаментальность, большое разнообразие деталей создают ощущение полета фантазии и свободной игры воображения, не сдерживаемых чувством «разумности».

В.В. Растрелли (1700—1771) строил, сообразуясь с идеологией новой русской империи, стремившейся к роскоши, парадности, блеску и одновременно к красоте и гармонии. С возрастом пришло понимание величия тех русских духовных традиций, что предшествовали рождению культуры века Просвещения. Пришло и более глубокое чувство сыновней любви к новой родине.

Архитектурные творения В.В. Растрелли относятся к стилю высокого барокко. Среди ранних построек зодчего — дворцы в Митаве и Руентале, возведенные для всевластного Бирона, а также Летний (деревянный) дворец для Елизаветы Петровны. В них Растрелли еще придерживается моды начала века на простоту. Вместе с тем с этих построек начинается расцвет мастера, превратившего Санкт-Петербург в город дворцов.

Творчество В.В. Растрелли покоряет рациональность решения любой градостроительной задачи, что свидетельствует о незаурядных инженерных способностях мастера. Прекрасным примером этого является Большой дворец в Петергофе (1745—1755), где петровское и елизаветинское время сплелись в едином и неповторимом ансамбле. Растрелли, не трогая старое здание, соорудил пристройки, возвел открытые галереи с террасами, ведущие к церкви и корпусу «под гербом». Декор здесь в соответствии со вкусами Петровской эпохи достаточно сдержан. Более раскованно мастер чувствовал себя при планировании парадной лестницы и большого танцевального зала. Они обильно украшены золоченой резьбой, поверхность перекрытий занимают живописные плафоны. Зеркала увеличивают и без того огромные размеры зала и лестницы, особенно при свете многочисленных вечерних свечей.

В зрелый период творчества В.В. Растрелли создает три великолепных дворца, являющихся гордостью архитектуры русского барокко. Это Большой, или Екатерининский, дворец в Царском Селе (1752—1757), Зимний дворец (1754—1762) и Смольный монастырь (1748—1764) в Санкт-Петербурге.

До В.В. Растрелли работы по строительству Екатерининского дворца вели А.В. Квасов и С.И. Чевакинский, существенно расширившие старое здание. Растрелли закончил переделку, украсил дворец внутри и снаружи. Великолепием, которое трудно описать словами, отличается бесконечная анфилада залов, где друг за другом выстроились богато декорированные двери с пышными наличниками. Анфилада заканчивается перед церковью, где на уровне второго этажа расположен Висячий сад. Парадная лестница ведет в громадный Тронный зал.

Дворец производит впечатление роскошной праздничной фантазии, чему немало способствует сочетание цветов, столь излюбленных Растрелли: интенсивно-голубого, белого и позолоты. Декоративная лепка и огромное количество не дошедшей до нас золоченой скульптуры дополняли пышное величие сооружения. В том же стиле были выполнены парковые павильоны (Эрмитаж, Грот, Монбизу, Каталная горка и др.).

В.В. Растрелли любил воспроизводить найденные приемы композиции, но не повторялся как художник. Каждый его дворец — великолепное, индивидуальное по образу и «вписанности» в пространство сооружение. Зимний дворец представляет собой большое квадратное в плане здание с внутренним парадным двором. Фасады дворца обращены к Неве и бывшему «лугу», где теперь находится Дворцовая площадь. Мастер удивительно точно рассчитал выразительные возможности колонн, которые непосредственно примыкают к стенам.

В строениях В.В. Растрелли покоряет пластическая трактовка архитектурных форм, сочетание пышной декоративности с четкими прямолинейными планами. Одним из самых совершенных творений архитектора является комплекс зданий Смольного (Воскресенского Новодевичьего) монастыря. Композиция отличается ясностью и стройностью, которые органично сочетаются с насыщенной декоративной отделкой.

Учитывая православные взгляды императрицы Елизаветы Петровны, архитектор при сооружении собора отдал дань традиционному для русских соборов пятиглавию. Однако разместил он четыре малые главки-башенки совсем близко к главному, пятому куполу. Оригинальность решения подчеркивалась обилием белых и позолоченных украшений на лазурных поверхностях. Парадный въезд в монастырь был украшен башней-колокольней, легко «взлетевшей» громадной пирамидой в небо.

После смерти Елизаветы Петровны вступившая на трон Екатерина II приказала завершить строительство без дорогостоящих отделочных работ. Вкусы менялись, и новой императрице более по душе были стройные формы классицизма, нежели пышное барокко. Растрелли перестал получать заказы и подал в отставку.

В 1751 г. в Санкт-Петербург прибыл известный итальянский зодчий *А. Ринальди* (ок. 1710—1794).

Ринальди спроектировал немало прекрасных зданий, это, например, Китайский дворец (1762—1768) и павильон Каталной горки в Ораниенбауме, Гатчинский дворец под Петербургом. Но все же самым совершенным его творением следует признать Мраморный дворец, сооружение которого началось в 1768 г.

Строительство Мраморного дворца финансировала Екатерина II, и предназначался он для графа Григория Орлова как «здание благодарности» за преданность и активное участие в возведении императрицы на российский престол. Образ дворца лаконичен и строг. Но его главная прелесть заключается не только в стройной конструкции. Ринальди удалось выявить природную красоту натурального камня и заставить его играть под воздействием света. «Мраморное чудо», выросшее на набережной Невы, органично завершило ансамбль набережной, что начиналась от Зимнего дворца Растрелли. У каждого, что приезжает в Северную Венецию, есть уникальная возможность проследить смену архитектурных стилей той эпохи, оценив по достоинству и барокко, и классицизм.

Рационалистические тенденции в праздничном, пышном барочном искусстве прослеживаются не только у итальянских мастеров. Рядом с ними жили и творили, быть может, менее именитые, но не менее одаренные российские зодчие. Прекрасным мастером был **С.И. Чевакинский** (1713—1774?). Самой известной его работой является Никольский военно-морской собор. Удачно воплотил растреллиевский проект Андреевского собора в Киеве **И.Ф. Мичурин** (1700—1763). Среди его учеников был талантливый москвич **Д.В. Ухтомский** (1719—1774), выполнивший в камне величавые Красные ворота (1753—1757), некогда возведенные к коронации Елизаветы Петровны из временных материалов. Работой, принесшей Ухтомскому воистину всенародную любовь, стала колокольня Троице-Сергиевой лавры (1741—1769), созданной в соавторстве с И. Шумахером и Ф. Мичуриным, образ которой отражает праздничное ликование и возвышенную пасхальную радость.

Д.В. Ухтомскому обязана своим расцветом московская школа-мастерская, где обучалась талантливая молодежь. Среди учеников были и те, кто составил славу русского зодчества уже во второй половине XVIII в. Смесь архитектурных языков — европейского и русского — дала блестящие результаты в творениях российского классицизма.

Идеалы классицизма возникли в европейской культуре еще в середине XVII в. В теории классицизма превыше всего ценилась разумная способность художника подавлять личные чувства во имя служения высокой государственной цели. Прототипом свободного, поставленного на службу общества искусства считалось творчество мастеров античности.

Впервые классицизм получил теоретическое обоснование в поэме Н. Буало «Поэтическое искусство» (1675). Правила «разумного творчества», философия и эстетика нового направления, убедительно из-

ложенные французским поэтом, стали близки мастерам многих стран. Превратив классицизм в единый общеевропейский стиль.

«Золотым правилом» поэтики классицизма было предписание единства места, времени и действия. Это придавало содержанию художественного произведения внеисторический, «вечный» характер. Направляя творцов искусства на познание мира как логического объекта, Буало полагал, что не чувство, а мысль обеспечивает рождение совершенных по форме и содержанию образов, отражающих разумную сущность бытия. Отсюда вытекало еще одно важное требование — композиционная строгость, выверенность деталей, симметрия формы. Дополняла эстетику классицизма разработанная иерархия жанров и стилей.

Русские художники восприняли каноны классицизма сквозь призму сложившихся в Европе, в особенности во Франции, форм и жанров. Читающей публике XVIII в. не только в столичных центрах — Москве и Санкт-Петербурге, но и в провинциальных городах были хорошо известны имена французских властителей дум Ж. Расина, П. Корнеля, Ж.-Б. Мольера, Ж. де Лафонтена, Вольтера. Путешествующие по Европе россияне имени представление о классицистской архитектуре, живописи, театре, музыке; во второй половине XVIII в. многие художественные ценности перекочевали в музеи и усадьбы богатых русских вельмож.

И все же русский классицизм с самого начала не был послушно-ученическим. Главенство разума над чувством признавалось теоретически, не более. Многие художники предпочитали язык искусства, сочетающий интеллект и душевную отзывчивость. По мнению одного из видных представителей русского классицизма А.П. Сумарокова, искусству нужна гармония разума и сердца.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Поэтическое слово: гармония чувства и разума

Нечаянно стихи из разума не льются,
И мысли ясные невежам не даются.
Коль строки с рифмами, стихами то зовут.
Стихи по правилам премудрых муз плывут.
Слог песен должен быть приятен, прост и ясен,
Витийств не надобно; он сам собой прекрасен.
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть,
Не он над ним большой: имеет сердце власть.

А.П. Сумароков

*

Уме незрелый, плод недолгой науки!
Покойся, не понуждай к перу мои руки:
Не писав летящи дни века проводи
Можно, и славу достать, хоть творцом не слыти.
Дети наши, что пред тем тихи и покорны,
Праотеческим шли следом к Божией проворны
Службе, с страхом слушая, что сами не знали,
Теперь, к церкви соблазну, Библию честь стали;
Толкуют, всему хотят знать повод, причину,
Мало веры подавая священному чину;
Потеряли добрый нрав, забыли пить квасу,
Не приебьешь их палкою к соленому мясу;
Уже свечек не кладут, постных дней не знают;
Мирскую в церковных власть руках лишну чают,
Шепча, что тем, что мирской жизни уж отстали,
Поместья и вотчины весьма не пристали. <...>
Сколько ж больше вместо хвал да хулы терпети!
Трудней то, неж ли пьянице вина не имети,
Нежли не славить попу святую неделю,
Незли купцу пиво пить не в три пуда хмелю.
Знаю, что можешь, уме, смело мне представить,
Что трудно злонравному добродетель славить,
Что щеголь, скупец, ханжа и таким подобны
Науку должны хулить, — да речи их злобны
Умным людям не устав, плюнуть на них можно;
Изряден, хвален твой суд; так бы то быть должно,
Да в наш век злобных слова умными владеют.

(Кантемир А.Д. Сатира 1. На хулящих учения // Русская поэзия XVIII в. Волгоград, 1978. С. 22, 24).

*

Перестань противляться сугубому жару:
Две девы в твоём сердце вместятся без свару,
Ибо ежели без любви нельзя быть счастливу,
То кто залюбит больше,
Тот счастлив есть недольше...
Мощной богини любви сладость так есть многа,
Что на ста олтарях ей жертва есть убога.

В.К. Тредиаковский

*

Уже прекрасное светило
Простерло блеск свой по земли
И Божия дела открыло:
Мой дух, с веселием внемли;
Чудяся ясным толь лучам,
Представь, каков Зиждитель сам!
М.В. Ломоносов

*

Лице свое скрывает день;
Поля покрыла мрачна ночь;
Взошла на горы черна тень;
Лучи от нас склонились прочь;
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.
М.В. Ломоносов

Что касается разума, то о его роли в творчестве говорилось еще в изданном в 1705 г. трактате «*De arte poetika*». Автор этого произведения — деятель Петровской эпохи, известнейший сочинитель виршей Феофан Прокопович. В трактате практически полностью изложены основы рационалистической классицистской эстетики. Однако для рождения русского классицизма одной теории было мало, и тому свидетельство — творчество наиболее выдающихся его представителей, например поэтическая речь первого русского поэта-сатирика Антиоха Кантемира.

Желчный обличитель нравов, Кантемир яростно боролся с надменностью, глупостью, интриганством, ханжеством, повторив судьбу многих талантливых правдборцев. Его сатиры, прямые потомки древнегреческого жанра, открыли для российских художников новую стезю — сатирическую. Всходы поэзии Кантемира принесли обильные плоды значительно позднее, в период расцвета русской комедии и комической оперы. Сегодня пафос сатир Кантемира с трудом уловим — уж слишком тяжела и назидательна его «разумная» поэтическая речь, в свое время вызывавшая горячие политические страсти.

Не только голосом разума, но и голосом сердца начинало все громче говорить русское искусство. Перед нами книга, изданная в 1730 г. в типографии Академия наук. Это «Езда в остров любви. Переведена с Французского на Руской чрез студента Василья Тредиаковского и приписана его сиятельству князю Александру Борисовичу Кураки-

ну». О чем любовная повесть галантного француза Поля Тальмана? Сюжет незамысловат: главный герой — Тирсис попадает на остров любви, влюбляется в прелестную Аминту. Свои переживания — любовь, ревность, гнев — он описывает в письмах к своему другу. У истории достойный ее счастливый конец — герой, забыв о коварстве возлюбленной, влюбляется сразу в двух красавиц.

Итак, идея русского классицизма о единении чувства и разума уже носилась в воздухе. Нужен был шаг — смелый и решительный, который дал бы толчок развитию нового искусства. Этот шаг был сделан несколькими художниками, и первый среди равных — великий крестьянский сын Михаил Ломоносов, простолюдин, ставший ученым, академиком, поэтом мирового масштаба. «Натура по преимуществу практическая, он был рожден реформатором и основателем» — так оценил заслуги Ломоносова перед русским искусством один из самых замечательных критиков XIX в. В.Г. Белинский. Творчество Ломоносова — живой пример взаимосвязи «наук и художеств». Влияние мощного интеллекта ученого на его творческие поиски весьма ощутимо. Ломоносова волновала, например, проблема четкого разграничения жанров поэзии. Так возникла на русской почве известная теория о «трех штилях». В «высоком штиле» должно писать речи, оды, поэмы героического содержания. «Средним штилем» пишутся трагедии, сатиры, элегии. В этих жанрах Ломоносов допускал «речения», в российском языке употребительные. Используя подобные слова, следовало все же «остерегаться, чтобы не опуститься в подлость». И наконец, в сочинения «низкого штиля» — комедии, песни, эпиграммы, басне — «простонародные низкие слова» могли употребляться «по рассмотрению».

В отличие от поэзии Тредиаковского, устремленного к выражению европейских жизненных ориентиров, Ломоносов не порывает с отечественными православными идеалами, нравственными установками.

Предложив в теоретическом плане наиболее плодотворный путь развития русского стихосложения (европеизация при сохранении исконных национальных начал!), Ломоносов создал выразительные художественные образы, пронизанные искренней христианской верой в осмысленное устройство Вселенной. У Ломоносова «разумный» человек низко склоняет голову перед красотой и гармонией Божьего мира.

Особое место в русской художественной культуре этого времени занимают «Оды духовные», созданные Ломоносовым по мотивам библейских псалмов. Нравственная и эмоциональная сила Священного Писания вдохновила поэта на творение строк, поражающих философской глубиной и гармоничной цельностью стиля.

Исключительно важный вклад внес М.В. Ломоносов в развитие изобразительного искусства середины XVIII в. Ученый способствовал возрождению мозаики, некогда чрезвычайно чтимой в храмовом искусстве Киевской Руси. Секреты киевских мозаик были утеряны. Новые технологии изготовления смальт, цветных стекловидных масс, из которых делались мозаики, сохранялись в странах Западной Европы в строжайшей тайне. Гениальному русскому ученому удалось разработать новую технологию их производства. Ломоносов с присущей ему энергией провел на специальной фабрике под Санкт-Петербургом свыше четырех тысяч опытных плавок и, наконец, получил великолепный результат. Под его руководством были созданы многочисленные мозаики, в том числе портреты Петра I, Елизаветы Петровны, большое полотно «Полтавская баталия». Вглядимся в образ Ломоносова, запечатленный талантливым русским скульптором Ф.И. Шубиным. В его лице нет ни чопорности, ни вельможной надменности, ни излишней гордости. На нас смотрит чуть насмешливый человек, умудренный житейским опытом, проживший жизнь ярко и страстно. Живость ума, одухотворенность и благородство — вот качества истинного гражданина, достойные воплощения в высоком искусстве и подражания в жизни.

Гении всегда опережают свое время. Интересна для отечественной культуры и судьба купеческого сына Ф.Г. Волкова — основателя первого русского профессионального театра в Ярославле. **Федор Григорьевич Волков** (1729—1763) смолоду жил идеей театра, лицедейства. В 1750 г. он организовал любительскую драматическую труппу. В ней начинал свою театральную карьеру великий русский актер И.А. Дмитревский.

Выступления труппы были настолько удачны, что слух о ее успехах дошел до столицы. В 1752 г. ярославцы были вызваны в Петербург, где выступали на придворной сцене. Позднее часть волковской труппы составляла костяк Российского публичного театра, учрежденного специальным указом императрицы в 1756 г. для «представления трагедии и комедии».

Волков в театре занимал положение первого трагика. Зрители отмечали в его игре «бешеный темперамент», «природность», вдохновение. Особенно удался ему образ Аскольда в известной классической трагедии Сумарокова «Семира». Но век Волкова был недолгим, он умер в возрасте тридцати четырех лет к великой скорби многочисленных поклонников.

Российский публичный театр помещался в так называемом Головинском доме на Васильевском острове в Санкт-Петербурге. Рядом находилось здание Шляхетского корпуса, где ранее получил образо-

вание поэт и драматург А.П. Сумароков. Он и стал первым директором театра. Об этом выдающемся теоретике классицизма мы расскажем более подробно.

А.П. Сумароков (1717—1777) был по сути первым русским лирическим поэтом. Его легкие, непринужденные стихи, без витиеватости и нарочитости, словно просились на музыку. Кажется, что сам Сумароков, сочиняя, слышал их музыкальное оформление. Сумароков одним из первых ввел «язык любви» в искусство «высокого штиля», вступив в творческий спор с Ломоносовым. Он считал, что песня принадлежит к жанрам высокой поэзии и ее сочинение требует знания строгих правил стихосложения, резко критиковал доморощенных «песнописцев», «которые, что стих, не знают и хотят нечаянно попасть на сладкий песен лад». Сумароков первым в России стал публиковать свои стихи «с приложенными нотами». Эти песни были популярны в кругах любителей музыки на протяжении многих десятилетий.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Театр и музыка

*

В какой мне вредный день ты в том меня уверил,
Что ты передо мной в любви не лицемерил,
Что лести я твоей поверила себя?
Ты винен, только я винней еще тебя.
Любовью распаленна, любви дала я власть.
Сама вошла в напасть
Я страстью ослепленна.

А.П. Сумароков

*

Я в драме пения не отделяю
От действия никогда;
Согласоваться им потребно завсегда.
А я их так употребляю:
Музыка голоса, коль очень хороша,
Так то прекрасная душа,
А действие тело.
Коль оба хороши,
Хвали ты сцену смело.

А.П. Сумароков

Заметки деятелей культуры

Фрагмент 1

«Опера называется действие, пением отправляемое. Она, кроме богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно. В ее содержании ничто находиться не может, как токмо высокие и несравненные действия, божественные в человеке свойства, благополучное состояние мира, и златые веки собственно в ней показываются... Для представления первых времен мира и непорочного блаженства человеческого рода выводятся в ней иногда счастливые пастухи и в удовольствии находящиеся пастушки» (*Я. фон Штелин. Известия о музыке в России. Л., 1935. С. 62*).

Фрагмент 2

Арай изъяснил любовны в драме страсти
И общи с Прокрисой Цефаловы напасти
Так сильно, будто бы язык он русский знал
Иль, паче, будто сам их горестью стenal.
*А.П. Сумароков. Мадригал, посвященный композитору
Ф. Араيه, создателю оперы «Цефал и Прокрис»*

*

Ко удовольствию Цефалова творца
Со страстью ты, поя, тронула все сердца...
О Белоградская! прелестно ты играла,
И Прокрис подлинно в сей драме умирала.
А.П. Сумароков. Мадригал, посвященный актрисе Е. Белоградской

Фрагмент 3

«...Все, что хорошею жизнью ныне называется, тогда только заводилось, равно как входил в народ и тонкий вкус во всем. Самая нежная любовь, толико подкрепляемая нежными и любовными и в порядочных стихах сочиненными песенками, тогда получала первое только над молодыми людьми свое господство, и помянутых песенок было не только еще очень мало, но они были в превеликую еще диковинку, и буде где какая проявится, то молодыми боярынями и девушками с языка была не спускаема... Что касается до господ, то... музыка должна была играть то, что им было угодно, и по большей части русские плясовые песни, дабы под них плясать было можно... К музыке присовокуплены были и девки со своими песнями, а на смену им, наконец, созданы умеющие петь лакеи; и так попеременно, то те, то другие утешали подгулявших господ до самого ужина» (*Болотов А.Т. Жизнь и приключения А. Болотова, описанные им самим для своих потомков. // Русская старина. Т. 1. СПб., 1871. С. 179*).

Фрагмент 4

«Появилось в печати собрание избраннейших русских арий и нежных песен в новом и чистом стихотворном вкусе Сумарокова, Елагина и др. лучших

русских поэтов. Тогдашний коллежский советник Григ. Ник. Теплов положил их на музыку в лучшем итальянском вкусе и далее очень мило награвировал при Академии наук в Петербурге. «Этот искусный дилетант, которого заслуги и счастье возвысили постепенно до звания тайного советника и сенатора Российского государства, воспитывался в изящных искусствах и науках в семинарии Новгородского епископа Феофана и не только сам пел с хорошей итальянской манерой, но и играл очень хорошо на скрипке». (*Я. фон Штелин*. Известия о музыке в России. Л., 1935. С. 89—90).

Фрагмент 5

Что было грубости в охотничьих трубах,

Нарышкин умягчил при наших берегах;

Что и дикие животны убежали,

В том слухи нежные приятности сыскали.

М.В. Ломоносов. «На изобретение роговой музыки»

Особой любовью у аристократической публики пользовалась итальянская музыка. Правительство не скупилось, зазывая в Петербург европейских знаменитостей. В разное время в должности главных придворных капельмейстеров служили такие известные итальянские композиторы, как В. Манфредини, Д. Паизиелло, Д. Сарти, Б. Галуппи. Многие из них оставили в России талантливых учеников, так как в условия контракта обычно входила и педагогическая работа.

В середине 1735 г. в Россию приехала труппа итальянских исполнителей, которую возглавлял Ф. Арайя, снискавший известность постановками оперных спектаклей у себя на родине.

Иностранцев на петербургских сценах всегда хватало, однако далеко не все оставили столь заметный след в русской культуре, как Арайя. Он дебютировал на петербургской сцене оперой «Сила любви и ненависти», написанной им еще в Италии. Премьера состоялась 29 января 1736 г. С этой даты мы можем начинать историю оперы в России. Публике понравились оперные мелодии и сама постановка с пышными декорациями, которые очень подробно описал в труде «Известия о музыке в России» еще один знаменитый «русский иностранец» — академик Якоб фон Штелин. Он работал редактором «Санкт-Петербургских ведомостей», был воспитателем Петра III, членом Академии наук. С немецкой педантичностью Штелин фиксировал в своих «Известиях о музыке» все детали музыкального быта в столице, давал оценку новым музыкальным сочинениям, нередко весьма прозорливо.

Опера Арайи, представленная на суд петербургской публики, относилась к жанру так называемой серьезной оперы — оперы-сериа. Это был излюбленный жанр европейского музыкального классицизма, расцветавший во многих странах в первую половину XVIII в.

Дух парадных, пышных спектаклей царил и во всех последующих оперных постановках Арайи. По сведениям священника датского посольства, побывавшего в Петербурге в 1736 г., каждый оперный спектакль обходился казне в 10 000 рублей. По тем временам это была огромная сумма, равная приблизительно годовой подушной подати с 15 000 крестьянских дворов. Так что итальянское искусство требовало жертв, и немалых.

В те годы не вызывало сомнений, что если речь идет об опере, то имеется в виду опера итальянского маэстро. Русская опера казалась призрачной мечтой. Однако история художественной культуры иногда преподносит удивительные сюрпризы. В их числе — решение славного капельмейстера Арайи написать «русскую» оперу под названием «Цефал и Прокрис». Что предшествовало этому необычному решению?

Дело в том, что текст оперы, задуманной маэстро, принадлежал А.П. Сумарокову. Сюжет же был позаимствован Сумароковым из VII книги «Метаморфоз» римского поэта Овидия. Российский «песнописец» трактовал его весьма вольно. Либретто, в отличие от традиционного для итальянской оперы, было написано стихами, к тому же — по-русски.

В истории любви двух героев — Цефала и его жены Прокрис — нет роковых страстей. Это скорее лирико-драматическое повествование, где герои по-русски искренни в проявлении чувств. Основную идею оперы выражают, пожалуй, такие строки:

Прославляйся, велегласно,
Ты, сердец любовных жар!

Заканчивался спектакль следующим почти философским «резюме»:

Когда любовь полезна,
Пресладостна она;
Но коль любовь та слезна,
Что к горести дана!

Идея русско-итальянской оперы показалась Арайе весьма заманчивой, ведь императрица Елизавета, «дочь Петрова», была очень чувствительна к проявлению уважения «ко всему русскому». Так образовался союз русской речи и итальянского *bel canto*. Правда, было одно

немаловажное препятствие. Дело в том, что капельмейстер не знал ни слова по-русски. Однако выход был найден быстро: либретто Сумарокова записали латинскими буквами с подстрочным итальянским переводом. Не будем слишком строги к несовпадению некоторых русских слов и музыки, заметим только, что итальянский маэстро явно старался быть на высоте своего положения и многие эпизоды «Цефала...» отмечены и мастерством, и вдохновением. Не случайно сам Сумароков в восторженном мадригале высоко оценил труд композитора.

Оперу исполняли молодые русские певцы. Причем старшему из артистов было не более 14 лет! Это были певчие из известной капеллы Кирилла Разумовского — тогдашнего гетмана Украины, брата всеильного фаворита императрицы. Премьера вызвала восторги публики и прошла с большим успехом. Понравилась музыка Арайи, но в особенности великолепное, высокопрофессиональное пение солистов. Исполнительнице главной роли юной Елизавете Белоградской Сумароков также посвятил проникновенные строки мадригала.

Посещение оперных спектаклей для императрицы (а ведь именно представительницы прекрасного пола управляли Россией три четверти XVIII в.!) было излюбленным времяпрепровождением. Церемониал музыкально-театральных развлечений регламентировался специальным указом Сената «О назначении в императорском Оперном доме трех представлений в неделю, а именно, по средам — итальянских комедий, по вторникам и пятницам — французских комедий». Манкирование театром практически исключалось — ведь можно было попасть под «высочайший гнев». Тогда — прощай, Петербург! И это было бы по тем суровым временам отнюдь не самое строгое наказание. Так что великосветские забавы двора нередко оборачивались для верноподданных довольно-таки дорогостоящей повинностью — ведь посещение театра для дамы, например, требовало соответствующего туалета.

Впрочем, основная масса населения Санкт-Петербурга в то время в театр не ходила. Быть может, поэтому ценимый при дворе жанр оперы-серии¹ так и не ассимилировался в российской культуре, а опера «Цефал и Прокис» осталась памятником аристократического придворного быта.

Процесс становления живого национального музыкального языка интенсивно протекал в другом жанре — в песне.

Для русских аристократов народная музыка в то время была развлечением, не более. Порой она звучала в домах знатных вельмож

¹ Опера-серия (ит. — серьезная) — вид оперы, возникшей в Италии на рубеже XVI—XVII вв.

наряду с «миноветами» и «англезами», кантами и чувствительными ариями. Как вид вокальной музыки «книжная песня» («В порядочных стихах сочиненные песенки») обязана своим развитием классицистской поэзии. У истоков «книжной песни» стояли упомянутые нами поэты — Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков.

Музыка лучших любовно-лирических песен создавалась, как и музыка кантов, чаще всего на три голоса. Авторы ее в большинстве своем были анонимны. Порой это были сами поэты — ведь существует же по сей день традиция авторской песни! Мелодии, незатейливые мотивы могли напеть и с удовольствием фантазирующие музыканты-любители.

Имен таких композиторов специально никто не обнародовал, в этом просто не было нужды. Ведь, по представлениям эпохи, все синтетические музыкальные жанры, будь то опера или песня, считались разновидностью литературы. Автором «книжной песни» назывался поэт, а не музыкант не потому, что музыка была всегда плоха, — просто о ней редко серьезно задумывалась. Не случайно среди подобного рода песен середины века встречаются в изобилии безграмотные поделки, представляющие собой смесь оперных арий, духовных стихов и модных танцев. Исполняли и слышали прежде всего поэзию!

«Книжная песня» была фактом культуры грамотной России, но не фактом музыкального искусства. Для того чтобы стать искусством, она должна была пережить этап любительства и возродиться в новом качестве — как профессиональная музыка.

Важной вехой на этом пути стал первый авторский сборник песен — «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса». Опубликовал эти песни в 1759 г. знатный вельможа елизаветинского двора Г.Н. Теплов.

Сегодня словосочетание «искусный дилетант» звучит непонятно. Поэтому поясним, что в то время никто из дворян, занимавшихся художественным творчеством, не считал себя профессионалом — актером, художником, тем более — музыкантом. Занятие «искусством» считалось уделом «неблагородных». Аристократы предпочитали оставаться *amateur* (что означает в переводе с французского «любитель», «дилетант»), хотя работали профессионально. Так что дилетантизм в этот период отнюдь не примета слабого творческого потенциала. Во всяком случае песни сборника Теплова вполне отражают уровень профессионального бытового музицирования в середине столетия.

Тексты, использованные композитором-любителем для своего первого опуса, были весьма разнообразны. Самое же значительное место занимали популярные стихотворения Сумарокова. Посвятил ли на сей раз поэт очередной мадригал автору музыки? Увы, нет! Взыска-

тельный теоретик классицизма обрушился на композитора с самой едкой критикой в статье, опубликованной в журнале «Трудолюбивая пчела». Он обвинил Теплова в издании стихов «под непристойным титлом» (высокая поэзия — и вдруг «безделье!») и к тому же без разрешения автора. Песни же сборника при всей пестроте их стилистики стали очень популярны. Они многократно переписывались в рукописные альбомы и перепечатывались в песенниках.

Вокальная камерная музыка XVIII в. существовала под самыми разными названиями — «кант», «песня», «ария», «русская песня» и, наконец, «романс». Если внимательно проследить за эволюцией этих названий, то можно обнаружить движение от «прадедушки»-канта к русской песне, а от нее — к классическому романсу. После выхода сборника Теплова прошло несколько десятков лет, в течение которых «книжная песня» постепенно превращалась и в жанр музыкальный. Ее следующая вершина — русские песни, представленные в творчестве Ф.М. Дубянского и О.А. Козловского. Главу же о раннем русском классицизме завершим рассказом о явлении совершенно особом и неповторимом в истории искусства — роговом оркестре.

Рог как музыкальный инструмент известен давно. С незапамятных времен полые рога животных использовали для подачи сигналов при охотничьих забавах. Однако идея создать из рогов оркестр наподобие симфонического является чисто русской. Она принадлежит одному из самых богатых вельмож елизаветинского двора С.К. Нарышкину. Именно он приказал искусному чешскому валторнисту Яну Марешу усовершенствовать охотничий рог для исполнения современной инструментальной музыки. Мареш сконструировал рога разной величины — от 10 см до 2,25 м и, собрав их вместе, получил единый «большой инструмент» с диапазоном в три октавы. (Для тех, кто не знает, как играют на роге, поясним, что этот инструмент может издавать лишь один звук.) Игра в роговом оркестре мало походила на современное исполнительство. Музыкант должен был вовремя издать «свой» единственный звук, а остальное время считать паузы. Во время концерта исполнители выстраивались в пять шеренг, при этом большие рога клали на специальные подставки. Постоянное напряжение и боязнь сбиться со счета были мало совместимы с творческим подъемом и эстетическим удовольствием музыкантов. Играть в роговом оркестре мог только человек, специально обученный и психологически подготовленный. Такими людьми в то время были крепостные музыканты. Они, «взятые часто в детском возрасте, почти всю жизнь играли каждый на определенном роге, превращаясь в живые «клавиши» гигантского исполнительного аппарата» — так пишет о судьбе рогового оркестранта

музыковед К.А. Вертков¹. И все же роговые оркестры достигали замечательных художественных результатов. Обычно роговая музыка исполнялась во время гуляний, на охотничьих выездах, словом, на открытых пространствах. В ряде случаев музыкантам удавался самый трудный классический репертуар, в том числе симфонии Гайдна и Моцарта. Сегодня «невидимые миру слезы» исполнителей роговой музыки канули в вечность. Остались лишь старинные гравюры с изображением играющих музыкантов² да стихотворение М.В. Ломоносова, пораженного красотой «пасторальной» музыки.

Последние роговые оркестры прекратили свое существование в 30-е годы XIX столетия. Но, конечно, и Пушкин, и Глинка, и Брюллов, и многие другие петербуржцы, жившие в первые десятилетия XIX в., не раз могли слышать разносившиеся по Неве звуки роговой музыки — удивительного явления века Просвещения.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите об исторических причинах, повлиявших на развитие русского искусства после смерти Петра I. Почему пренебрежение ко всему русскому стало в моде? Кто из мастеров русского искусства середины века вам наиболее запомнился?
2. Составьте сообщение на тему «Дворцы Санкт-Петербурга». Кого из зодчих можно отнести к представителям «высокого барокко»? Иссякли ли в это время традиционные идеалы русского искусства?
3. Чем отличается русский классицизм от европейского? Как оценивали культ Разума и рационализм классицизма художника России?
4. Какие идеи развивал в своем творчестве М.В. Ломоносов? Можно ли считать, что его оды соответствуют «идеальным» установкам гуманистов XVIII в.? Отразились ли ломоносовские образы человека-гражданина в художественном творчестве других мастеров? в архитектуре? в музыке? в живописи и скульптуре?
5. Почему в середине века в России на профессиональной сцене звучала лишь зарубежная музыка? За что полюбили итальянскую оперу русские меломаны? Назовите автора первой русской оперы (вернее, первой оперы на русский текст).
6. Что вы знаете о песенном творчестве середины XVIII в.?
7. Почему исчезло искусство рогового оркестра? Как воспроизводился музыкальный звук на роге?

¹ Вертков К.А. Русская роговая музыка. М.; Л., 1948. С. 14.

² Единственная в мире полная коллекция рогов сохранилась до наших дней в Музее музыкальных инструментов Всероссийского института искусствознания в Санкт-Петербурге.

ТЕМА 18 В НАЧАЛЕ БЫЛО СЛОВО

Не скот, не дерево, не раб, но человек!

А.Н. Радищев

*Там роскошь, золотом блестя,
Зовет гостей в свои палаты
И ставит им столы богаты,
Изнеженным их вкусам лстя;
Но в хрусталях своих бесценных
Она не вина раздает:
В них пенится кровавый пот
Народов, ею разоренных.*

И.А. Крылов

Сколь ни были прекрасны и впечатляющи достижения русской художественной культуры первой половины XVIII в., в них только предугаданность грядущего расцвета. Мировую славу русскому искусству принесли творения, созданные позднее, в последнюю треть столетия. Необычайная стремительность в восхождении к вершинам творчества поразительна! От десятилетия к десятилетию сокровищница национальной культуры пополнялась произведениями Левицкого и Боровиковского, Державина и Крылова, Березовского и Бортнянского, Баженова и Казакова. Кажется, что некая невидимая пружина давала толчок все новому и новому явлению шедевров. Однако за кажущейся легкостью этого взлета скрывалась напряженная, порой титаническая работа мыслителей русского Просвещения, которое взрастило необычное поколение писателей, художников, музыкантов. Это были люди, выросшие в крепостническом государстве и вместе с тем определяющие свои взаимоотношения с окружающим миром вне норм, принятых в тогдашнем обществе.

Для русских просветителей характерны энциклопедические знания и высокое профессиональное мастерство в избранном виде творчества. Они могли и дома, и за границей держать себя на равных с западноевропейскими художниками. И наконец, российские просветители были одержимы благородной идеей публично пропагандировать свои взгляды на мир и человека в простой и доступной для широкого читателя форме. Вот почему многоликий мир искусства той эпохи раскрывается как бы сквозь призму зеркального отражения слова — истока и основы ярчайших художественных открытий.

История русского искусства и история русского Просвещения настолько тесно взаимосвязаны, что всякая попытка их разграничения достаточно условна. И все же попытаемся на время отрешиться от конкретных биографий творцов новой литературы, театра, архитектуры, музыки, живописи и вникнуть в суть собственно просветительской мысли. Иначе нам будет трудно понять ту необычную художественную картину мира «осмнадцатого столетия», в которой причудливо сошлись образы простых крестьян и древнегреческих богов, благородных монархов и «Марсельезы», классическая строгость хорового церковного пения и комические оперы с весьма фривольными сюжетами...

Но прежде чем начать разговор об искусстве Просвещения, нужно сделать несколько предварительных замечаний. Дело в том, что реставрация духовного бытия той далекой эпохи заранее обречена на неудачу, если не соблюсти некоторые условия. Прежде всего в своих суждениях не стоит опираться на бытовавшие в начале XIX в. представления о творениях века минувшего. Вспомним известные строки Пушкина из «Евгения Онегина»:

Тут был в душистых седилах
Старик, по-старому шутивший:
Отменно тонко и умно,
Что ныне несколько смешно.

Что имел в виду поэт? Прежде чего — факт весьма снисходительного отношения малопочтенного великосветского окружения Татьяны Лариной к уму и тонкости представителя «века Разума». Атрибутика XVIII в. воспринималась в пушкинскую пору, да и позднее не более чем анахронизм, наподобие «старого напудренного парика», неожиданно извлеченного из бабушкиного сундука. Отголоски этого отношения породили миф об искусстве XVIII столетия как весьма далеком от совершенства. Не будем повторять ошибок предшественников и отнесемся с пониманием к утонченному выражению мыслей интеллектуалов-просветителей, к их высокому слогу, ныне почти совершенно исчезнувшему из нашего языка.

Есть и еще одно условие: «портрет» просветительской культуры невозможно создать, обойдя вниманием некий «автопортрет», который был «написан» самими просветителями. Мы имеем в виду произведения русской литературы и публицистики, ибо Просвещение не существует без печатного слова. Литературный язык в то время считался самым верным мерилем просвещенности. Не случайны бесконечные споры о нем, не случайно стремительное изменение русской

разговорной и письменной лексики. В ней зазвучали новые понятия и обороты, позволяющие вести разговор публициста-писателя с умным и образованным собеседником.

Идея великой морализирующей и воспитывающей миссии слова была в то время необычайно популярной. Родилось словосочетание «просвещенный читатель». Оно отражало одну из главных примет времени — веру в силу разума и знания. Разумным словом пытались лечить человеческие пороки и исправлять весьма несовершенные нравы.

Самым употребительным среди всех прочих новых понятий стало само слово «просвещение». Оно естественно вошло в разговорную речь как символ общественных преобразований и нового мироощущения.

Чем объясняется столь часто упоминаемое современниками понятие «просвещенный век»? Прежде всего, нескрываемым желанием отделить «эпоху мрачного средневековья» от «эпохи разума».

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Искусство и государство

О незабвенно столетие! радостным смертным даруешь
Истину, вольность и свет, ясно созвездье вовек;
Мудрости смертных столпы разрушив, ты их паки создало;
Царства погибли тобой, как раздробленный корабль.

А.Н. Радищев. «Осьмнадцатое столетие»

Ты хочешь знать: кто я? Что я? Куда я еду?
Я тот же, что и был и буду весь мой век:
Не скот, не дерево, не раб, но человек!
Дорогу проложить, где не бывало следу,
Для борзых смельчаков и в прозе и в стихах,
Чувствительным сердцам и истине я в страх
В острог Илимский еду.

А.Н. Радищев

«Лошади меня мчат; извозчик мой затанул песню, по обыкновению заунывную. Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого... На сем музыкальном расположении народного уха умеи учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа».

А.Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву»

...Нельзя сего, мой друг, здесь в Россах представляли!
Что может черни дух и мысль поколебати?
Не можно здесь того, как в Франции играть...
...здесь Русская страна.

Н.Е. Струйский

Подай, Фелица! наставленье:
Как пышно и правдиво жить,
Как укрощать страстей волненья
И счастливым на свете быть?

Едина ты лишь не обидишь,
Не оскорбляешь никого,
Дурачества сквозь пальцы видишь,
Лишь зла не терпишь одного;
Проступки снисхожденьем правишь,
Как волк овец, людей не давишь...

Г.Р. Державин. «Фелица»

Новый герой в живописи и графике



▲
М. Шибанов. Крестьянский обед.
1774.



►
М. Шибанов. Празднество свадебного договора. Фрагмент. 1777.



И. Аргунов. Портрет неизвестной крестьянки в русском costume. 1784.



И. Ерменев. Гравюра «Поющие слепцы». 1770-е гг.

Футурологические, как сегодня сказали бы, прогнозы той эпохи поражают своим оптимизмом. Будущее России представлялось прекрасным. «Уже мы видели подъемлющиеся фабрики и мануфактуры... Всеобщая пружинка, кажется, приводит большую часть нации в новую деятельность и жизнь...» — писал просветитель Ф.В. Каржавин.

Русское Просвещение исповедовало общечеловеческие ценности: гражданственность, общественный долг, гуманизм уважение к личности. Но главное — грандиозную способность разума познать и переустроить мир по иной, более совершенной и нравственно справедливой модели. Отношение к новейшим западным теориям Вольтера и Руссо, Дидро и Монтескье было не как к давности, а как к поводу для размышлений. Большая часть российской читающей публики просветительские доктрины воспринимала охотно, не слишком на первых порах задумываясь о последствиях развития «критического разума». Аристократы тешили себя забавной «игрой ума», порой не подозревая, что под маской интеллектуальных споров скрываются опаснейшие для монархического государства идеи. Эти заблуждения развеялись лишь с громом Великой французской революции 1789 г.

Впрочем, далеко не все наши соотечественники были столь «беспечны». Достойный пример «охранительной» литературы XVIII в., порицающей тираноборческий пафос трагедии Я.Б. Княжнина «Вадим», дал Н.Е. Струйский — помещик, издатель, поэт (ныне совершенно забыт). Однако идея несовместимости духовных движений Франции и России, «своего» и «чужого», Востока и Запада оказалась воистину вечной. Жива она и по сей день...

И все же в XVIII столетии русская культура чувствовала себя достаточно уверенно в общеевропейском просветительском движении.

Символом французской просветительской доктрины в русском обществе был провозвестник свободомыслия, гений сарказма, «умов и моды властелин» Мари-Франсуа Аруэ, вошедший в историю под псевдонимом Вольтер.

Эмоциональный фон вольтерьянства (или, как говорили раньше, «волтеризма») надолго поселился в гостиных Санкт-Петербурга. Произведения Вольтера, с безжалостной трезвостью разрушавшие прекраснотушны иллюзии о царстве справедливости в монархическом государстве, поражали россиян смелым радикализмом и антиклерикальностью. Они помогали глубже понять свои, российские, «доморощенные» пороки, развивали критическое мышление. Вот почему волтеризм вполне можно считать фактом российской культуры, неким синонимом привнесенного западноевропейского вольнодумства. И все же насчет победного шествия его идей в России не следует заблуждаться. Смущали российских интеллектуалов его оголтелое богорочество и злой скептицизм.

Внутренняя противоречивость русской культуры екатерининской эпохи порождена болезненной раздвоенностью общественного сознания. Казалось, вся жизнь резко разделилась на торжественные заявления, обещания, декларации (например, знаменитый екатерининский «Наказ») и повседневную действительность, в которой нет места показному либерализму. Игра в «просвещенного монарха» была сутью Екатерины II. Актерами в этой бесславной игре были то корифеи французского Просвещения, замороженные собственными утопическими теориями, то российские интеллигенты, обманутые прекраснотушными лозунгами.

Победа над общественным мнением Европы далась Екатерине II удивительно легко — сказалась и ее образованность, и природная склонность к интриге. Однако в России взять инициативу просветительства в свои руки ей никак не удавалось. Русская общественность не спешила возводить «просвещенной монархине» политический алтарь. Первое крупное поражение потерпела Екатерина II от создан-

ной ею же Комиссии по составлению нового «Уложения». Депутаты комиссии оказались удивительно несговорчивы. Вместо того чтобы петь хвалу «торжествующей Минерве», они упорно вели дискуссии о положении крепостного крестьянства, о необходимости коренных реформ во взаимоотношении имущих и неимущих российских подданных. Ход работы Комиссии был неожиданным, явное несовпадение желаемого и действительного сильно нервировало императрицу. Очередной попыткой овладеть ситуацией стала ее публицистическая деятельность в издаваемом ею журнале с легковесным названием «Всякая всячина». Именно с этой трибуны предполагала Екатерина II управлять ходом просветительского движения. Ее уверенность в себе была столь велика, что в первом же номере «Всякой всячины» было напечатано высочайшее разрешение издавать в России сатирические журналы без всякой цензуры. Причем даже анонимно!

Этот политический «пируэт» открывал большие возможности для самой государыни, отныне контролирующей и рецензирующей в своем журнале политическую литературу. Однако нашелся человек, способный вступить с ней в открытую полемику. Имя его вошло в историю — это **Н.И. Новиков** (1744—1818).

Деятельность Новикова знаменует собой расцвет русского Просвещения. Искрящиеся талантом публикации Новикова в журналах «Трутенъ», а затем «Живописец» были не просто смелым шагом на пути развития демократических идей. Не искал Новиков и дешевой популярности, ибо цена его деятельности — сама жизнь¹. Первый в России независимый журнал «Трутенъ» оправдал надежды жаждущей знаний читающей публики: ведь издатель был действительно независим и от императорского двора, и от цензуры. Знаменитый едкий эпиграф к журналу — «Они работают, а вы их труд ядите» — сразу привлек внимание современников. От него ждали сенсационных публикаций и не ошиблись. Страницы новиковских произведений полны искреннего сочувствия к унижительному и бесправному существованию российского кормильца-крестьянина. Отныне сострадание к бедности и бедствию простых «поселян» станет «вечной темой» русского искусства и найдет впоследствии свое наиболее яркое воплощение в творчестве Некрасова, Мусоргского, Толстого, Перова... На их великолепном фоне произведения Новикова не меркнут, поражая образной силой и сатирическим даром писателя.

¹ Н.И. Новиков был арестован в 1792 г., провел в крепости 4 года. После смерти Екатерины II был освобожден и дожил свой век в имении, удаленном от столицы.

После крестьянской войны под предводительством Емельяна Пугачева (1773—1775) крестьянская тема неожиданно становится не только не опасной, но даже модной! Впрочем, облик крестьянина в искусстве этого периода весьма противоречив. Да и можно ли считать крестьянами тех идиллических пастухов и пастушек, чьи нежные взоры напоминали о куртуазной любви рыцарских времен? Идеальные образы вызывали чувство сентиментального умиления и ту «чувствительность», которая служила в представлениях современников аналогом добродетели. Пасторальная поэзия «сладкогласием» своим должна была пробуждать столь же прекрасные чувства.

Однако далеко не все российские художники были склонны разделять весьма распространенное увлечение идиллической гармонией сельской жизни. В 70-е годы были написаны картины, где крестьянская жизнь изображалась не столько изящной или нравоучительной, сколько достоверной.

В этой связи достойно внимания творчество художника *Михаила Шибанова* (? — после 1789). История его жизни почти неизвестна, однако есть косвенные свидетельства о его крепостном состоянии у князя Г.А. Потемкина. В период пугачевщины художником была создана прекрасная работа — «Крестьянский обед». В произведении нет свойственной классицизму парадности. Образы крестьян поражают простотой и искренностью, чувствуется уважительное отношение художника к людям труда.

Два года спустя из-под кисти Шибанова вышло еще одно известное полотно, посвященное крестьянской теме, — «Празднество свадебного договора», или «Сговор». Сохранившиеся надписи художника указывают, что в работе изображены «суздальской провинции крестьяне». Мастер скрупулезно (почти как собиратель народного творчества) передает сцену свадебного обряда.

Особое место в русском изобразительном искусстве занимают крестьянские сюжеты, запечатленные в акварелях *И.А. Ерменева* (1746 — после 1797). Этот художник обладал своеобразным трагическим талантом, во многом расходившимся с эстетическими установками большинства современников. В 1789 г. он сделал бесценную зарисовку «Взятие Бастилии», причем «во время действия». Ранее же создал целую серию рисунков, изображающих самое «дно» жизни русского крестьянства. Герои работ Ерменева — обедневший крепостной люд и нищие. Сохранившиеся акварели «Крестьянский обед» и «Нищие слепцы» впервые в истории отечественного искусства передают достаточно мрачные стороны жизни народной, само убожество нищеты, подавляющей в человеке его достоинство, чувства и эмоции.

Создание достоверного облика русского крестьянина становится проблемой отечественного театра. Первые попытки воплотить народную тему были сделаны в жанрах комедии и комической оперы. Родоначальником жанра комедии в России принято считать А.П. Сумарокова. Сумароковым были сделаны первые, пока что весьма робкие попытки преодолеть условные традиции французского классицизма. В его комедиях герои получают русские имена — Чужехват, Хавронья, в речь персонажей проникают обороты сочного народного говора.

Лучшие комедии XVIII в. несут в себе отпечаток обновления и какого-то прозрения, в них слышится насмешка над пошлостью, ограниченностью и самодовольством российских самодуров, «мещан во дворянстве», доморощенных скотининых и простаковых. В бессмертном «Недоросле» Д.И. Фонвизина современники получили долгожданную пищу для ума и сердца. О шумном успехе комедии говорилось в «Драматическом словаре», изданном в 1787 г.

Нельзя сказать, что «Недоросль» был посвящен крестьянской теме, однако все действие комедии разворачивается в дворянской усадьбе, существование которой обеспечивается крепостным трудом крестьянина. Растлевающее влияние барской праздной жизни — вот основная идея пьесы, нашедшей отклик в сердцах «просвещенного зрителя».

Крестьянская тема в ранней русской комедии имела в основном общегуманистический оттенок. Наибольшее распространение получили пьесы таких мастеров комедийного жанра, как М.И. Попов, А.О. Аблесимов, М.А. Матинский, Я.Б. Княжнин и И.А. Крылов. В свои произведения авторы вводили поговорки, но чаще всего — песни. С этой традиции и берет начало русская комическая опера, не случайно издания пьес для театра XVIII в. называются «опера». Хотя в текстах не было ни единой нотной строчки. Дело в том, что музыка порой не фиксировалась, ибо пелись куплеты и арии «на голоса» известных и любимых народных песен. Создателем же комической оперы считался прежде всего автор текста. Так возникли многочисленные курьезы, когда уже в наши дни авторами-композиторами стали называться писатели, не написавшие в своей жизни ни одной ноты.

Вообще же авторство оперной музыки той поры устанавливалось с большими трудностями. Для этого потребовались многолетние скрупулезные исследования. Приведем такой пример. Много лет автором музыки одной из замечательных опер XVIII в. «Санкт-Петербургский гостиный двор» считался создатель либретто писатель Михаил Матинский. И только в работах музыковеда Е.М. Левашева было ус-

тановлено, что создателем музыки следует все же признать известного русского композитора Василия Пашкевича, который был у тому же и дирижером, и скрипачом, и певцом.

Возникшая в великой крестьянской стране, русская комическая опера глубоко по-своему отразила крестьянскую тему. В новом для русской культуры комедийном жанре развивались элементы чувствительности и красочной праздничности. Мы уже отметили «литературную» природу молодой музыкальной комедии. Текст сам по себе, конечно же, не мог создать национальный музыкальный язык, для этого нужна была музыкальная основа, позволяющая воплотить в звуках речевые интонации персонажей. Такая основа была найдена быстро — русская народная песня.

Комическая опера была бытовой по своему содержанию. Обычно ее фабула бралась из повседневной жизни и имела, как говорили раньше, «достоинство подлинника». В операх действовали крепостные крестьяне, обиженные своими помещиками, злые и добрые дворяне, хитроумные мельники, наивные и прекрасные девушки — словом, все те, кто составлял многоликое российское общество. Премьера первой комической оперы с вполне «простонародным» названием «Анюта» состоялась в 1772 г. Автор либретто — известный литератор Михаил Попов дерзнул ввести в текст весьма многозначительные диалоги дворянина со своим батраком Филатом.

Музыка оперы до нас не дошла. Однако очевидно, что это были прежде всего «голоса» народных песен. Многие стихи оперы как бы заранее предназначены для той или иной песни.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Комическая опера

Свойство комедии издевкой править нрав,
Смешить и пользоваться — прямой ее устав.
А.П. Сумароков

Барин. Платить приготавлийся
Ты дерзость головой, —
Крестьянин. Смотри поберегайся
Того же и с собой.
Да ведь и помни то, што такжо и хрестьяне
Умеют за себя стоять, как и дворяне.
Из оперы «Анюта», либретто М. Попова

*

Боярская забота:
 Пить, есть, гулять и спать, —
 И вся их в том работа,
 Штоб деньги обирать.
 Мужик сушись, крушиса,
 Потей и работай,
 А после хошь взбесиса,
 А денешки давай.

Из оперы «Анюта», либретто М. Попова

Законы комедийного жанра требовали счастливого конца, поэтому любая сложная интрига в операх заканчивалась тем, что порок был наказан, а добродетель торжествовала. Самой любимой музыкальной комедией XVIII в. стала опера М.М. Соколовского на текст писателя А.О. Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779), которая сохранила свою популярность на протяжении многих десятилетий.

Сюжет «Мельника...» занимателен и прост. Персонажи пьесы давно знакомы зрителю — умный и хитроватый мельник Фаддей, наивная девушка Анюта, вечно ссорящаяся супружеская крестьянская пара — Анкудин и Фетинья, красивый деревенский парень Филимон. Мельник — главное действующее лицо оперы — был действительно плутом. Он притворился всемогущим колдуном и совершенно заморочил голову простодушным своим соседям. Впрочем, как вы уже, наверное, догадались, все кончается веселой свадьбой Анюты и ее жениха Филимона.

Первым «композитором» оперы был сам автор либретто — Аблесимов. Поэт в соответствии с традицией писал свои тексты в расчете на определенные русские народные песни. Позднее же эти песни были обработаны скрипачом московского театра Соколовским, которого и считают создателем музыки. В мелодиях «Мельника...» мы слышим широко распространенные и по сей день народные напевы. Один из самых ярких и хорошо всем известным просветителей **А.Н. Радищев** (1749—1802). О творчестве этого радикального мыслящего писателя-гуманиста написано много, поэтому мы обратим внимание лишь на одну из самых проникновенных страниц его наследия, имя которой — народная песня.

Многие незабываемые эпизоды «Путешествия из Петербурга в Москву» подобны театральным сценам, разворачивающимся под аккомпанемент народной музыки. То звучит заунывная протяжная песня ямщика (глава «София»), то хороводная «Во поле береза стояла...»

(глава «Медное»), то скорбное причитание над рекрутом, которого разлучают со старухой-матерью и невестой (глава «Городня»), то духовный стих об Алексее Божьем человеке (глава «Клин»). Песни вплетаются в литературную ткань произведения, и вот уже кажется, что все «Путешествие...» наполняется звуками народных песен. Их запись очень точна, и многие современные исследователи полагают, что Радищев, подобно многим своим современникам, собирал фольклор.

Завершая разговор о роли просветительского слова в развитии русского искусства, необходимо сказать немного об архитектуре той поры, которая дает нам более зримое представление о культуре.

В русской архитектуре изначально, испокон веков, культивировалось эстетическое начало. «Аргумент красоты», как уже говорилось, сыграл не последнюю роль в выборе православной веры князем Владимиром. Эстетическое отношение к вере побуждало русских людей ставить великолепные, сияющие позолотой куполов храмы на холмах Киева и Новгорода, Твери и Москвы. О влиянии христианства на развитие эстетических воззрений русских зодчих нет нужды повторяться. Скажем только, что эпоха Просвещения органично восприняла этот культ, и непреходящая красота Санкт-Петербурга — весомое тому доказательство.

Архитектура — «застывшая музыка». Это распространенное выражение не следует понимать буквально, и все же параллели, рождающиеся в нашем воображении при сопоставлении зодчества и музыки XVIII в., удивительны! Творения Растрелли «звучат» словно пышные многоголосные партесные концерты, увлекая зрителя-«слушателя» неисчерпаемой фантазией и пластичной динамикой линий. Сооружения зодчих последующих поколений — Баженова и Старова, Казакова и Львова — перекликаются со строгими и стройными композициями музыкального классицизма Бортнянского и Фомина.

Переход от барокко к классицизму в архитектуре был не менее смелым и решительным чем в музыке. Самые грандиозные сооружения русского барокко — Зимний дворец Растрелли и Никольский военно-морской собор Чевакинского — были завершены к 1762 г. И в этом же году был принят проект застройки совершенно иного рода — Большого Гостиного двора (архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот). Облик этого здания не оставляет сомнения в том, что в российской архитектуре наступила пора классицистских исканий, свойственных культуре эпохи Просвещения.

Классицизм русской архитектуры опирался на общеевропейские представления об идеальных градостроительных формах, какими провозглашались формы античные. Однако это не означает, что отечественные зодчие не привнесли в свои творения национально окра-

шенные элементы. Так, например, российские архитекторы любили закругленные линии в планах и объемах, стремились найти живописное решение в общем облике здания. Античная строгость форм нередко сочетается у них с пейзажным парком, что придает всему архитектурному комплексу утонченность и особую теплоту, подобную той, что несут с собой образы русской вокальной лирики.

Есть и еще одна примета времени, позволяющая судить о влиянии просветительской мысли на развитие архитектуры в стиле классицизма. Если во времена Растрелли мастера весь свой талант отдавали проектированию храмов и дворцов, то позднее потребности градостроительства существенно расширяются, и в последнюю треть «осмнадцатого века» в Санкт-Петербурге строятся жилые дома, театры, мосты, общественные административные здания, торговые ряды и, наконец, Академия наук (зодчий Д. Квареги), Академия художеств. Проект последней принадлежит крупнейшим провозвестникам классицизма — французскому мастеру Ж.-Б. Вален-Деламоту и русскому зодчему А.Ф. Кокоринову. Академия художеств заняла целый квартал Невской набережной. Ее внушительный облик, создаваемый соразмерным сочетанием целого и деталей, не подавляет своим величием, а скорее настраивает на серьезный и торжественный лад. Трудно представить лучшее решение для здания, в стенах которого многие десятилетия пестовались отечественные художественные таланты.

В эти же годы стремительно преобразуются набережные столицы. Нева «оделася в гранит» серых, голубоватых и розовых тонов. С ее неторопливым «державным течением» гармонировали многочисленные мосты и мостики, «повисшие над водами». Дворцовая набережная — центр города — получила новое обрамление со стороны живописного Летнего сада. «Узор чугунный» этой ограды (проект Ю. Фельтена и П. Егорова) поражает и сегодня единением свободно полета творческой фантазии со строгостью формы.

О наиболее значительных достижениях русской архитектуры второй половины XVIII в. речь пойдет в следующей теме.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему А.С. Пушкин считал, что «словесность наша явилась вдруг в XVIII столетии»? Произошло ли коренное обновление русского литературного языка? Сравните вирши поэта А.Д. Кантемира с поэтической речью Г.Р. Державина. Сравните одновременно с этим музыку петровского канта «Буря море раздымает» с увертюрой к мелодраме «Орфей» композитора Е.И. Фомина. Сделайте выводы.

2. Какие проблемы решала просветительская литература XVIII в.? Вспомните сочинения наиболее известных поэтов и писателей. Почему зазвучала в русской словесности крестьянская тема?
 3. Почему творцы художественных произведений разных сословий столь решительно обратились к собиранию и изучению русских народных песен?
 4. Слова «тиран», «злодей» нередко встречаются в русской литературе XVIII в. Что означают эти слова? Разделяли ли гражданскую поэзию А.Н. Радищева, Н.И. Новикова русские художники и композиторы? Если да, то как это отразилось в их творчестве?
-
-

ТЕМА 19
**«СТРОГИЙ СТРОЙНЫЙ ВИД»
(ЛОГИКА НОВОГО ЗОДЧЕСТВА)**

*О! Боже, твой предел да створит,
Да о Петре России всей в отраду,
Светило дня впредь равного не зрит,
Из всех градов, везде Петрову граду.*

В.К. Тредиаковский

Архитектура, что за вещь?

Она есть строение естественное и художественное.

В.Ф. Каржавин

А.А. Ахматова, думая о загадочной притягательности Санкт-Петербурга, написала в XX в. следующие строки:

Не я одна, но и другие тоже
Заметили, что он подчас умеет
Казаться литографией старинной...

Эти ассоциации вовсе не случайны. Строгость и стройность формы, четкая выверенность пропорций русской классицистской архитектуры второй половины XVIII в. напоминают наиболее совершенные образцы то древнегреческого, то римского зодчества, отмеченного знаком «вечной красоты».

Освоение европейского классицизма в России протекало очень интенсивно, и его идеалы служили ориентиром в эстетической среде, формируя у отечественных мастеров безупречный вкус, чувство меры и представления о гармонии частей и целого. Но все же ни греческая, ни римская старина, на которую ориентировались европейские профессионалы, не заслонила от русских архитекторов окружающей жизни. Их творчество отвечало запросам российской культуры.

Классицизм в русской архитектуре XVIII в. имеет два этапа развития: ранний приходится на 60-е — начало 80-х годов; строгий классицизм завершается в 90-е годы. Для раннего периода характерна монолитность зданий, позднее же архитектурные композиции мыслятся как совокупность самостоятельных, но соподчиненных частей.

В зодчестве каждого периода есть излюбленные приемы строительства — форма портиков и колонн, принципы членения фасадов, рисунков и пропорции ордера. Обратимся к архитектурным памятникам первого этапа.

Зодчество 60-х — начала 80-х годов XVIII в. отличалось лаконизмом и стремлением к четкости достаточно объемных решений. Основным масштабом в композиции фасадов и интерьеров становится ордер. Среди основоположников раннего русского классицизма выделяется мощная фигура **А.Ф. Кокоринова** (1726—1772). Прекрасным памятником его таланту можно считать здание Академии художеств (1764—1788).

Соавтор А.Ф. Кокоринова **Ж.-Б. Валлен-Деламот** (1729—1800), уроженец Франции, был приглашен для преподавания в класс архитектуры в 1759 г. в открывшуюся в России Академию художеств. Он был учителем не только в теории, но и на практике. Его лучшие работы — Гостиный двор (1761—1785), Малый Эрмитаж (1764—1767) и Дворец Чернышева на Мойке (1767—1768). Как видим, отдаленные иностранные зодчие по-прежнему принимали активное участие в строительстве города.

Вершины отечественной архитектуры второй половины века связаны с именами русских мастеров В.И. Баженова, М.Ф. Казакова, И.Е. Старова.

Величайший мастер русского классицизма — **В.И. Баженов** (1737 или 1738—1799) прожил сложную, наполненную трагическими событиями жизнь. Сын псаломщика одной из кремлевских церквей, он провел свое детство и юность среди сказочного великолепия кремлевских соборов. Попробовав свои силы в рисовании и живописи, Баженов избрал зодчество, которое стало делом его жизни, призванием и страстью. Первоначальные знания он получил в мастерской извест-

тного архитектора Д.В. Ухтомского, а затем подающий надежды юноша был переведен для учебы в Петербургскую Академию наук, которую окончил в 1758 г. Баженов всегда гордился тем, что одним из первых художников получил диплом отечественного образца, заложив начало будущей Академии художеств.

В дальнейшем талантливый молодой мастер получил возможность продолжить образование в качестве «пенсионера» в Италии, где приобрел известность и стал профессором Римской, членом Флорентийской и Болонской академий. Однако возвращение на родину не принесло желанной удачи. Дерзновенность замыслов, независимый и смелый характер зодчего не нравились начальству. Не найдя применения своим способностям в Петербурге, Баженов покинул столицу и возвратился в Москву.

Самое удивительное детище Баженова — проект Кремлевского дворца в Москве (1767—1773). Европейски образованный, склонный философски подходить к решению стоящих перед ним задач, Баженов проектировал его под непосредственным воздействием Комиссии по составлению нового «Уложения». Архитектор стремился воплотить в своем проекте идею своеобразного государственного центра, некий российский вариант античного народного форума. В дворцовый комплекс, кроме императорской резиденции, должны были войти здания коллегий, арсенал, театр, площадь с трибунами для народных собраний, обрамляющие ансамбль Ивановской площади с ее соборами и колокольней Ивана Великого.

Проект был утвержден Екатериной II, однако строительство вскоре было заморожено. Незавершенным по прихоти императрицы остался и баженовский ансамбль подмосковной усадьбы Царицыно. Ныне мы можем только догадываться об истинных причинах монаршей немилости, а их было немало. Достаточно напомнить, что Баженов был всегда близок наиболее радикально настроенным кругам российских просветителей, входил в московскую масонскую ложу, не скрывал своих республиканских убеждений.

После неудач, постигших его при воплощении в жизнь «монарших» законов, Баженов отдается строительству городских сооружений.

Самым совершенным творением В.И. Баженова в Москве является дом П.Е. Пашкова (1784—1786). Ныне это здание входит в комплекс Российской государственной библиотеки. Дом построен над откосом холма, спускавшегося к Моховой улице. Главный фасад обращен к Кремлю и Москве-реке. Здание имеет ряд особенностей. Во-первых, главный вход и парадный двор расположены с обратной стороны фасада, что было не характерно для городских усадеб того

времени. Во-вторых, характер фасадной поверхности, ордера, орнамента, балюстрада с вазами неожиданно напоминают о барочных композициях. Высокое мастерство и огромная одаренность позволили зодчему соединить разнохарактерные мотивы в единый гармоничный художественный образ; в нем нет места эклектике, но есть выражение неповторимой творческой индивидуальности русского гения.

Для Петербурга же архитектор спроектировал лишь одно крупное сооружение — здание Михайловского (Инженерного) замка, работа над которым началась в 1792 г.¹

Переоценить вклад Баженова в русскую культуру невозможно. Он состоялся как подлинный мастер-просветитель, деятельность которого не ограничивалась собственно творчеством. В числе его начинаний попытки организовать художественную школу и картинную галерею в Москве, провести реформы в Академии художеств, участие в опубликовании полного русского перевода Витрувия, осуществленного Ф.В. Каржавиным, проект издания «Российской архитектуры» и многое другое. Размах его замыслов не соответствовал предоставленным ему возможностям, и его смелые проекты не были воплощены в жизнь, ибо архитектор в своей работе всегда зависит от «денежного мешка» власть имущих.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Архитектура классицизма



А. Кокоринов, Ж.-Б. Валлен-Деламот. Академия художеств. 1764—1788.



В. Баженов. Модель Кремлевского дворца в Москве. 1773.

¹ Возведением замка в 1797—1800 гг. руководил В.Ф. Бренна, внесший существенные изменения в проект.



В. Баженов. Виноградные ворота. Усадьба Царицыно под Москвой. 1775—1785.



В. Баженов. Дом Пашкова. Литография XVIII в. Москва.



И. Старов. Таврический дворец. 1783—1789.



Ч. Камерон. «Камеронова галерея». Царское село. 1780—1794.



Ч. Камерон. Павловский дворец. Павловск. 1782—1786.



Д. Кваренги. Александровский дворец. Царское село. 1792—1796.

Размышления современников об архитектуре

Фрагмент 1

«...мы взялись неосторожно за воспитание, не сходное с нравами национальными: не узнавши склонность молодого человека, отец назначает его к художеству ради единого куска хлеба и отдает его на руки учителей в школу, не испытавши сил его и без всякого приготовления к учению академическому. <...> Чтоб впредь не принимать малолетних в Академию художеств, но отворить сие училище для всякого, желающего спознать художества. А как учение сие должно быть свободное, то допускать до него только свободных мальчиков, совершенно выученных российской грамоте. И когда они довольно время походят в академические классы и успехами своими, соединенными с добронравием, откроют явную охоту и склонность, тогда, а не прежде, принимать таковых на содержание академическое и определять их к тому художеству, к которому открылась врожденная склонность». (Баженов В.И. Примечания об Императорской Академии художеств).

Фрагмент 2

Что шаг, то новая в глазах моих картина...
Там светится в кустах полусокрытый храм,
И тень молодых берез решеткой по стенам
Раскинувшись, чернеет,
А там у башни мост, отважною дугой
Реку перескочив, на зыби вод белеет...

В.А. Жуковский

Фрагмент 3

«Строительное неистовство у нас свирепствует больше, чем когда-либо, и едва ли землетрясение разрушило бы столько зданий, сколько мы их воздвигаем: строительство — какая-то чертовщина, пожирающая уйму денег, и чем больше строишь, тем больше хочется строить; это прямо болезнь...» (Екатерина II. Письмо к Ф.М. Гримму. 1779 г.).

Более уравновешенно и спокойно прошел свой жизненный путь младший современник Баженова **И. Е. Старов** (1745—1808). Он вместе с Баженовым приехал в молодости из Москвы в Петербург, окончил Академию художеств и вслед за Баженовым совершил пенсионерскую поездку во Францию и в Италию.

Наиболее значительное творение Старова — Таврический дворец. Это громадная городская усадьба Г.А. Потемкина, получившего за освоение Крыма титул Таврический. Созданный в традициях строгого зрелого классицизма. Таврический дворец предназначался для торжественных праздничных приемов. Основу его композиции составляет зал-галерея, разделяющая весь комплекс интерьеров на две

части. Со стороны парадного входа — это ряд помещений, примыкающих к восьмиугольному купольному залу. С противоположной же стороны открывается большой зимний сад.

Здание это многократно перестраивалось, и о его первоначальной красоте можно судить разве только по плану.

Огромный вклад в утверждение классицизма конца XVIII в. внесли иностранные мастера. Уроженец Италии *Д. Кваренги* (1744—1817) наиболее творческую часть жизни провел в России. Большинство проектов талантливый мастер воплотил в Санкт-Петербурге и его окрестностях. Строил он также в Москве, в провинциальных городах, на Украине. Удивительная активность мастера принесла свои плоды. Зодчий создал такие шедевры, как здание Академии наук на набережной Невы (1783—1785), Эрмитажный театр (1783—1787), дворец в Петергофе (уничтожен фашистами), Александровский дворец в Царском Селе (1792—1800), Ассигнационный банк (1783—1799), дворец Юсуповых на Фонтанке, торговые ряды на углу Невского проспекта и набережной Фонтанки, Екатерининский институт (1804—1807), Конногвардейский манеж (1804—1807), Смольный институт (1806—1808) и др.

Здание Смольного института сооружено рядом с барочной постройкой В.В. Растрелли, что создает прекрасную возможность проследить эволюцию архитектурной «моды». Проект Кваренги отличается лаконичностью планировки. Вместе с тем главный фасад Смольного монументален, его центральная часть подчеркнута красивым портиком из восьми колонн. Сочетание рациональности и торжественности характерно и для внутреннего интерьера, где богато украшенный парадный зал соседствует с более простыми по отделке комнатами.

Шотландец *Ч. Камерон* (1730-е годы — 1812) работал в России с 1779 г. и прославился как великолепный интерпретатор античности в дворцово-парковых ансамблях камерного типа. Чувство гармоничного единства природы и архитектуры продемонстрировал мастер в комплексе Царского Села (Камеронова галерея, 1780—1793). Шедевром Камерона является дворец в Павловске (1782—1786), созданный для «малого двора» наследника российского престола Павла I. Сооружение зодчего прекрасно вписано в окружающий ландшафт и гармонирует с естественным природным великолепием Русского Севера, дворец, выросший на высоком холме, смотрит на неспешно текущую речку Славянку. Дом создавался вместе с парком и составляет с ним единое целое. Здание вполне соответствует требованиям старого классицизма и облику загородной виллы: квадратное в плане, с круглым залом в центре и галереями, охватывающими пространство двора.

Среди русских архитекторов этого времени особо выделяется **Н.А. Львов** (1751—1803/04), который к тому же был и поэтом, фольклористом, этнографом, историком (об этом будет говориться ниже). В числе архитектурных работ Львова — строительство Невских ворот Петропавловской крепости (1784—1787), здания Главного почтамта в Петербурге (1783—1789), дома Г.Р. Державина, знаменитой церкви «Кулич и пасха» (1785, название условное), Приоратского дворца в Гатчине (1798—1799), усадебные ансамбли николевское близ Торжка и Вороново под Москвой.

Крупнейшим зодчим эпохи Просвещения был **М.Ф. Казаков** (1738—1812). Он целиком посвятил свою деятельность украшению московских улиц. Прекрасный мир построенных им каменных зданий получил название «казаковская Москва». Одним из первых крупных сооружений зодчего был Петровский дворец (1775—1782). Казаков задумал его в формах, близких баженовскому ансамблю в Царицыно. Компактное в плане стройное здание с куполом над круглым залом повторяет схему, почерпнутую из наследия итальянского архитектора эпохи Возрождения А. Палладио — модного в те годы источника классицистских идей.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

«Казаковская Москва»



М. Казаков. Здание Сената в Московском Кремле. 1776—1787.



М. Казаков. Здание Российского Благородного собрания в Москве (ныне Колонный зал). 1784—1787.



М. Казаков. Петровский дворец.
Рисунок О.И. Бове. XVIII в.



М. Казаков. О. Бове.
Дом Гагарина у Петровских
ворот. 1786—1790.



*М. Казаков. Голицынская
больница. 1796—1802.*



*М. Казаков. Дом Демидова в Гороховом
переулке. Москва. 1789—1791.*

Казакову принадлежит одно из лучших зданий ансамбля Московского Кремля — Сенат (1776—1778). В плане Сенат представляет собой правильный треугольник. Парадный двор находится внутри и замкнут корпусами здания. В вершине треугольника расположен круглый парадный зал, под ним на первом этаже вестибюль, с которым ротонда связана лестницами. Здание было удобным для осуществления государственных функций. Компоновка интерьеров продиктована прежде всего рациональным использованием помещений административно-общественного характера, например, канцелярии разделены между собой перегородками, которые можно было передвигать в соответствии с потребностями службы.

Московский университет архитектор возводил с 1786 по 1793 г. В его проекте учитывалось функциональное предназначение здания для учебного процесса, и на этом акцентировалось внимание. Большой парадный университетский двор с трех сторон окружен корпусами, со стороны улицы возведена высокая металлическая ограда. В центре находится актовъый зал, к нему примыкают два больших зала с хорами — здесь хранились коллекции. Далее шла череда учебных классов, соединенных коридорами. Фасад университета напоминает Сенат: он расчленен пилястрами, лопатками, панно, другими орнаментальными элементами. В пожаре 1812 г. здание сгорело и было восстановлено (с изменениями) Д.И. Жилярди.

В середине 80-х годов XVIII в. Казаков создал зал Благородного собрания, где претворил характерные для русского парадного зала черты: прямоугольный в плане корпус окружен колоннами коринфского ордера; перекрытие центральной части приподнято. В поздний период творчества мастер возводит Голицынскую больницу (1796—1801), она была задумана как мемориал в честь старинного русского рода Голицыных. Больница занимает участок между Москвой-рекой на Калужской дорогой. Перед главным корпусом — большой парадный двор. Главный корпус предназначен для приема больных и общих помещений больницы. Основная часть палат размещена во флигелях. В центре главного корпуса была церковь-мавзолей рода Голицыных.

Важной вехой развития художественной культуры в эпоху Просвещения явилось новое в соотношении архитектуры и скульптуры. Синтез этих искусств стал совершенно иным, нежели в первой половине века. Подчиненная, во многом декоративная роль пластического искусства сменилась равноправным содружеством муз, их художественным единством. Многочисленные рельефы и отдельные статуи органично дополняли творения зодчих. Памятники нередко служили организующим центром городского пространства. Гениальный «Медный всадник» — памятник Петру I работы французского мастера Ж.-М. Фальконе — лишь один из блистательных примеров включения скульптуры в комплекс окружающей застройки.

Бессмертные творения зодчих эпохи Просвещения одухотворены своего рода сверхидеями — уйти от сложности надуманных, подавляющих восприятие форм к простоте и непосредственности, соизмеримой с человеком. В этом архитектура, быть может, полнее и определеннее, нежели другие искусства, отразила духовные устремления передовых людей той эпохи. Особый язык архитектуры позволил российским зодчим выразить наиболее сложные философские идеи, провозглашенные и проповедовавшиеся русскими просветителями.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите об истории рождения Северной Венеции — Санкт-Петербурга. Вспомните иностранных мастеров, помогавших возводить новую русскую столицу. Назовите русских архитекторов, чьи творения родились в первой половине XVIII в.
 2. Что такое регулярная архитектура? Отвечает ли регулярность идеям «разумного» века?
 3. Расскажите, какие здания построены по проектам Ф.Б. и В.В. Растрелли. Почему дворцы этого мастера связывают со стилем барокко? В какие цвета окрашивал свои творения Растрелли?
 4. Какие иностранные зодчие оставили памятники на русских землях? Можно ли считать эту архитектуру зарубежной?
 5. Какие правила лежали в основе архитектурных сооружений, решенных в русле классицизма? Расскажите о творчестве великих русских архитекторов В.И. Баженова, М.Ф. Казакова, И.Е. Старова.
 6. Составьте рассказ на тему «Дворцы России XVIII в.».
-

ТЕМА 20 РОЖДЕНИЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ

*Высоку песнь и дерзновенну,
Неслыханну и невнушенну
Я слабым смертным днесь пою:
Всяк преклони главу свою.*

Г.Р. Державин

*Прохожий! Здесь лежит Хандошкин наш Орфей,
Дивиться нечему — у смерти нет ушей...*

Д.И. Хвостов

Биографии русских композиторов XVIII в., оставивших след в истории художественной культуры, до тривиальности схожи в одном: в них почти невозможно представить музыканта как личность! Реконструировать жизненный и творческий путь каждого из музыкантов — сложнейшая задача, решение которой связано с ана-

лизом чисто внешних данных: сведений о светских развлечениях двора, оперных либретто, театральных афиш, скурых газетных объявлений... При этом документов, писем, мемуаров, позволяющих охарактеризовать композитора как человека, в архивах той эпохи почти нет. Объясняется это просто: индивидуальность художника, его личные качества, столь важные для понимания музыки, в те времена не занимали воображения слушателей. Ибо композитор, по понятиям «эпохи Разума и Просвещения», — это не столько профессия, сколько вполне определенная социальная роль «полуприслуги», призванной украшать быт аристократии с помощью звуков «волшебной лиры».

Всего несколько десятков лет потребовалось русской музыке эпохи Просвещения, чтобы совершить стремительный взлет к сочинениям Березовского, Фомина, Бортнянского и других замечательных мастеров. В последнюю треть XVIII столетия русские музыканты создали новую, самостоятельную профессиональную традицию, влившуюся в широкий поток европейской художественной культуры красочной и самобытной струей. Родилась русская композиторская школа.

Что такое композиторская школа? Начнем со слова «школа», которое в любом виде искусства, литературы, науки всегда означает единство основных взглядов, общность принципов и методов ее представителей.

В этом смысле можно говорить также об определенном творческом направлении, нередко при этом ему дается и соответствующее название. Так, например, музыкантов, творивших в описываемую эпоху в Вене (Гайдна, Моцарта, позднее — Бетховена), с полным основанием объединили понятием «венская композиторская школа». Последуем же этой традиции и назовем русскую композиторскую школу эпохи Просвещения петербургской — ведь именно в столице на Неве расцвел талант самых ярких ее представителей.

Как всякое историческое явление, петербургская композиторская школа XVIII в. имеет своих основоположников. Ее становление освещено именами трех музыкантов-ровесников — М.С. Березовского, В.А. Пашкевича и И.Е. Хандошкина. Творческий облик каждого из этих композиторов глубоко индивидуален. Березовский открыл «новые миры» в области хоровой духовной музыки, Пашкевич тяготел к музыкальному театру, скрипач-виртуоз Хандошкин оставил заметный след в инструментальной музыке. При всем своеобразии дарованных творческие установки музыкантов имеют много общего. Что именно? Попытаемся разобраться.

Национальная самобытность произведений композиторов петербургской школы была основана на русских художественных традициях, корни которых уходят в глубину веков. Мы имеем в виду прежде всего два пласта отечественной музыкальной культуры — богослужебное пение и народное музыкальное творчество. Именно эти традиции стали естественной опорой в поисках русскими композиторами своего голоса в многоголосии европейской музыки. И именно поэтому, осваивая «чужие жанры» — оперу, увертюру, концерт, сонату, они не утратили самобытного дара отражать православные духовные ценности, русскую речь, национальные характеры. Учитывая просветительские веяния эпохи, петербургские композиторы внесли свой вклад в представление о народе как носителе эстетических и духовных ценностей.

Рассказ об основоположниках петербургской композиторской школы мы начнем с *М.С. Березовского* (1745—1777).

Пожалуй, нет в истории русской музыки художника, чье имя было бы овеяно столь захватывающими романтическими легендами, как имя Максима Березовского. Первым преуспел в мифотворчестве писатель XIX в. Нестор Кукольник. Читатель найдет в его повести «Максим Березовский» и интригующие подробности интимной жизни музыканта в Италии, и сцену похищения княжны Таракановой, и, наконец, самоубийство композитора в возрасте чуть более тридцати лет. Мы не стали бы вспоминать это забытое сочинение XIX столетия, если бы не исторический парадокс: художественный вымысел Кукольника с течением времени стал восприниматься как достоверная биография композитора. Впрочем, долгое время творчество Березовского почти не интересовало серьезных исследователей. Из сочинений композитора были изданы и исполнялись очень немногие, большинство же рукописей осталось невостребованными.

После октября 1917 г. судьба творческого наследия композитора оказалась поистине трагичной: наиболее значительная часть его сочинений погибла в огне рукотворного пожара, уничтожившего уникальное собрание рукописей церковной музыки Придворной певческой капеллы.

Сегодня возродился интерес к музыке Березовского и, естественно, к его личности. Однако до сих пор мы не можем точно назвать год рождения Березовского. Считается, что он появился на свет не позднее 1741 г., хотя документов, которые бы подтверждали это, нет. Местом рождения композитора принято считать город Глухов, который в то время был столицей Украины и резиденцией украинских гетманов.

Признание пришло к Березовскому рано. Вершиной его творческих исканий стал и поныне знаменитый концерт «Не отвержи мене во время старости».

Камер-фурьерский журнал (в котором записывалось все, что происходило при дворе) запечатлел следующее событие: 22 августа 1766 г. в Янтарной комнате Царскосельского дворца «для пробы» (что означает «премьера») «был пет концерт, сочиненный музыкантом Березовским». Слушая эту музыку, хорошо представляешь ее автора — уверенного в своем предназначении мастера, овладевшего приемами самой современной для того времени композиторской техники и смело ищущего новые пути в творчестве.

В основу произведения положен текст 70-го псалма Давида из ветхозаветной Псалтири.

Пафос слов псалма — вне времени. В них заключается сокровенное желание человека закончить свой земной путь достойно, не искушаясь мелочными поисками врагов и не боясь смерти, ибо впереди — жизнь вечная.

Обучение молодых талантливых русских юношей в Европе за государственный счет было санкционировано еще Петром I. Екатерина II, стремясь продолжить ее начинания, также не скупилась на выдачу заграничных «пенсий». Музыканты традиционно тянулись в солнечную Италию — мекку музыкальной культуры. Не было исключением и Березовский, который отправился в знаменитую Болонскую филармоническую академию, престиж которой был необычайно высок.

Экзамен на звание академика Березовский успешно выдержал. Комиссия из 23 влиятельных музыкантов зафиксировала свое решение в специальном протоколе: «...Синьор Максим Березовский представил свою работу, которая была рассмотрена членами комиссии и оценена и признана тайным голосованием положительной, и он был принят в число академиков композиторов иностранцев».

Совращение из чужих краев в Санкт-Петербург для русских «пенсионеров» всегда было необычайно волнующим событием. Многие из них облеченные знаниями и дипломами, вполне обоснованно рассчитывали на высокую должность у себя на родине. Впрочем, эти надежды далеко не всегда сбывались. Известно, что Березовскому была предоставлена должность капельмейстера Придворной капеллы с окладом 500 рублей в год. Жалованье вполне достойное, хотя денег все же не хватало и композитор влез в долги. Быть может, Березовский продолжал втайне рассчитывать на более высокую должность первого капельмейстера: это место некоторое время оставалось свободным. Однако время шло, а положение его не менялось.

Березовский ушел из жизни 24 марта 1777 г. Размышляя над судьбой композитора, невольно вспоминаешь известные пророческие лермонтовские строки:

Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум немного совершит.
В душе моей, как в океане, —
Надежд разбитых груз лежит.

О ранних годах жизни **В.А. Пашкевича** (ок. 1742—1797) сведения также чрезвычайно скудны. Ничего не известно о его родителях. Требуя уточнений время и место рождения композитора, поскольку общепринятая совсем неточная дата документально не подтверждена. Даже отчество Пашкевича — Алексеевич вызывает у некоторых исследователей вполне объяснимые сомнения. Если же принимать во внимание яркий характер дарования композитора, то остаются неясными и те обстоятельства, соединение которых решительным образом повлияло на его судьбу. Во всяком случае, чтобы к двадцати годам стать музыкантом-универсалом (а Пашкевич таковым был!), необходимо было с детства возвращаться в музыкальную или театральную среду и получить хорошее образование. Сведений же об этом никаких нет. Человек незаурядной природы, Пашкевич был скрипачом, певцом, педагогом. Главное же дело его жизни — музыкальный театр — центр притяжения творческих исканий, его основное предназначение, принесшее ему всероссийскую славу.

Первая опера — «Несчастье от кареты» была создана на текст Я.Б. Княжнина. Русский драматург **Я.Б. Княжнин** (1742—1791) в то время был знаменит как автор трагедий, комедий, комических опер. В 1789 г. он создал свою знаменитую тираноборческую трагедию «Вадим Новгородский», которая привела в негодование Екатерину II, крайне болезненно воспринимавшую вольнодумство в свете событий, происходящих в то время в революционной Франции. Княжнин попал в опалу и неожиданно умер. Народная молва приписывала его смерть стараниям палачей из Тайной канцелярии. Этого же мнения придерживался позднее А.С. Пушкин. Весь тираж «Вадима...» приказу императрицы в 1793 г. был сожжен. Но вернемся к опере Пашкевича.

Премьера «Несчастья от кареты» состоялась в Эрмитаже в 1779 г. Сюжет оперы настолько интересен, что его следует привести полностью. Помещик Фирюлин, помешанный на французских модах, решил купить дорогую парижскую карету. Однако карета стоит дорого, и для ее покупки Фирюлину предстоит продать в рекруты своего

крепостного Лукьяна. Лукьян же любит крестьянскую девушку Анюту, и разлука с ней разрывает ему сердце. Дело уладил барский шут, старый приятель Лукьяна Афанасий. Он научил Лукьяна обратиться к помещику-галломану (т. е. поклонник всего французского) на французском языке. Фирюлин был потрясен, что его крестьяне оказались столь просвещенными людьми. Следует счастливый конец: Лукьян освобожден от рекрутчины и женится на Анюте.

Казалось бы, перед нами ничем не примечательный сюжет — типичная лирическая пастораль со счастливой развязкой. Однако уже в самой идее пьесы Княжнин тщательно запрограммировал реакцию зрителя, способного спросить самого себя: нормальна ли с точки зрения здравого смысла торговля людьми ради покупки кареты? И можно ли считать общество, где торгуют людьми, просвещенным? Иначе говоря, в либретто оперы был скрыт достаточно ясный антикрепостнический подтекст.

Композитору удалось передать искренность лирических переживаний главных героев — Лукьяна и Анюты в их ариях и ансамблях. Мастерство Пашкевича ярко проявилось в финале оперы, где счастливая развязка выглядит вполне естественной. В заключительной сцене влюбленные крестьяне произносят два заветных запомнившихся из французских слова — «мадам» и «месье». Этого оказалось достаточно для раскаяния недалекого и «жестокосердного» помещика. Так что опера заканчивается в почти водевильном ключе, как будто все показанное на сцене — шутовская безделица, лишённая в жизни каких-либо оснований. Что ж, эзопов язык во все времена был верным лекарством от недремлющего ока цензуры.

Премьера оперы прошла с огромным успехом. Особенно горячо встретили рождение русской оперы люди творческие. Так, поэт-просветитель М.Н. Муравьев писал в одном из своих писем: «Мы забавляемся здесь русскою оперою комическою. Вы не можете себе представить, с какою общею радостью принято у нас сие рождение нового зрелища: седьмого числа сего месяца дана была в первый раз опера комическая “Несчастье от кареты”, сочинения Якова Борисовича (Княжнина. — Л. Р.). Господин Пашкевич, сочинитель музыки, был сам действующим лицом в театре».

Шумный успех «Несчастья от кареты» окрылил композитора. Уже в следующем, 1780 г. он порадовал слушателей премьерой своей новой оперы «Скупой» — еще одним доказательством плодотворного сотрудничества с Княжнинным.

Сюжет «Скупого» традиционен. В его основу положена фабула, десятки раз повторенная в пьесах европейских драматургов. Когда-то

А.С. Пушкин метко назвал Княжнина «переимчивым». Действительно, драматург был мастером русификации распространенных европейских сюжетов. В его «Скупом» очевидна близость с одноименной комедией Мольера. Вместе с тем герои Княжнина целиком вписаны в живую российскую действительность. Например, главный мольеровский персонаж Гарпагон полон зловещей значительности. У Княжнина же главное действующее лицо Скрягин просто человек ограниченный, мелочной, скопидом. Так, Скрягин носил только чужую одежду, которая отдана в залог задолжавшими ему клиентами. Когда же выдает векселя, то просит посетителей в расписках не ставить «точек и запятых: в них иного толку нет, кроме что много чернил да бумаги выходит».

Пьеса вдохновила композитора на создание ярчайших музыкальных образов. Его музыка помогает полнее раскрыть всю глубину и многоплановость людских характеров и служит благородной цели «исправления» вечных пороков.

Лучшим сочинением Пашкевича по праву считается опера «Санкт-Петербургский гостиный двор» (другое название — «Как поживешь, так и прослывешь»). Впрочем, у публики эта опера получила более краткое «имя» — «Гостиный двор»). Опера создана на основе замечательного литературного произведения — комедии М.А. Матинского.

Суть сюжета в следующем: купец Сквалыгин выдает свою дочь Хавронью замуж за чиновника Крючкодея. Вместе с будущим зятем он пускается на разного рода махинации — подделывает деловые бумаги, обманывает людей. Отрицательным персонажам противопоставлены положительные, также наделенные значащими именами: купец Хвалимов, офицер Прямиков. В конце концов плутни Сквалыгин и Крючкодея разоблачены. Правосудие торжествует, Сквалыгин признает: «Худо без совести жить», а хор горожан прославляет справедливость:

Царствуй, истина святая,
Царствуй в наши времена!
Чтут тебя, все прославляя,
Земнородны племена.

Как видим, сюжет оперы поучителен и... весьма современен: взяточничество и мздоимство — воистину неистребимые пороки! И еще одно качество либретто стоит отметить: в пьесе Матинского нет ни любовной интриги, ни каких-либо по-настоящему серьезных событий. Однако публика, следя за развитием действия, вдруг начинает понимать, что каждый из героев находится в постоянном конфликте

с окружающими его людьми. Речь героев полна ненависти. Так, Сквалыгин, вспоминая об умершей сестре, всегда говорит: «старая чертовка околела». Его племянник Хвалимов обзывает дядю бранными словами. Сам Сквалыгин втайне не любит Крючкодея. В трудный час он отрекается от зятя, зять же стремится всю вину за содеянное переложить на тестя. Отвратительные перебранки возникают даже во время обряда обручения Хавроньи и Крючкодея. Так что персонажи «Гостиного двора» малосимпатичны. Тем сложнее передать их внутреннюю суть в музыке. Пашкевич делает это блистательно.

Характеры героев купеческого мирка раскрываются в музыке прежде всего в ариях-автопортретах. Такова музыкальная самохарактеристика жадного Сквалыгина, поучающего уму-разуму жену накануне прихода гостей на свадебный сговор: «Режь потоньше ломочки... Кто начнет с кем речь вести, можно тех и обнести».

Для усиления сатирического эффекта Пашкевич нередко обращается к приемам музыкальной гиперболы и пародии. Вот, например, Крючкодей поет свою арию: «Ах! Что нынче за время? Взятки брать не велят, Штрафованьем грозят...»

Музыка ее заунывная, жалобная; скорбные интонации арии в сочетании с бесстыдным текстом воспринимаются прямо-таки как шарж на благородные и чувствительные мелодии. Сатирический заряд действует точно и попадает в цель!

«Драматический словарь...» поведал нам, что «содержателю вольного театра Книппера» «никакая пьеса не давала столько прибытка», как опера Пашкевича. Так что можно смело утверждать, что в 80-е годы XVIII в. не было в России более популярного и любимого мастера музыкальной комедии, чем Пашкевич.

Но слава придворного композитора — это особая слава. В ее лучах греются не только таланты, но и те, кто эти таланты признает своим достоянием.

Четвертая опера композитора «Тунисский паша», написанная в период плодотворного сотрудничества с театром Книппера-Дмитревского на текст того же Матинского, к сожалению, не сохранилась. Зато сохранились прекрасно изданные (невероятный случай!) оперные произведения, в создании которых принимал участие Пашкевич. Это оперы «Февей», «Федул с детьми» (совместно с итальянским композитором Мартин-и-Солером), а также музыка к помпезному представлению «Начальное управление Олега» (совместно с итальянцами Каноббио и Сарти). Чем был вызван столь неожиданный интерес издателей к этим сочинениям? Ответ прост: автором либретто была сама Екатерина II, весьма ценившая в себе дар литератора.

Пашкевич, предельно честный в своем профессиональном деле, как мог постарался спасти сановные бесконечно беспомощные либретто. Ему удалось выявить наиболее выигрышные куски в сценариях и даже создать несколько удачных музыкальных номеров. Так, в «Начальном управлении Олега» им написана прекрасная сцена свадебного обряда, вся построенная на мелодиях народно-песенного характера.

Расскажем еще об одном замечательном мастере — И.Е. Хандошкине, «русском Паганини». Хотя имя Ивана Хандошкина иногда встречается на афишах концертов старинной скрипичной музыки, вряд ли этот мимолетный интерес профессионалов сопоставим с общенародной памятью о своем замечательном сыне. Талант этого мастера был настолько многогранен, что о каждой стороне его деятельности можно писать отдельный очерк. Хандошкин известен как скрипач с уникальными техническими данными, как выдающийся композитор и педагог, как дирижер и собиратель народных песен. Его творческое наследие включает десятки музыкальных произведений.

Иван Хандошкин родился в 1747 г. в Санкт-Петербурге. Эта дата не вызывает сомнений у специалистов. Что же касается других эпизодов жизни композитора, то они, как вы уже догадались, насыщены многочисленными домыслами¹.

Хандошкин оказался музыкантом-«однолюбом». Всю свою жизнь он был свято предан одному инструменту — скрипке. Изюмным трудом добивался он высокой исполнительской техники, и равного ему скрипача в те годы не было. Специалисты и поныне отмечают использование Хандошкиным необычных приемов игры на этом сложнейшем инструменте. Здесь следует сделать короткое пояснение. Дело в том, что приоритет в изобретении виртуозной техники скрипичной игры, безусловно, принадлежит гениальным итальянцам — Корелли, Тратини. Их творчество способствовало расширению диапазона скрипки, укреплению ее технических возможностей. Западный опыт был вполне усвоен российским маэстро, и это усвоение не было ученическим. Хандошкину удалось привнести в исполнительство элементы техники, берущие начало от национальных инструментальных традиций, именно поэтому многие интонационные обороты его скрипичных вариаций близки русским народным гудошным наигрышам. Более того, Хандошкин дерзнул вступить в своеобразное творческое соревнование с самим Тартини, авторитет которого в то время

¹ Ошибки, накопившиеся за 150 лет в работах о Хандошкине, впервые аргументированно исключил из истории музыки музыковед Г.Ф. Фесечко. См.: *Фесечко Г.Ф. Иван Евстафьевич Хандошкин*. Л., 1972.

был чрезвычайно высок. Этому итальянскому композитору принадлежит известное произведение «Искусство смычка», через которое он показывает удивительные виртуозные возможности скрипки. Основой произведения служит тема гавота, заимствованная им у не менее знаменитого итальянца Корелли.

Хандошкин пишет аналогичное по форме произведение, однако тему для него берет из русской народной музыки, причем тему популярную — «Калинушка». В грандиозном цикле из 40 вариаций представлены разнообразные приемы исполнительской техники. Придерживаясь общеевропейских традиций скрипичного исполнительства, Хандошкин органично дополняет и развивает их на русской почве.

Современников поражал и еще один необычный дар Хандошкина — это был дар музыканта-импровизатора. Поясним, что великое искусство импровизации, ныне сохранившееся разве что в джазе, в XVIII в. составляло мощную ветвь музыкальной культуры. Многие гениальные мастера остались в памяти слушателей не только как композиторы, но и как импровизаторы. Среди них Бах, Моцарт, Бетховен. Для умения импровизировать на заданную тему в присутствии искусственной публики необходимо обладать не только неиссякаемой фантазией, но и некоторыми особыми личностными качествами. Во всяком случае застенчивость здесь не к месту. Артист должен быть ярким и смелым, любить сцену и успех. Все это было заложено в творческой натуре Хандошкина. Его импровизации вошли в историю. Жаль только, что мы их никогда не услышим...

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какую музыку исполняли и слушали в России во второй половине XVIII в.? Были ли в России свои национальные композиторы? Кто стоял у истоков первой светской композиторской школы, возникшей в Санкт-Петербурге?
2. Расскажите о судьбе М.С. Березовского. Послушайте концерт «Не отвержи мене...». Какие духовные идеи несет в себе эта музыка?
3. Какие светские жанры были популярны в музыкальной культуре екатерининской эпохи? Что такое комическая опера? Какую роль в ее рождении сыграл В.А. Пашкевич? Какие нравственные задачи решали творцы первых русских комических опер?
4. Расскажите о «русском Паганини» — И.Е. Хандошкине. Послушайте его вариации на темы русских народных песен.
5. Звучала ли «по-русски» музыка композиторов Санкт-Петербургской школы? Почему?

ТЕМА 21
«ПРИСТАНИЩЕ ХУДОЖНИКАМ ВСЯКОГО РОДА...»:
КРУЖОК Н.А. ЛЬВОВА

*Глагол таинственный небес!
Тебя лишь сердце разумеет;
Событию твоих чудес
Едва рассудок верить смеет.
Музыка властная! пролей
Твой бальзам сладкий и священный
На дни мои уединенны,
На пламенных моих друзей!*

Н.А. Львов

Музыка и словесность суть две сестры родные.

П.А. Плавильщиков

Художественная жизнь России в последнюю треть XVIII в. ярко преобразилась. Сохраняя самобытный облик, она стала более европейской. Иным стал и сам любитель искусства. Он, завсегда театральными премьер, жадно впитывал новые светские сочинения, покупал ноты, которые в изобилии предлагали всевозможные лавки и магазины.

Благодаря десяткам поклонников Мельпомены, словно соревнуясь между собой, возникли вольные, любительские и крепостные театры. В Северной столице процветали: императорский театр, театр «малого двора» (великого князя Павла Петровича, будущего императора), частный публичный театр Книппера-Дмитревского, театры Академии художеств, Шляхетского корпуса, Института благородных девиц. Успехом пользовались драматические и оперные спектакли в любительских и крепостных театрах А.Л. Нарышкина, Н.С. Титова, Г.А. Потемкина, домашние спектакли у Юсуповых и Шуваловых.

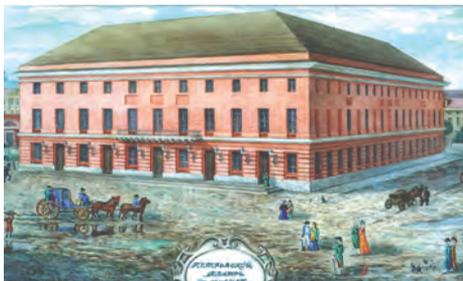
Не менее интересную картину являла и театральная Москва. Достаточно вспомнить крепостные театры Шереметевых в подмосковных усадьбах Кусково и Останкино. Но все же петербургская театральная жизнь была ярче. В столицу охотнее приезжали иностранные гастролеры, здесь жили и работали отечественные знаменитости, творившие для сцены, — Пашкевич и Княжнин, Матинский и Боршнянский, Капнист и Николев. Кстати, стоит отметить, что в Петербурге было очень мало трупп крепостных артистов, столь распространенных в усадебном быту старой столицы. Петербургские театры сосредоточились в основном вокруг двора и резиденций высших придворных сановников, что придавало им особый вес в глазах и зрителей, и актеров.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Театр и музыка в городской жизни



Театральный зал Останкинского дворца. XVIII в. Москва.



Петровский театр в Москве. Гравюра. 1780.



М. Карцингер. Эскиз костюма героини для театра Шереметевых. 1780.



М. Карцингер. Эскиз костюма героя для театра Шереметевых. 1801.



Н. Аргунов. Портрет крепостной актрисы П.И. Ковалевой-Жемчуговой. 1801.



А. Лосенко. Портрет актера
Ф.Г. Волкова. 1763.



В. Боровиковский. Портрет княжен
Гагариных. 1809.

«Никогда еще так много не утешались всеми своими музыками, как в тогдашнее спокойное и приятнейшее в году время. Все они доведены были уже до довольного совершенства, и нам оставалось только ими утешаться, чего мы и не упускали делать и нередко музыкантов и певчих доводили до усталости. Редкий день проходил, в который бы не доходило у нас до оных дело» (*Болотов А.Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков. — М.; Л., 1935. Т. 4. С. 541*).

Кружок Н.А. Львова: служение высоким идеалам

«В 1790 г. член нашей Академии художеств покойный тайный советник Николай Александрович Львов, при помощи охотников и родственников, в его доме беспрестанно певших, в числе которых имел честь быть и я, сделал новое собрание песен, которые с наших голосов положил на ноты г. Прач; предисловие при сем издании написано было г. Львовым» (*Ф.П. Львов. О пении в России. СПб., 1834. С. 45*).

*

Куда ни обращу зеницу,
Омытую потоком слез,
Везде, как скорбную вдовицу,
Я зрю мою отчизну днесь <...>

А вы, цари! на то ль Зиждитель
Себе подобну власть вам дал,
Чтобы во областях подвластных
Из счастливых людей несчастных
И зло из общих благ творить?
На то ль даны вам скипетр, порфира,
Чтоб были вы бичами мира
И ваших чад могли губить?
В.В. Капнист. «Ода на рабство»

Цари! Я мнил, вы боги властны,
Никто над вами не судья,
Но вы, как я подобно, страстны
И так же смертны, как и я.

И вы подобно так падете,
Как с древ увядший лист падет!
И вы подобно так умрете,
Как ваш последний раб умрет!

Воскресни, Боже! Боже правых!
И их молению внемли.
Приди, суди, карай лукавых
И будь един Царем земли!
Г.Р. Державин. «Властителям и судиям»

*

Я от тебя не потаю,
По нотам мерному я не причастен вою.
Доволен песенкой простою,
Ямскою, хватской, удаюю,
Я сам по русскому покрою
Между приятелей порою
С заливцем иногда пою...
*Н.А. Львов. Посвящение к комической опере
«Ямщики на подставе»*

Немеркнущая с годами слава выпала на долю выдающихся русских актеров. Среди них легендарная воспитанница Петербургского театрального училища Е.С. Яковлева (в замужестве — Сандунова, на сцене же — Уранова), лучшая певица и актриса столицы. Яркая спо-

способность к перевоплощению сделала знаменитым И.А. Дмитриевско-го. Он не обладал оперным голосом и выступал в роли героев, веду-щих разговорные диалоги.

Богатство и разнообразие концертов тех лет поражает воображе-ние. В них тоже появилось много нового, хотя сохранились некото-рые черты привычного уклада. Например, выступления заезжих ев-ропейских знаменитостей сопровождали, как и в старину, обеды, карточную игру или иные развлечения двора. Тогда проводились публичные концерты как правило, «по подписке». Билет на подоб-ный концерт стоил очень дорого «по два рубля с персоны». Впро-чем, для слушателей-дворян эта сумма не была слишком обремени-тельной.

Любовь к музыке — прекрасный повод для общения. Приметой времени становятся разнообразные музыкальные кружки, объединя-ющие людей «по интересам».

Люди, собираясь в каком-либо хлебосольном доме, музицирова-ли, читали стихи, ставили спектакли. Назывались такие сборища по-разному — обществами, академиями, клубами, кружками. К XIX в. все чаще стало звучать модно слово «салон». Это явление было столь ярким, что не могло не привлечь зоркого ока цензора-чиновника. Сохранился любопытный документ под названием «Регламент», раз-решающий деятельность так называемого «Нового музыкального общества», где сказано: «Твердость учреждаемого общества неотмен-но требует того, что при выборе членов, долженствующих оно со-ставлять, иметь главным предметом удалять, елико возможно, нера-венство состояний и разность мыслей для предупреждения всем могущим от того возродиться неустройства».

В другом содружестве — кружке Н.А. Львова, о котором далее пойдет речь, «неустройства» от «разности мыслей» быть не могло, ибо кружок объединил единомышленников. Это была совершенно особая «духовная среда», где ценили и пестовали таланты не только музыкальные, но и литературные, и архитектурные... Словом, лю-бой из одаренных художников мог быть обласкан в этой компании. По словам современника, их сплотили «согласныя склонности, оди-накия упражнения... Тут совершались первые опыты в стихотвор-стве... в музыке и проч.» Мысли же «львовцев», о которых столь бес-покоились власть предержащие, отличались аристократической изысканностью, глубиной научных суждений, но более всего — гу-манизмом и любовью к Отечеству.

Львовское содружество родилось из своеобразного, почти семейно-го, союза, и «ядро» его составляли Г.Р. Державин, В.В. Капнист и сам

Н.А. Львов (женатые на трех сестрах Дьяковых). В кружок входили также художники В.Л. Боровиковский и Д.Г. Левицкий, поэты М.Н. Муравьев и И.И. Хемницев, композитор Е.И. Фомин и многие другие представители творческой интеллигенции Санкт-Петербурга.

Столь многообразные контакты «художников всякого рода» — достаточно уникальный эпизод в истории нашей культуры. Думается, что взаимное притяжение музыкантов, художников, поэтов было обусловлено общими просветительскими идеалами и ярко демократической устремленностью взглядов. В этой связи особое внимание приковывает к себе личность **В.В. Капниста** (1758—1823) — поэта, драматурга, либреттиста комических опер (вчитайтесь в строки его знаменитой «Оды на рабство»).

Некоторые строки поэзии Капниста прямо предвосхищают пушкинские образы.

У Капниста: Цари надменны! Трепещите;
 Что смертны вы, вспомяните,
 Противится гордыне Бог.

У Пушкина: Тираны мира! Трепещите!

Знаменательная преемственность! Но ведь любой поэт надеется быть понятым и услышанным в свое время. В доме Львова Капнист нашел самых восторженных слушателей. История со знаменитой комедией «Ябеда» — живой тому пример.

«Ябеда» (что означает «судебная тяжба»), пожалуй, самое популярное произведение Капниста. Его ставят еще и в наши дни. В золотой же Екатерининский век эта язвительная пьеса-памфлет произвела эффект, подобный разорвавшейся бомбе. По Петербурге сразу поползли слухи: ждали ареста и ссылки поэта. Ряд исследователей и поныне уверены, что лишь вмешательство какого-то влиятельного лица спасло его от путешествия в места не столь отдаленные. О постановке «Ябеды» не могло быть и речи.

Прошло время, умерла Екатерина II, и лучик надежды вновь засиял в душе поэта. Он обратился за советом к своему другу Львову «и спрашивал, что ему делать. То же, отвечал он, что сделал Мольер со своим Тартюфом, испросив позволения посвятить свою комедию самому государю». Совет был немедленно принят, и пьесу посвятили новому императору Павлу I. Но и это не помогло. Правда, в 1798 г. премьера с разного рода купюрами состоялась, однако после четырех представлений «Ябеда» была окончательно снята со сцены, а весь отпечатанный тираж комедии изъят.

А теперь о главном: комедия Капниста была произведением музыкальным. Многие эпизоды «Ябеды» без музыки потеряли бы свою «неслыханную дерзость». Вот, например, такая сцена. Героиня комедии, добродетельная институтка Софья, поет для гостей сентиментально-возвышенный кант: «Воспоем тьму щедрот нашей матери-царицы». А вслед ему несется рефрен подвыпивших чиновников: «Помути, Господь, народ, да накормит воевод». И наконец, завершает эпизод маленький сатирический шедевр — песня прокурора Хватайко: «Бери, большой тут нет науки, Бери, что только можно взять...» и т. д.

Все повторяют: «Братъ, братъ, братъ». Характерно, что именно монархически-подобострастная песня Софьи была изъята цензорами при постановке пьесы.

Музыка комедии, к сожалению, не сохранилась.

В центре петербургского художественного содружества находился, без сомнения, сам *Н.А. Львов* (1751—1803/04). Первая биография этого замечательного человека была опубликована в журнале «Сын Отечества» в 1822 г. Автор биографии — племянник просветителя Ф.П. Львов — оставил бесценные воспоминания и достаточно глубокие суждения о своем знаменитом родственнике. Многие современники отмечали поразительное умение Н.А. Львова привлекать и зажигать умы, единодушно признавали его большой вкус и репутацию высшего арбитра в вопросах литературы, архитектуры, музыки и живописи. Позднее Державин признался, что «нашел себя в искусстве», будучи направляемым советами друзей, в числе которых — Н.А. Львов. Советы эти были воистину бесценными. Сохранилась рукопись знаменитого стихотворения Державина «Властителями и судиями»¹, «якобинское» содержание которого некогда привело в негодование Екатерину II. В рукописи стихотворения сделаны некоторые незначительные поправки рукой Львова. Против же процитированных строк он написал: «Прекрасно!»

Одаренность Н.А. Львова в различных, порой далеких друг от друга, областях творчества заставляет вспоминать титанов эпохи Возрождения. Он писал стихи и оперные либретто, занимался музыкальной фольклористикой и собирал русские летописи, рисовал, исследовал месторождения каменного угля, интересовался вопросами глинобитных строений, переводил с итальянского работы Палладио по архитектуре. Свидетельством художественных способностей Львова могут служить иллюстрации к «Метаморфозам»

¹ Вольный перевод 81-го псалма Библии.

Овидия, сохранившиеся в Русском музее. Мы можем по достоинству оценить крупное архитектурное дарование Львова, о котором речь шла выше.

То влияние, которое оказывал Львов на окружающих людей, во многом объяснялось его привлекательными человеческими качествами. Он был энергичен, добр, честен, ценил дружбу и умел помогать тем, кто нуждался в его поддержке. Обаятельный облик Н.А. Львова не раз привлекал внимание художников, особенно известны его портреты кисти Д.Г. Левицкого. Левицкий писал Львова дважды. На первом портрете просветителю 23 года, он полон сил и задорной энергии, присущей молодости. Второй портрет создан спустя 15 лет. За эти годы Львов успел многое сделать. С портрета на нас смотрит уже известный поэт, архитектор, член Российской Академии, умудренный жизненным опытом человек. Но взгляд остался прежним — живым, лукавым и удивительно добрым.

Фольклорное поприще Львова — самая интересная страница его биографии. Кажется, что в дело собирания, изучения, публикации народных русских песен он вложил всю свою душу. Доказательство тому — сборник под названием «Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач. Печатано в Типографии Горного училища». Год издания — «радищевский», 1790. На обложке — задумчивый пастух, более напоминающий аккуратного европейского пейзажиста. Кстати, при повторном издании песенника в 1806 г. типограф Шнор заменил прежде всего эту картинку. На сей раз ее гравировал искусный Набголец. На обложке крестьянин... но совсем иной! Художник вполне реалистически изобразил русского лапотного мужичка. Так что во втором издании внешняя форма стала еще более соответствовать внутреннему содержанию песенника.

Итак, имя Львова на обложке песенника не значилось. Как сказали бы в XVIII в., он никогда не был склонен приносить жертвы повседневному тщеславию, предпочитая скромно делать свое дело. Однако обидно, что в течение многих лет автором песенника считали одного Ивана Прача — обрусевшего чешского музыканта, прожившего в Петербурге почти столетия.

Ныне заслуга составления данного собрания справедливо разделена между двумя лицами — Львовым, инициатором и собирателем песен, и Прачем, практически осуществившим эти начинания.

А теперь обратимся к статье Львова, открывающей сборник и названной им «О русском народном пении». Вольно или невольно он впервые употребил столь привычное теперь словосочетание «народ-

ная песня». Да и вообще, многое в этой работе было сделано впервые: впервые автор попытался выявить истоки народной песни, впервые указал на ее многоголосный склад, впервые выделил протяжные песни как «суть самая лучшая», впервые... Впрочем, достаточно. Уже из перечисленного видно, что Львову удалось создать своего рода единственный в XVIII в. научный труд по музыкальной фольклористике, сделать подлинное культурное открытие. Названия многих песен из этого сборника ласкают слух, они популярны и поныне. Без всякого напряжения каждый из нас вспомнит и напевает «Ах вы, сени, мои сени...», «Во поле береза стояла...», «Во саду ли, в огороде...», но мало кто знает, кем и когда они были впервые записаны. Всех же песен собрания здесь не назвать — ведь их ровно 100. Большинство напевов, с удивительным вкусом отобранных Львовым, вошли в историю русской музыки как классические образцы фольклора.

Львов словно заглянул в будущее, когда писал: «Можно себе вообразить, какой богатый источник представит собрание сие для талантов музыкальных... и для самих сочинителей опер, какое славное употребление могут сделать они и из самой странности музыкальной, какая есть в некоторых песнях наших...» Сборник стал настоящей настольной книгой для многих поколений русских композиторов. Кто только не использовал записанных в нем песен в своем творчестве! М.И. Глинка и А.С. Даргомыжский, М.П. Мусоргский и Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский и С.В. Рахманинов...

В русском лексиконе раньше часто встречалось выразительное и теплое слово «попечение». Львов, как известно, занимался попечением о многих художниках. Но, пожалуй, более других он заботился о выдающемся музыкальном таланте — *Е.И. Фомине* (1761—1800). Творчество этого композитора многими незримыми нитями связано с деятельностью львовского кружка. В доме Львова Фомин нашел духовное пристанище, которое служило композитору всю его недолгую жизнь источником музыкального вдохновения.

Е.И. Фомина и его музыку в XIX в. почти совсем забыли. В крайне путаных сообщениях о жизни композитора было много ошибок. Ему приписывали свыше тридцати опер. Творчество же его оценивали в основном по опере «Мельник — колдун, обманщик и сват»... ему не принадлежащей. В наши дни в биографии Фомина, как и в биографиях младших его современников Березовского, Пашкевича, все еще остаются белые пятна.

Е.И. Фомин родился в семье канонира Тобольского пехотного полка Ипата Фомина 5 мая 1761 г. Полк тогда был расквартирован в

Петербурге. В 1767 г. шестилетний Евстигней стал учеником Воспитательного училища при Академии художеств. Через семь лет он был переведен в класс архитектурного художества. Однако архитектура со временем все меньше и меньше занимала воображение одаренного мальчика. Евстигней Ипатьев (так его обычно именовали в протоколах Академии) упорно тяготел к музыке.

Среди воспитанников Академии художеств редко кто избирал музыкальное искусство своей специальностью. К тому же музыка не входила в число «знатнейших художеств», коими считались архитектура, ваение и живопись. И все же стремление Фомина, а главное, его яркое музыкальное дарование побудили совет Академии поощрять юношу в музыкальном совершенствовании. Осенью 1782 г. Фомин с отличием окончил Академию художеств.

Спустя два дня после этого «за редкие таланты» и «перед многими отличное превосходство» Фомин получил... 50 рублей. Эта странная награда была вручена «другим не в образец». По уставу «за превосходные успехи в музыке» медаль была не положена, в отличие от награждения за подобные достижения архитекторов, скульпторов и художников. Вот почему Фомин получил пусть менее символическую, но более нужную молодому человеку награду. Тем более что ему открылась дорога для учебы за границей. Фомин же, как и следовало ожидать, отправился по проторенной Березовским дорожке в Болонью.

Успехи Фомина в учебе были обнадеживающими. Он в срок выполнял требования академического устава, по которому следовало регулярно отсылать в Петербург свои сочинения и сообщать об успехах. К сожалению, «болонская» музыка Фомина до нашего времени не сохранилась. Известно только, что Фомин отправил на родину ораторию на библейский текст «Жертвоприношение Авраамово» и, вероятно, театральные сочинения.

29 ноября 1785 г. «пенсионер» держал ответственный экзамен на звание «иностранного маэстро композитора». Ему было предложено сочинить пятиголосный мотет¹ в строгом силе. Это сложнейшее задание Фомин с блеском выполнил и получил желаемое звание. Срок его учебы подошел к концу, и спустя некоторое время, осенью 1786 г., молодой композитор, окрыленный достигнутым успехом, возвращается в Петербург.

Придворная музыкальная жизнь столицы шла своим чередом. Облеченного званием «иностранного маэстро» не слишком спешит-

¹ Мотет — жанр многоголосной вокальной музыки.

ли зачислить на императорскую службу. Для начала Фомину было предложено написать оперу «Новгородский богатырь Боеславич», либретто которой принадлежало Екатерине II. Заказ был необычайно почетен для вчерашнего «пенсионера», и он с энтузиазмом погрузился в работу.

Опера была написана Фоминым в рекордно короткий срок, за несколько недель, и уже 27 ноября 1786 г. состоялась ее премьера на сцене Эрмитажного театра. Опера была поставлена один раз и более никогда не звучала — ни на придворной сцене, ни тем паче на периферии. Следующий екатерининский текст для очередной оперы достался уже не Фомину, а иностранному капельмейстеру Э. Ванжу-ре. О русском же композиторе более никто при дворе не вспоминал. Фомин остался без работы и средств к существованию. От такого неожиданного поворота судьбы можно было впасть в отчаяние. Здесь необходимо пояснить, что отсутствие придворных заказов для композитора той эпохи означало полное закрытие всякой карьеры на родине. Но карьеры... официальной. Правда, никто еще из «пенсионеров» до Фомина не нарушал обычая служить при дворе. Фомин вынужден был это сделать.

Следующие десять лет жизни композитор был тесно связан с Н.А. Львовым и близкими ему людьми — меценатами. Некоторые исследователи полагают, что Фомин находился какое-то время на службе у Г.Р. Державина. Во всяком случае композитору была оказана действенная поддержка, причем не только материальная, но и моральная. После неудачи «Боеславича» она была очень нужна двадцатипятишестилетнему мастеру.

Можно предположить, что дружеское общение и вся атмосфера музыкальных вечеров львовского кружка постепенно восстановили душевное равновесие композитора. К тому же Н.А. Львов предложил ему новое либретто, им самим сочиненное. Это была небольшая опера под названием «Ямщики на подставе». Скорее всего, Львов писал свое либретто, преследуя две взаимосвязанные цели. Во-первых, ему хотелось вернуть Фомина к творчеству и дать ему возможность зарабатывать деньги. Но не менее важна была и другая цель — сокровенная мечта просветителя показать на сцене народные песни в их первозданной красоте.

Содержание оперы заключается в следующем. На почтовой станции — подставе — собираются ямщики. Среди них молодой ямщик Тимофей, который удался и лицом, и умом, и сноровкой. С ним его молодая красавица жена Фадеевна, любящая мужа. Но у Тимофея есть завистник и злейший враг — вор и пройдоха Федька

Пролаза. Этот Федька мечтает сбыть счастливчика Тимофея в рекруты и завладеть его женой, давно ему приглянувшейся. И быть бы Тимофеем солдатом, если бы не проезжий офицер. Он помогает освободить Тимофея как единственного кормильца крестьянской семьи от службы. В солдаты же «загремел» вор Федька, до сих пор удачно избегавший этой участи. Кончается опера радостным хором всех действующих лиц.

Как видим, либретто не содержало интенсивно развивающегося действия, событий в опере мало. Но зато львовский текст открывал перед композитором прекрасную возможность сочинить хоровые народные сцены. Основой музыки Фомина стала народная песня. Итак, перед нами безусловное открытие русской музыки эпохи Просвещения — национальная хоровая опера. Как хотелось многим музыковедам найти следы ее постановки в многочисленных театрах России! Но история сыграла с маленьким шедевром Фомина злую шутку. Написанная для домашнего театра, она так и осталась неизвестной широкой публике. Правда, существует предположение, что «Ямщики...» были поставлены в 1788 г. в Тамбове — там в то время губернаторствовал Г.Р. Державин. Но отзвуков премьеры слышно не было. Сохранилось лишь изданное либретто.

Однако пришла пора рассказать о всеми признанном творении Фомина — мелодраме «Орфей», созданной композитором в 1792 г. на основе текста Я.Б. Княжнина.

Что такое мелодрама? Это особый литературно-музыкальный жанр, схожий с оперой или ораторией. Но в отличие от них текст либретто не поется, а читается в сопровождении симфонической музыки. В основу мелодрамы положен известный миф о самоотверженной любви Орфея к своей погибшей жене Эвридике.

Миф об Орфее — один из вечных музыкальных сюжетов. В Европе XVIII в. самым популярным музыкальным произведением на эту тему была опера Глюка «Орфей». В отличие от глюковского сочинения и многих других опер об Орфее, Княжнин завершает развитие событий строго по мифу, трагической развязкой. Его Орфей безвозвратно теряет возлюбленную, которая навечно остается в царстве теней.

Музыка мелодрамы — одно из вершинных творений русского искусства эпохи Просвещения. Здесь впервые раскрылось во всей полноте дарование Фомина-симфониста. Композитору удалось с удивительным чувством стиля передать трагический пафос древнего мифа. При этом в его музыке глубоко и вдохновенно раскрывается духовный мир человека конца XVIII в. Исследователи нередко находили в

этом произведении отражение «эпохи бури и натиска», слышали «бетховенское начало». Нам же кажется, что музыка Фомина воплотила трагическое и вместе с тем страстное мироощущение интеллигента «радищевской» эпохи, его мятущуюся душу.

Фомин умер, не дожив до тридцати девяти лет, на рубеже двух веков. Дата его смерти затерялась, известно только, что на дворе стоял апрель 1800 г.

В собрании сочинений Я.Б. Княжнина, изданном спустя несколько лет после смерти композитора, можно прочесть о «нашем русском г. Фомине», бывшем долго в чужих краях, «который превосходным талантом своим помрачил прежнюю музыку совершенно, и хотя, ко всеобщему нашему сожалению, окончил течение дней своих, но в "Орфее" оставил незабвенную по себе память».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как вы представляете художественную жизнь России во второй половине XVIII в.? Какие театры были открыты? Чем различается театральная жизнь Москвы и Санкт-Петербурга? Какие знаменитые крепостные театры вы знаете?
2. Почему возникали творческие объединения? Какое место занимал кружок Н.А. Львова в художественной жизни Санкт-Петербурга?
3. Расскажите о членах львовского кружка. Какие сочинения В.В. Капниста вы знаете? Послушайте отрывки из оперы Е.И. Фомина «Ямщики на подставе» (хор «Не у батюшки соловей поет...»).
4. Какие взгляды исповедовали члены львовского кружка? Близки ли вам позиции львовцев в отношении русских народных песен? Спойте популярные русские народные песни, некогда впервые записанные членами кружка Н.А. Львова и вошедшие в песенный сборник Львова — Прача («Во поле береза стояла...», «Ах вы, сени, мои сени...» и др.).

ТЕМА 22
ИТОГИ «ОСЬМНАДЦАТОГО ВЕКА»:
НА ОЛИМПЕ МАСТЕРСТВА

*Державин умер!.. слух идет, —
И все молве сей доверяют,
Но здесь и тени правды нет:
Бессмертные не умирают!*

В.В. Капнист

*Не титла славу нам сплетают,
Не предков наших имена —
Одни достоинства венчают,
И честь венчает нас одна.*

М.М. Херасков

«Шедевр искусства рождается навеки», — сказал Виктор Гюго. Но «вечная жизнь» шедевра всегда зависит от исторической и культурной памяти. Именно она незримо нитями способна связать прошлое и настоящее, «век нынешний и век минувший».

Многие поколения русских людей любовались произведениями Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского, Ф.И. Шубина, читали Г.Р. Державина и Н.М. Карамзина, пели канты М. Козловского, а в церкви привычно внимали богослужебным песнопениям Д.С. Бортнянского.

Судьбы этих мастеров несходны, им были отпущены разные жизненные сроки, но все они — дети великой эпохи, сумевшие воплотить в своих творениях тот высокий идеал красоты, который был выстрадан лучшими мыслителями «века Разума и Просвещения».

Художественное наследие каждого из них глубоко индивидуально, но есть нечто общее, позволяющее без всяких натяжек сопоставлять образный строй музыки Бортнянского с поэзией Державина или со «звучанием» полотен Левицкого. В их творчестве нет места нарочитой возвышенности или напыщенности. Ясность, простота, отточенность формы, изящество и вместе с тем мудрая сдержанность — вот те критерии, по которым оценивали свое искусство выдающиеся творцы зрелого классицизма. Они были уверены, что литература, живопись или музыка предназначены для глубокого постижения человека и вселенной, вечных истин, волнующих нас и сегодня.

Итак, в этой главе речь пойдет о вершинных достижениях русского искусства последних десятилетий XVIII в.

Откроем дверь в этот влекущий мир и обратимся к поэзии *Г.Р. Державина* (1743—1816). О нем написаны десятки статей и книг, и ни один автор, пишущий о XVIII в., не может миновать его поэзию, столь весомую в содружестве муз той эпохи.

Творчество Державина глубоко автобиографично. Порой кажется, что он пытался объять все многоцветье российской культуры. В его поэзии есть место зданиям Кваренги и изящному фарфору, полотнам Левицкого и холмогорской росписи. И все же главная «державинская» тема — это человек. Ведь в каждом человеке живет частица Бога, «как солнце в малой капле вод» — так думал глубоко религиозный поэт. Он терпеливо искал поэтические средства, способные раскрыть противоречивую сущность земного бытия. Державинская «философия жизни» получала наиболее совершенное воплощение в известной оде «Бог».

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Образный мир Державина

*

Страха связанным цепями
И рожденным под жезлом
Можно ль орлими крылами
К солнцу нам парить умом?
Г.Р. Державин

*

Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайня степень вещества;
Я средоточие живущих,
Черта начальства Божества.
Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю...
Г.Р. Державин

*

Рассекши огненной стезею
Небесный синеватый свод,
Багряной облачен зарею,
Сошел на землю новый год.
Г.Р. Державин

*

Словом: жег любви коль пламень,
Падал я, вставал в мой век.
Брось, мудрец! на гроб мой камень,
Если ты не человек.

Г.Р. Державин

Об опере

«Сочинитель оперы отличается тем только от трагика, что смело уклоняется от естественного пути и даже совсем упускает его из виду; ослепляет зрителей частыми переменами, разнообразием, великолепием и чудесностью приводит в удивление несмотря на то, естественно или неестественно, вероятно или невероятно. В трагическом роде предпочитает всем другим высокое трогательное и изъясняется сильным чувством, а не словами одними; в плане и в действиях избегает умничества, держится простоты, в ходе не спешит через меру, зная, что противно то свойству пения... Песни, или самые оды для хоров... должны быть не надуты, просты, сильны, живым наполнены чувствованием. Самой первой степени поэт, ежели он в слоге совсем нечист, тяжел, единообразен, не умеет изгибаться по страстям и облекать их в сердечные чувствования, — к сочинению оперы не годится. Не позаимствуют от него ни выразительности, ни приятности лицедей и уставщик музыки. Сочинитель опер непременно должен знать их дарования и применяться к ним или они к нему, дабы во всех частях оперы соблюдена была гармония» (*Г.Р. Державин*).

Герой Державина — просвещенный и внутренне свободный русский человек. Мысль поэта постоянно возвращается к образному соотнесению «тирана» и «раба». Губительность рабского унижения для человеческой души, жажда свободы — вот те идеи, которые и современного читателя не оставят равнодушным.

Музыка постоянно присутствовала в жизни поэта. Можно без труда догадаться, сколь важным стимулом творчества были для него музыкальные вечера в доме Львова. В числе его знакомых были композиторы Д.С. Бортнянский, Е.И. Фомин, Ф.М. Дубянский, В.А. Пашкевич, Н.П. Яхонтов. В годы своего тамбовского губернаторства Державин всячески способствовал развитию музыкальной жизни этого провинциального города. Он приглашал из Петербурга музыкантов, устраивал оперные спектакли, заботился об улучшении церковного хора.

Музыкальные увлечения поэта принесли неожиданные плоды — родилась работа «Рассуждение о лирической поэзии», пронизанная... рассуждениями о музыке. Откроем раздел под названием «Об опере».

Сколько глубоких и нетривиальных мыслей высказал здесь Державин! Конечно, его рассуждения касались прежде всего словесности. Но что за опера без музыки? Что же думал Державин об опере и что он хотел от ее сочинителей?

Прежде всего поэт констатирует: долгое время опера была забавою дворов, ныне же стала народной. Отсюда следует мудрый совет — обращаться при создании опер к русскому народному творчеству: «У нас из славянского баснословия, сказок и песен древних и народных, писанных и собранных господами Поповым, Чулковым, Ключаревым и прочими... много заимствовать можно чудесных происшествий». А еще Державин представлял оперу как гармоничный спектакль, где музыка, слово и действие неразрывно спаяны. Эти мысли поэта очень современны. Вряд ли кто из современников Державина мог столь зрело и вместе с тем популярно изложить идеи, над которыми ломали себе головы лучшие умы европейской музыкальной эстетики XVIII в.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Противоречия музыкальной жизни

Фрагмент 1

«...В большие праздники всегда, без исключения, — псалмы, хвалебные песни и другие тексты исполняются в форме настоящих церковных концертов, сочиненных как итальянскими придворными капельмейстерами, как то Манфредини, почтенным Галуппи, так и украинскими композиторами, прежде бывшими церковными певцами. Среди последних выдвинулся ныне состоящий придворным камерным музыкантом Максим Березовский, обладающий выдающимся дарованием, вкусом и искусством в композиции церковных произведений изящного стиля» (*Я. фон Штелин*).

Фрагмент 2

«Издаваемые ныне некоторые труды мои кому приличнее могу посвятить, как не вам, просвещенному любителю отечественных произведений в художествах! Без внимания вашего не имели бы они сей участи. Благосклонность ваша ко мне чувствительнее, что я, прошедший лучшее время моей жизни при одних ласканиях моих покровителей, имел счастье в преклоняющемся уже веке моем найти только в вас деятельного оборонителя малых моих способностей» (*И.Е. Хандошкин*. Письмо к П.Л. Вельяминову).

Фрагмент 3

«Продается музыкантов 12 или 13 человек, составляющих вокальную и инструментальную музыку; музыканты все поведения хорошего, собою видные, и нет ни одного старше 25 лет; из них один только женатой а прочие все холостые. Желающие их купить могут как о цене узнать, так и о договоре, где их видеть и музыку слышать, на большой Ордынке, в приходе Николы, в Пыжах, в доме Г. Бригадиро Шашилова» (Объявление в газете «Московские ведомости»).

Фрагмент 4

«...Похвала ваша итальянской музыке и охулению русской суть такие вещи, на которые не знаю я, что вам сказать, и не понимаю, как согласить собственные ваши противуречия... Российский народ, Благодаря Всевышнему, во основании души своей имеет ко всему непостижимую способность: он может греметь и Марсовую трубою, и Аполлоновою лирою, и собирать со всех частей наук и художеств славные подати, когда он собирает их и с самой славы... это ему написано в книге судеб» (П.А. Плавильщиков).

Точка зрения нашего современника

Несмотря на все противоречия русского Просвещения, на сохранявшиеся в общественной жизни и политическом устройстве России XVIII в. институты и традиции феодализма, широкое распространение в стране получили идеи Вольтера и Руссо, деизма и массонства, характеризующиеся неприятием официальной церкви и абсолютизма — хотя бы и «просвещенного»; в то же время характерно, что, в отличие от Запада, среди русских просветителей XVIII в. в целом были не популярны материалистические и атеистические идеи (при всем интересе русского общества к натурфилософии и свободомыслию). Здесь сказались непоследовательность и противоречивость секуляризационных процессов, происходивших в русской культуре XVIII в. Гораздо больше занимали умы русского просвещенного дворянства нравственно-религиозные, эстетические и социально-политические проблемы: красота и разнообразие природы как «храмины естества», правомерность элитарного положения дворянства в обществе, пути нравственного совершенствования общества и исправления нравов, значительность человеческого существования и человеческой личности, возможности ее самосовершенствования и духовного роста, творческой деятельности. В этом отношении парадоксальным образом совпали взгляды таких разных мыслителей, как А. Кантемир и М. Щербатов, Г. Конисский и С. Десницкий, Н. Новиков и Н. Радищев, и Лопухин и И. Елагин, Д. Фонвизин и Н. Карамзин (*Кондаков И.В.* Противоречия «русского Просвещения» // Введение в историю русской культуры. М., 1997. С. 239).

Писатель, историк, публицист *Н.М. Карамзин* (1766—1826) в силу таланта и эрудиции сумел открыть в 90-е годы XVIII в. новое литературное направление. Речь идет о сентиментализме, воспринять эстетику которого Карамзину помогли труды французского просветителя Ж.-Ж. Руссо. Первая сентиментальная повесть Карамзина «Евгений и Юлия» появилась в конце 80-х годов. Позднее он дает новому направлению свое теоретическое обоснование. Главная мысль писателя заключалась в антиклассицистской позиции: не разум, а чувство должно определять поэтику художественного произведения, — считал он.

Самыми значительными сочинениями Н.М. Карамзина в XVIII в. были «Письма русского путешественника» (1791—1792) и «Бедная Лиза» (1792). В «Письмах...» Карамзин знакомит читателя с множеством европейских знаменитостей, воссоздает их портреты, обрисовы-

вает взгляды. Интересно сопоставить мнение писателя о народной революции с тем, что думал по этому поводу А.Н. Радищев. Н.М. Карамзин был убежден, что только развитие просвещения и воспитание народа способно создать почву для радикальных государственных перемен. О революции, которую столь страстно призывал Радищев, Карамзин прозорливо сказал: «Народ есть острое железо, которым играть опасно, а революция — отверстый гроб для добродетели и — самого злодейства. Всякое гражданское общество, веками утвержденное, есть святыня для добрых граждан; и в самом несовершеннейшем надобно удивляться чудесной гармонии, благоустройству, порядку».

Над повестью «Бедная Лиза» рыдали многие читательницы того времени. Признавая право личности на внутреннюю свободу, Н.М. Карамзин создал прекрасный образ бедной крестьянской девушки Лизы, любившей молодого дворянина. Герой ее романа, некий Эраст, не смог преодолеть сословных предрассудков и предал Лизу. Он женился на богатой вдове, дав Лизе на прощание 100 рублей. События повести вызывают не бурю эмоций, а, скорее, тихое меланхоличное чувство. Читатели в полной мере оценили стремление писателя показать, что «и крестьянки любить умеют». Многие из них поверили в достоверность повести: пруд у Симонова монастыря, где якобы погибла Лиза, стал местом паломничества. Итак, русская литература XVIII столетия говорила не только «голосом разума», но прежде всего «голосом сердца».

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

«Души изменчивой приметы»: русская живопись последних десятилетий XVIII в.



А. Лосенко.
Владимир и Рогнеда.
1770.



Д. Левицкий.
Портрет
М.А. Дьяковой.
1778.





*Д. Левицкий. Портрет
Н.И. Новикова. 1797.*



*Д. Левицкий. Портрет
Е.Н. Хрущевой и
Е.Н. Хованской. 1773.*



*Д. Левицкий. Портрет
Н.С. Борщовой. 1776.*



*Ф. Рокотов. Портрет
А.П. Струйской. 1772.*



*Ф. Рокотов. Портрет
поэта В.И. Майкова.
Конец 1760-х.*



*В. Боровиковский.
Портрет кн. А.Б. Кура-
кина. 1801—1802.*



*В. Боровиковский.
Портрет
М.И. Лопухиной.
1799.*



*М. Бельский.
Портрет
композитора
Д.С. Бортнянского.*



Гуманизмом и духовной озаренностью отмечено еще одно высочайшее достояние русской культуры последних десятилетий XVIII в. Речь идет об искусстве портрета. Как сказал известный русский поэт, почти наш современник, Николай Заболоцкий:

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.
Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва укутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?
Ее глаза — как два тумана.
Полуулыбка, полуплач.
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач.

Портрет — живописный, скульптурный, графический — ныне является прекрасным источником знаний о человеке той эпохи, источником, не менее достоверным, чем письма, дневники или мемуары. Благодаря портрету мы можем догадываться о чертах характера изображенного, его вкусах, манерах, приверженности той или иной моде.

В лучших произведениях изобразительного искусства той эпохи ощущается не стремление художника воплотить в красках или мраморе абстрактные пороки и добродетели, а его неподдельный интерес к человеческой личности. Тем самым русское искусство сделало первые, но весьма уверенные шаги на пути «человекознания», ненавистного приверженцам «вечной» теории «человека-винтика» — послушного механизма высшей государственной власти. Многие творцы, подобно Державину, могли сказать о себе: «Ум и сердце человечье были гением моим».

Обращение к человеку, к личности, свойственное русской художественной культуре XVIII в., проявлялось и в искусстве скульптуры, особенно в жанре скульптурного портрета. Русские ваятели тех лет стояли на единых творческих позициях, отражающих идеалы классицизма. Это объясняется прежде всего рождением на невских берегах своей художественной школы, выпестованной Академией художеств, ее замечательными педагогами.

Основателем исторического жанра в русской живописи стал *А.П. Лосенко* (1737—1773). В детские годы Лосенко пел в церковном хоре;

затем учился у И.П. Аргунова, обнаружившего в ученике выдающееся дарование. В Академии художеств Лосенко упорно овладевал искусством «большого стиля», что в дальнейшем нашло отражение в крупных работах на исторические сюжеты. В 60-х годах, находясь на стажировке в Париже, художник написал картины «Чудесный улов рыбы» и «Авраам приносит в жертву сына своего Исаака», получившие высокую оценку современников. В 1770 г. Лосенко выставил картину «Владимир перед Рогнедой», явившуюся первой работой на тему русской истории. Художнику удалось передать напряженность сюжета в патетически приподнятых тонах. Некоторая театральная условность, характерная для живописи классицизма, уравнивается искренним желанием художника передать характеры своих персонажей. Тема людского горя как следствия тирании, выделенная в картине, была удивительно созвучна просветительским идеалам века.

Известность и авторитет Лосенко еще более выросли с созданием полотна «Прощание Гектора с Андромахой» (1773), сюжет которого был взят из «Илиады» Гомера. Работу можно считать идеальным примером русского классицизма. В ней чувствуется несколько театральная патетика, возвеличивающая патриотический подвиг героя. Художник мастерски владеет многофигурной композицией, развернутой на фоне архитектуры театрально-декоративного плана.

Идеи гражданского служения и патриотизма становятся путеводной звездой целой плеяды выпускников Академии. Среди них «первым среди равных» был скульптор **Ф.И. Шубин** (1740—1805).

Девятнадцатилетним скромным юношей Шубин приехал в Петербург, где поступил в Академию художеств. Далее его биография развивалась по известному «сценарию»: блестящая аттестация на выпускных экзаменах, получение рекомендации для продолжения образования, заграничный вояж во Францию и Италию, получение звания академика Болонской академии художеств.

Вернувшись в Россию, мастер интенсивно работал в разных жанрах. Он украшал интерьеры дворцов, создавал монументальные скульптурные композиции. Но главная область его творчества — скульптурный портрет.

Шубину принадлежит целая галерея «монарших» и «вельможных» изображений. Среди них и Екатерина II, и Павел I, и многочисленные государственные мужи. Портреты этих людей удивительно конкретны, вплоть до мельчайших деталей. Главное же, что волновало скульптора, — это индивидуальность, внутренний мир тех людей, чьи портреты он создавал.

Рассмотрим например, бюст А.М. Голицына. Глядя на скульптурный портрет этого знатного человека, чувствуешь его ум, и власть, и некоторую высокомерность, и снисходительность, и одновременно привычку к осторожному «плаванию» на волнах зыбкой политической фортуны.

Иное — внутреннюю насыщенность жизни ученого, его зрелость и мудрость, приобретенные с годами напряженного и плодотворного труда, — прочел Шубин в лице своего великого земляка и покровителя М.В. Ломоносова и подчеркнул это в его портрете.

Француз *Э.М. Фальконе* (1716—1791) приехал работать в Россию, будучи уже зрелым мастером. Тяжелая работа над «Медным всадником» длилась 12 лет и была одухотворена патриотическими настроениями русского общества, почему этот монумент и считается выдающимся достижением отечественной культуры¹.

Говоря о русской скульптуре XVIII в., нельзя не сказать о *М.И. Козловском* (1753—1802). Сын флотского трубача, он окончил Академию художеств и получил возможность стажироваться в Париже и Риме. Там окончательно сформировался его самобытный талант художника-классициста. Ближе всего скульптору оказались античные сюжеты. С творчеством Козловского в русское искусство пришли юные боги, амуры, прекрасные пастушки. При этом вкус и чувство меры художника были безупречны. В его работах нет и тени красоты. Темы античной мифологии, литературы, истории скульптор использовал для создания образов прекрасного, гармоничного человека. Им изваяны выразительные рельефы Мраморного дворца в Петербурге, скульптуры «Бдение Александра Македонского», «Гименей», «Амур». Всенародную известность принесло Козловскому создание статуи А.В. Суворова, облаченного в доспехи древнего римлянина (1801). Скульптору удалось в аллегорической форме запечатлеть образ воина — решительного, мужественного, благородного.

Проходя по музейным залам, где экспонируется русский портрет, мы словно растворяемся среди людей той далекой эпохи — императоров и императриц, фаворитов и властных сановников, полководцев и чиновников всех мастей, светских красавиц и безвестных помещиков. Многие дамы держат в руках музыкальные инструменты. Вот портрет Г.И. Алымовой работы художника Д.Г. Левицкого. Она играет на арфе. Княжны Гагарины с портрета В.Л. Боровиковского поют романс: одна из девушек держит ноты, другая — гитару.

¹ Голову Петра I выполнила помощница скульптора М.-А. Колло.

Постепенно первое восприятие пышности, богатства и величия сменяется глубоким чувством, которое вряд ли возможно до конца выразить словами. Когда-то наш замечательный соотечественник Глеб Успенский заметил, что истинное искусство рождает в нем «радость сознания себя человеком». Эти эмоции испытываем и мы, потрясенные умением русских художников заглядывать во внутренний мир изображенного человека, слышать музыку его души. Нет, не титулы и не богатство подчеркнуты в лучших работах этих мастеров, но ум, благородство, отзывчивость и душевная щедрость. Особенно удавались портретистам работы, изображающие современников, прославившихся высоким умом и богатой культурой. Такова целая галерея портретов, оставленных нам **Ф.С. Рокотовым** (1735—1808).

У Ф.С. Рокотова внутренний мир героя словно утаен от нескромных взоров зрителей. Родом художник был из крепостной семьи Репниных, поэтому в его биографии много неясного. В середине 60-х годов XVIII в. он написал прекрасный портрет поэта В.И. Майкова; позднее, в 70—80-е годы создал галерею образов, дающих представление о дворянской интеллигенции екатерининского времени.

В музее искусства и истории Женевы хранится уникальная работа — портрет Дени Дидро. Принадлежит она **Д.Г. Левицкому** (ок. 1735—1822). Художник написал это полотно во время приезда знаменитого философа в Россию. Тогда в 70-е годы, личность и труды этого французского просветителя были необычайно популярны. И Левицкий подчеркнул в облике мыслителя прежде всего те черты, которые особенно ценились современниками, — интеллект и способность к доброжелательному общению.

Выразительный и точный образ российского просветителя запечатлел Левицкий в портрете Н.И. Новикова. На нас смотрит человек кипучей энергии и большого ума. Кстати, Левицкий был хорошо знаком с Новиковым и даже состоял с ним в переписке.

Гармония таланта и женской красоты привлекала художника не менее, чем облик умнейших государственных мужей. Среди лучших его работ особенно выделяются портреты воспитанниц Смольного института, славящихся своей музыкальностью. Об артистических успехах смолянок свидетельствует, например, стихотворение, напечатанное в 1773 г. в «Санкт-Петербургских ведомостях»:

Борцова, в опере с Нелидовой играя
И ей подобных же талантов обладая,
Подобну похвалу себе приобрела
И зрителей сердца ты пением зажгла...

На полотнах Левицкого кокетливые и изящные девушки музицируют, танцуют, разыгрывают оперные сценки. Однако за этим театром и маскарадом художник сумел разглядеть живость характеров, художественную одаренность. Образы смолянок не только очаровывают и радуют глаз, они заставляют вновь задумываться о той необыкновенной силе музыки, которая способна воистину преображать человека.

Как мы уже говорили, художник оставил два прекрасных портрета с изображением Н.А. Львова. Не менее интересны и портреты его жены — М.А. Дьяковой. Левицкий рисовал эту необыкновенную женщину дважды, первый раз — еще в девичестве. Обратим внимание на это полотно. Очаровательная девушка покоряет своими внешними данными, но обаяние юности не заслоняет ее главных личностных достоинств — самостоятельности и уверенности в себе. Невольно вспоминаешь в связи с этим историю женитьбы Львова, где названные качества его нареченной сыграли столь важную роль. Левицкий оказался художником своего века в полном смысле этого слова. В 1800 г., т. е. с наступлением XIX в., он почти лишился зрения и уже не работал, хотя и прожил еще 33 года...

Под крылом львовского кружка развился талант и другого крупнейшего русского мастера — **В.Л. Боровиковского** (1757—1825). Еще молодым человеком он был «открыт» В.В. Капнистом, который обратил внимание на даровитого украинского юношу, старательно расписывающего местные церкви на Полтавщине. Капнист привез его в Петербург. С этого времени для Боровиковского началась новая жизнь.

Нежный, словно смягченный колорит полотен Боровиковского позволяет причислить его к провозвестникам романтического искусства. Ряд его портретов созвучен сентиментальным «российским песням» Дубянского и Козловского, чувствительной поэзии Капниста и Дмитриева.

Художник рано получил высшие титулы. За портреты 1795 г. ему присвоили звание академика, а в 1802 г. — советника петербургской Академии художеств. Ныне большинство работ Боровиковского укрывают Русский музей и Третьяковскую галерею.

Живопись и поэзия в портретном искусстве второй половины XVIII в. скрещивались весьма часто. Вот, например, портрет-миниатюра В.В. Капниста, выполненный Боровиковским. Художник написал эту работу в то время, когда Капнист завершил свою знаменитую музыкальную комедию «Ябеда». К портрету есть и стихи, рожденные легким пером Державина.

Надежда, ябеда — противные
Суть страсти:

Та жалит, эта льстит
чувствительны сердца.
От зрителей сие самих зависит
власти,
Украстить чьим венцом сей
образ их отца.

Сохранились изображения почти всех создателей российской изящной словесности — Сумарокова и Капниста, Нелединского-Мелецкого и Дмитриева, Карамзина и Державина. Гораздо меньше «повезло» музыке. Как мы уже выяснили, многие из ее творцов так никогда и не удостоились кисти художника. Вот почему столь ценными для нас являются портреты *Д.С. Бортнянского* (1751—1825), отражающие образ музыканта в разные годы его долгой жизни.

Молодого композитора написал художник М.И. Бельский. Это — парадный портрет, где Бортнянский изображен одетым по последней моде, в парике, словно готовясь выйти на эстраду. Перед нами облик умного, образованного маэстро.

Другое изображение Бортнянского дошло до нас в виде литографии, выполненной Д.А. Гиппиусом в 1822 г.

Бортнянский сумел достичь в жизни того, что редко удавалось людям его профессии. Хоровая церковная музыка сделала композитора популярным во всех слоях российского общества. Многолетняя успешная общественная деятельность заставила считаться с ним власть имущих.

Особую роль в судьбе Бортнянского сыграл Бальдассаре Галуппи. Крупнейшая фигура итальянского музыкального искусства. Галуппи был приглашен в Россию Екатериной II в 1765 г. и провел в нашем отечестве три года. Блестящий мастер оперной и хоровой музыки, Галуппи оказал сильное влияние на молодого Бортнянского. Уезжая из Санкт-Петербурга, итальянский капельмейстер рекомендовал императрице послать Бортнянского к нему в Венецию для продолжения учебы. Семнадцатилетнему композитору была назначена желанная «пенсия», и он отправился в Италию. Странствия его оказались гораздо более продолжительными, нежели у всех его предшественников, и длились десять лет.

Собираясь возвращаться в Россию, композитор взял с собой все свои многочисленные сочинения — оперы¹, сонаты, кантаты. Было среди них и уникальное для русского музыканта произведение «Аве Мария», написанное для дуэта двух женских голосов в сопровождении

¹ Из трех опер итальянского периода сохранились две — «Алкид» и «Квинт Фабий».

струнных инструментов. Рукопись эта сохранилась, и ныне мы можем с удовольствием внимать задушевной и искренней музыке.

Екатерина II была удивлена обилием привезенных сочинений и тронута «музыкальными приношениями», которые преподнес ей молодой композитор. Бортнянский был обласкан. Он получил должность капельмейстера Придворного хора и подарок — 1000 рублей годового жалованья и деньги на экипаж. Вознагражден был и славный Галуппи за столь выдающиеся педагогические достижения. Ему послали премию в 1000 цехинов.

80-е годы XVIII в. для композитора стали временем подлинного творческого взлета. Главные его достижения связаны с хоровой многоголосной церковной музыкой. Создавая богослужебную музыку, Бортнянский избежал непосредственного влияния своих предшественников, прежде всего Березовского. Его судьба на этом поприще была счастливой, ибо новое в искусстве далеко не всегда воспринимается современниками. Бортнянского же полюбили сразу. Музыка Бортнянского быстро распространялась по всей России. Спрос на его сочинения был чрезвычайно велик. Его концерты пели в храмах, на великосветских приемах, в помещичьих усадьбах. Любой россиянин знал наизусть легко запоминающиеся мелодии церковных служб, сочиненные композитором. Интересно, что рукописи его музыки и сегодня можно найти не только среди церковно-певческой литературы, но и в собраниях дворянских библиотек тех богатых семей, которые владели крепостными певчими. В чем причина столь необычайной для XVIII в. популярности?

О музыке композитора можно без всяких натяжек сказать словами Пушкина: «Какая глубина, какая смелость и какая стройность!» Мир образов, созданных Бортнянским, простирается от нежной элегичности и безмятежности до благородного спокойствия и отрешенности. Ему был дан редкий дар композитора-мелодиста. Что слышали в его грациозных и вместе с тем задушевных мелодиях современники? Если выверить «гармонию алгеброй», то можно попытаться представить «интонационный словарь», которым пользовался композитор. В нем есть место интонациям русских народных напевов и танцев, кантов и «российских песен», оперных арий и модных «миноветов», т. е. менуэтов. Словом, кажется, что вся российская музыка, окружающая Бортнянского, вошла в его стиль, была переосмыслена и обрела новое, неповторимое качество.

Композитор оставил огромное хоровое наследие. Ему принадлежат 35 концертов для четырехголосного хора и 10 концертов для двух хоров. Все эти сочинения изданы, однако доподлинно известно, что многие его концерты так и остались в рукописи.

Когда в 1882 г. по просьбе известного издателя Юргенсона П.И. Чайковский взялся редактировать сочинения Бортнянского, он был восхищен «положительно прекрасным» концертом № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою...». Чайковский сделал такое примечание: «Концерт этот я считаю лучшим из двух тридцати пяти».

Действительно, концерт № 32 — одно из глубоких и зрелых сочинений мастера. Его текст взят из 38-го псалма Давида, где есть такие строки: «Скажи мне, Господи, кончину мою и число дней моих, дабы я знал, какой век мой... Услышь, Господи, молитву мою, и внемли воплю моему; не будь безмолвен к слезам моим...»

В концерте три части, но между ними нет контраста. Музыка отличается единством настроения и цельностью тематизма. В ней преобладает тихая нежная звучность, передающая предсмертную мольбу человека.

Кроме концертов, Бортнянский сочинял музыку и для церковных служб. Особую склонность он питал к тексту «Херувимской». Для этого богослужения композитор семь раз писал музыку, проникнутую возвышенным спокойствием и умиротворенностью. Последняя «Херувимская» (№ 7) является подлинным шедевром, в ней — удивительная мелодичность и светлое мироощущение.

Смерть Екатерины II в 1796 г. внесла существенные изменения в его жизнь. Бортнянский в числе лиц, приближенных к «малому двору» Павла I, наконец-то получил достойную должность. На пятый день правления Павла I он был назначен директором Придворной певческой капеллы и удостоен чина коллежского советника. Спустя полгода произошло фантастически быстрое повышение и ему был пожалован чин статского советника.

В 1816 г. Бортнянский как высший авторитет в области духовной музыки получил необычные обязанности... цензора. Высочайшим указом императора Александра ему было предложено проинспектировать издание музыкальных сочинений, поющих в церквях. Ряд произведений духовной музыки XVIII в. Бортнянский сам подготовил к изданию.

Занимаясь редактированием сочинений своих предшественников, Бортнянский постепенно погружался «в глубь веков». Он сделал неожиданное для себя открытие: оказывается, старинная церковная музыка обладает необыкновенными художественными достоинствами. На склоне лет Бортнянский занялся изучением знаменных распевов, их реставрацией и редактированием.

Наследие Бортнянского не ограничено хоровой и оперной музыкой, о которой мы сказали. Им написано большое количество инструментальных произведений, Концертная симфония, романсы, оперы.

Особенно широкую популярность приобрела в свое время песня Бортнянского «Певец во стране русских воинов». История этой песни такова.

Шла Отечественная война 1812 г. 6 октября молодой поэт В.А. Жуковский, ошеломленный сдачей Москвы Наполеону Бонапарту, закончил свое стихотворение «Певец во стране русских воинов». Оно славил великих русских полководцев — Святослава Киевского, Дмитрия Донского, Петра I, Александра Суворова: «Сей кубок чадам древних лет! Вам слава, наши деды!»

Стихотворение было напечатано и мгновенно стало «бестселлером». Современников пленила выразительность слога и искренность романтического чувства. Бортнянский, захваченный всеобщим патриотическим порывом, написал музыку, избрав для нее восемь стихотворных строк. Завершается песня словами клятвы: «За гибель — гибель, брань — за брань, И казнь тебе, губитель!»

Написанное в духе дружеских застольных песен, это сочинение быстро приобрело популярность и подтвердило славу Бортнянского — первого музыканта России.

Еще в конце XVIII в. неизвестный почитатель Бортнянского посвятил ему стихотворение «Г. Бортнянскому на прекрасный его домик в Павловске», где композитор был назван «Орфеем реки Невы». Мы расстаемся с музыкой славного русского Орфея, заканчивается и наше путешествие в XVIII в.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите о высших достижениях русской художественной культуры второй половины XVIII в.
2. Когда и где родился жанр парадного портрета? Расскажите о портретах, выполненных выдающимися русскими художниками: Д.Г. Левицким, Ф.С. Рокотовым, В.Л. Боровиковским.
3. Согласны ли вы, что самым выдающимся поэтом екатерининской эпохи был Г.Р. Державин? Подумайте, какие нравственные идеалы были близки поэту. Почему Державин считал себя «побежденным учителем», услышав поэзию юного А.С. Пушкина? Прав ли он?
4. Почему и сегодня в русских православных храмах звучит музыка Д.С. Бортнянского? Нравятся ли вам его мелодии? Послушайте «Херувимскую» № 7: какие чувства рождает эта музыка?

КРАТКОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Процесс развития искусства — это не только и не столько рождение новых художественных шедевров, отмеченных чертами новаторства, но и постоянное «повторение пройденного», возвращение к ценностям прошедших эпох, их новое прочтение, продиктованное потребностями духовной жизни общества. Открывая заново неизвестные сочинения и забытые имена творцов русской культуры, уточняя биографии художников, поэтов, музыкантов, архитекторов, исследователи создают более правдивую, очищенную от фальсификационных наслоений историю искусства. Пафос современного возрождения зиждется на движении мысли «сквозь прошлое — к настоящему», на стремлении постичь некие, пусть условные, «точки отсчета» становление русской культуры во времени и в пространстве, ибо в богатейшем художественном опыте эпохи «разума и Просвещение» ярко проступают черты, определившие путь развития русского искусства последующих времен.

Наш соотечественник, замечательный исследователь русской культуры Д.С. Лихачев сравнил Россию с Личностью — одаренной, неповторимой, открытой для общения, щедро распоряжающейся своими духовными богатствами. Как мы имели возможность убедиться, Россия-Личность сотворила и в эпоху средневековья, и в XVIII в. столь же неповторимую во многом уникальную художественную культуру. За многовековую историю наше искусство то развивалось в замкнутом древнерусском пространстве, накапливая духовный опыт и утверждая высшую красоту и правду христианского вероучения. То отбрасывала старые традиции, переосмысляла их, с удивительной легкостью впитывая и творчески перерабатывая все ценное, что было создано трудом художников других стран. Процесс взаимодействия «своего» и «чужого» был естественным, органичным. Результаты же — воистину окрыляющими. Родились новые виды и жанры искусств, новые художественные направления, яркие творческие имена.

Учебное издание

Рапацкая Людмила Александровна

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Учебник для учащихся 10 класса

В 2-х частях

Часть 2. Русская художественная культура

Зав. художественной редакцией *И.А. Пшеничников*

Художник обложки *М.Л. Уранова*

Компьютерная верстка *Н.Е. Неноглядкина*

Корректор *Т.Я. Кокорева*

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000

Санитарно-эпидемиологическое заключение

№ 77.99.60.953.Д.010192.08.09 от 28.08.2009 г.

Сдано в набор 29.02.05. Подписано в печать 10.08.05.

Формат 70×90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 23,4.

Тираж 50 000 экз. (3-й завод 20 001–25 000 экз.).

Заказ №

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.

119571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс. 735-66-25.

E-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>

ОАО ПИК «Идел-Пресс».

420066, Республика Татарстан, г. Казань, ул. Декабристов, 2.