



**Современный  
Гуманитарный  
Университет**

**Дистанционное образование**

---

Рабочий учебник

Фамилия, имя, отчество \_\_\_\_\_  
Факультет \_\_\_\_\_  
Номер контракта \_\_\_\_\_

# **МАТЕРИАЛЬНАЯ И ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ**

## **ЮНИТА 1**

**РУССКАЯ КУЛЬТУРА X-XVII ВЕКОВ**

**МОСКВА 1999**

Разработано Ю.И.Айзикович, О.В.Этовой

Одобрено Методическим советом  
СГУ

# **КУРС: МАТЕРИАЛЬНАЯ И ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ**

Юнита 1. Русская культура X-XVII веков.  
Юнита 2. Русская культура XVIII-XX веков.

## **ЮНИТА 1**

Рассмотрены основные вехи культурного развития России в период феодализма. Описаны закономерности, имевшие место во всех сферах материального и духовного творчества. Дается информация об основных памятниках литературы и искусства.

Для студентов Современного Гуманитарного Университета

Юнита соответствует профессиональной образовательной программе № 1

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРОГРАММА КУРСА	4
ЛИТЕРАТУРА	5
НАУЧНЫЙ ОБЗОР	6
1. Основные подходы к анализу и оценке русской культуры	6
1.1. Место и роль русской культуры в мировой культуре	6
1.2. Русская культура как тип цивилизации: Россия и Европа. Самосознание русской культуры	7
1.3. Основные концепции и модели русской культуры	10
1.4. Проблемы и противоречия культурного развития России. Принципы периодизации и классификации	12
2. Культура Киевской Руси и первых феодальных княжеств домонгольского периода (X - начало XIII вв.)	14
2.1. Христианство и церковность - универсальная парадигма средневековой культуры	14
2.2. Формирование традиционных литературных жанров: летописи, житийная литература, дидактика, эпос	18
2.3. Византийский канон живописи: древнейшие русские фрески и иконы	27
2.4. Византийские традиции в архитектуре (Киев, Новгород, Владимир)	32
2.5. Декоративно-прикладное искусство	35
3. Культура феодальных княжеств XIII - середины XV вв.	37
3.1. Формирование региональных литератур (Москва, Новгород, Псков, Тверь, Смоленск)	37
3.2. Расцвет региональных школ иконописи и монументальной живописи (Москва, Новгород, Псков, Тверь)	40
3.3. Оформление региональных архитектурных школ на основе византийской традиции (Новгород, Псков, Москва)	45
3.4. Формирование канонов певческого искусства	46
3.5. Декоративно-прикладное искусство	47
4. Культура периода образования централизованного русского государства (вторая половина XV-XVI вв.)	49
4.1. "Государственные тенденции" в литературе; новый жанр - политическая публицистика. Начало книгопечатания	49
4.2. Кризис византийских канонов живописи	52
4.3. Завершение византийской традиции в церковной архитектуре: расширение пятиглавия; новый тип шатрового храма. Развитие крепостной архитектуры	55
4.4. Крупные монастыри как культурные центры	58
4.5. Расцвет певческого искусства	59
5. Культура Московского государства (XVII в.)	60
5.1. Общая тенденция эпохи: проникновение светских элементов в литературу и искусство; влияние европейского барокко	60
5.2. Просвещение: первые высшие учебные заведения; первые театры	61
5.3. Литература: кризис традиции и развитие новых жанров (автобиография, авантюрное и историческое повествование, сатиры)	63
5.4. Проникновение элементов реализма в живопись: новый стиль. Появление светского портрета	68
5.5. Светские тенденции в церковной архитектуре: "барокко" посадских храмов; гражданское строительство. Деревянное зодчество	70
5.6. Новые формы певческого и декоративно-прикладного искусства	72
6. Развитие естествознания и техники на Руси (X-XVII вв.)	74
6.1. Естественнаучные и общефилософские представления	74
6.2. Медицинские представления	78
6.3. Инженерное и военное дело	78
ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ	80
ТЕСТ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ТРЕНИНГА	83
ГЛОССАРИЙ*	

\* Глоссарий расположен в середине учебного пособия и предназначен для самостоятельного заучивания новых понятий.

## ПРОГРАММА КУРСА

Основные подходы к анализу и оценке русской культуры. Место и роль русской культуры в мировой культуре. Русская культура как тип цивилизации: Россия и Европа. Основные концепции и модели русской культуры. Проблемы и противоречия культурного развития России. Самосознание русской культуры. Принципы периодизации и классификации.

Культура Киевской Руси и первых феодальных княжеств домонгольского периода (X - XIII вв.). Христианство и церковность - универсальная парадигма средневековой культуры. Формирование традиционных литературных жанров: летописание, житийная литература, дидактика, эпос. Византийский канон живописи: древнейшие русские фрески и иконы. Византийские традиции в архитектуре (Киев, Новгород, Владимир). Декоративно-прикладное искусство.

Культура феодальных княжеств XIII - середины XV вв. Формирование региональных литератур (Москва, Новгород, Псков, Тверь, Смоленск); расцвет традиционных жанров. Расцвет региональных школ иконописи и монументальной живописи (Москва, Новгород, Псков, Тверь). Оформление региональных архитектурных школ на основе византийской традиции (Новгород, Псков, Москва). Формирование канонов певческого искусства. Декоративно-прикладное искусство.

Культура периода образования централизованного русского государства (вторая половина XV - XVI вв.). Новые тенденции в литературе: политическая публицистика. Начало книгопечатания. Кризис византийских канонов живописи. Завершение византийской традиции в архитектуре: пятиглавие; шатровые храмы. Развитие крепостной архитектуры. Крупные монастыри как культурные центры. Расцвет певческого искусства.

Культура Московского государства (XVII в.). Общая тенденция эпохи: проникновение светских элементов в литературу и искусство; влияние европейского барокко. Просвещение: первые высшие учебные заведения, первые театры. Литература: кризис традиции и развитие новых жанров (автобиография, историческая и сатирическая повесть); переводная литература. Проникновение элементов реализма в живопись: новый стиль. Парсуна. Светские тенденции в церковной архитектуре: "барокко" посадских храмов; гражданское строительство. Деревянное зодчество. Новые формы певческого и декоративно-прикладного искусства.

Развитие естествознания и техники на Руси (X - XVII вв.). Естественнонаучные и общеполитические представления. Медицинские представления. Инженерное и военное дело.

## ЛИТЕРАТУРА

### Базовые учебники

1. Агеносов В.В. и др. История культуры России: Уч. пособие. М., 1993. либо
2. Балакина Т.И. История русской культуры. М., 1996.

### Дополнительная литература

3. Алпатов М.В. Андрей Рублев. М., 1972.
4. Гудзий Н.К. Хрестоматия по древнерусской литературе. Изд. 8-е. М., 1973.
5. Гудзий Н.К. Хрестоматия по древнерусской литературе. Изд. 7-е М., 1966.
6. Демин А.С. Художественные миры древнерусской литературы. М., 1993.
7. Забияко А.П. История древнерусской культуры. М., 1995.
8. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI в. М., 1983.
9. Литература и культура Древней Руси: Словарь-справочник / Кусков В.В. и др. М., 1994.
10. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков: эпохи и стили. Л., 1973.
11. Муравьев А.В., Сахаров А.М. Очерки истории русской культуры IX-XVII вв. Изд. 2-е. М., 1984.
12. Очерки русской культуры XIII-XV вв. М., 1969-1970. Ч.1-2.
13. Очерки русской культуры XVI в. М., 1977 Ч.1-2.
14. Очерки русской культуры XVII в. М., 1979. Ч.1-2.
15. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси М., 1987.
16. Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII вв. / Ред. Бычков В.В. М., 1996.
17. Шульгин В.С., Кошман Л.В., Зезина М.Р. Культура России IX-XX вв. М., 1996.
- \*18. История русского искусства. В 2-х т. Т.1. М., 1979. С.7-106.
- \*19. Кусков В.В. История древнерусской литературы. М., 1989. С.4-271.
- \*20. Малая история искусств. М., 1975. С.191-304.
- \*21. История философии в СССР. Т.1. М., 1968. С.81-106.
- \*22. Естественнонаучные представления Древней Руси. М., 1978. С.29-62.
- \*23. Семенникова Л.И. Россия в мировом сообществе цивилизаций. М., 1994. С.35-108.
24. Рыбаков Б.А. Мир истории. М., 1987.
25. Любимов Л. Искусство Древней Руси. М., 1974.
26. Тихомиров М.Н. Русская культура X-XVII вв. М., 1968.
27. Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры. М., 1994.
28. Данилевский Н.Я. Россия и Европа. М., 1991.

---

*Примечание. Знаком (\*) отмечены работы, выдержками из которых сформирован файл материалов для изучения.*

## 1. ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К АНАЛИЗУ И ОЦЕНКЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

### 1.1. Место и роль русской культуры в мировой культуре

Своеобразие русской культуры связано с историей России. Известно, что период Новой истории в нашей стране начался значительно позднее, чем в большинстве стран Европы. Западноевропейские страны, в основе цивилизации которых лежит наследие античности, быстро миновав эпоху средневековья, уже с XIII в. начали формировать новую, **светскую культуру**; она окончательно утвердилась в эпоху Ренессанса. Совсем по-другому выглядит историческая парадигма отечественной культуры: мощный, стремительный расцвет Киевской Руси и древнерусских княжеств резко обрывается после монголо-татарского нашествия, и период “древней истории”, а вместе с ней и средневековой культуры тянется вплоть до XVIII в. Из средневековья Россия попадает прямо в эпоху Просвещения. Она вынуждена в кратчайший срок наверстывать то, что в странах Западной Европы развивалось в течение нескольких столетий. И XIX в. являет нам ее величайший расцвет; мировую культуру XX в. вне русского влияния представить невозможно. Блистательный взлет русской культуры серебряного века обрывается в 1914-1917 гг.; после 1922 г. историко-культурный процесс развивается словно в двух руслах, разделяется на культуру метрополии и русских диаспор в эмиграции, представляя собой вместе сложное и противоречивое единство. Историко-культурному процессу в России свойственна неравномерность – процесс то замедляется, то делает неожиданный скачок.

Одним из первых такие провалы в истории и культуре России заметил **П.Я. Чаадаев** (1794-1856) - русский мыслитель, публицист; автор “Философических писем”, в которых выражено негодование по поводу отлучения России от всемирной истории, духовного застоя. Он связал эти провалы с оторванностью страны от западного (католического) христианства. Его “**Философические письма**” послужили как бы отправной точкой для спора славянофилов и западников, отголоски которого явственно ощутимы и в наши дни: по какому пути должна идти Россия – западноевропейскому или своему собственному, глубоко самобытному, уходящему корнями в допетровскую Русь? В чем состоит национальная специфика ее культуры? Особая ментальность русского народа, православие, огромное географическое пространство, близость Востока – все это сыграло свою роль в формировании ее глубоко национальной культуры. Возможно, об этом думал А.С.Пушкин, читая гневные тирады своего друга и, во многом соглашаясь с ним, не соглашался в главном. В неотправленном пушкинском письме “басманному философу” (Чаадаев смог ознакомиться с ним только после смерти поэта) содержатся не только иная концепция исторического развития России, ее прошлого и будущего, но и глубокие размышления о судьбах ее культуры, ее истоках, отличиях от западноевропейской модели: “У греков мы взяли евангелие и предания, но не дух ребяческой мелочности и словопрений. Нравы Византии никогда не были нравами Киева... ”.

“Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена.

---

\* Жирным шрифтом выделены новые понятия, которые необходимо усвоить. Знание этих понятий будет проверяться при тестировании.

Для достижения этой цели мы должны были вести совершенно особое существование, которое, оставив нас христианами, сделало нас, однако, совершенно чуждыми христианскому миру, так что нашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех”.

И еще в другом месте: “Европа была по отношению к нам невежественна и неблагодарна”. Во времена Пушкина Россия представлялась варварской страной, без каких-нибудь культурных традиций. И не только западноевропейцам. Только в XX в. мы стали гордиться древнерусской культурой, считая ее основой всего нашего современного бытия; “Слово о полку Игореве”, открытое в XIX в., было редким исключением – кроме него, вся древнерусская литература представлялась “пустыней”; ценили разве что летописи – прежде всего как исторические источники. Искусство иконы – вершина древнерусской художественной культуры в целом — тоже открытие только XX в. Не темные закопченные лики, а сияющая красота живописи, гармония линий и красок – вот, что поразило такого современного художника, как А.Матисс и многих других. Нам трудно представить, что собор Василия Блаженного в XIX в. казался варварской постройкой; что, быть может, самое совершенное создание древнерусского зодчества – собор Покрова на Нерли – чуть был не разобран во времена Екатерины II на кирпичи для строительства местного монастыря. Мы сейчас возвращаемся к своим истокам – в этом возвращении есть свои переклесты и ошибки. Быть может, одной из главных проблем в наше время является необходимость дать точную, объективную оценку тому, какую же роль сыграла в формировании национальной культуры христианская православная традиция. При этом речь должна идти не только о средневековом периоде России, но о русской культуре как таковой в целом. Сейчас, во время возрождения интереса к религии, слишком очевидна тенденция к тому, чтобы свести все своеобразие русской культуры только к православию, объявить духовные идеалы христианства исконно русскими. Быть может, очень трудно дать объективную оценку роли христианства в русской культуре именно потому, что мы сами находимся внутри возрожденной христианской культурной традиции – нам трудно взглянуть на себя со стороны.

## **1.2. Русская культура как тип цивилизации: Россия и Европа. Самосознание русской культуры**

Существует бесчисленное множество точек зрения на то, какой тип цивилизации представляет из себя Россия. В самом общем виде выделяются **три типа цивилизаций: непрогрессивная форма существования, циклическое развитие и прогрессивное развитие**. Трудность заключается в том, что Россию нельзя целиком отнести ни ко второму, ни к третьему (первый, естественно, исключается).

Из трех предложенных концепций ни одна не может быть полностью удовлетворительной. Можно остановиться на следующих выводах:

1. Россия является самостоятельной цивилизацией и не относится ни к одному из типов цивилизаций в чистом виде.

2. Россия – это цивилизационно неоднородное общество. Она представляет собой особый, исторически сложившийся конгломерат народов, относящихся к разным типам развития, объединенных сильным государством с великорусским ядром.

3. То, что геополитически Россия расположена между двумя центрами цивилизационного влияния – Востоком и Западом, не могло не сказаться на ее развитии: в разные периоды истории она оказывалась ближе то к Западу, то к Востоку. **“Дрейфующее общество”** на перекрестке цивилизационных магнитных полей – так можно охарактеризовать культурно-исторический тип России.

Еще в 20-е годы возникла так называемая **евразийская концепция**. Главным

ее идеологом был **Н.Трубецкой**, живший в эмиграции. Он говорил об особой сущности России, отличной как от Запада, так и от Востока. Евразийцы считали, что культура России – ни европейская, ни одна из азиатских, ни сумма их элементов. Россия, считали они, представляет собой особый культурно-исторический тип.

Для **Вл. Соловьева** два начала мировой истории, враждующие и борющиеся между собой на протяжении многих веков, символизируют Восток (прежде всего мусульманский) и Запад (европейский). При этом Вл.Соловьев склоняется к тому, что извечная антиномия Востока и Запада бесконечна, неизбежна и, в силу своей исходной взаимной отрицательности, неплодотворна. Дихотомия Запада и Востока должна быть разрушена, преодолена за счет развития третьего, высшего начала, “снимающего” в себе взаимоисключающие противоположности, несущего положительное и созидательное начало.

Миссия арбитра в вечном споре между Западом и Востоком, посредника двух мировых начал истории человечества, по мысли Вл.Соловьева, принадлежит славянству и его “главному представителю” - русскому народу, который тем самым выступал как “сила не от мира сего” и обретал “признание религиозное в высшем смысле этого слова”.

В пространстве российской Евразии, пространстве геополитическом и духовном, встретились два разнонаправленных потока мировой истории. Подобное столкновение социокультурных потоков, выражающее глобальный конфликт двух “предельных” типов человеческой цивилизации, не могло не стать своего рода мировым цивилизационным “водоворотом”, источником всемирноисторической “турбулентности”, мощным фактором возмущения социокультурных, политических, идеологических и психологических процессов во всем мире.

Примерно об этом писал полтора столетия назад русский мыслитель, по-своему задумывавшийся над проблемой западно-восточного русского синтеза (задолго до Вл.Соловьева), - П.Я.Чаадаев, который в своем первом “Философическом письме” рассуждал так: “Мы никогда не шли вместе с другими народами, мы 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, всемирное воспитание человеческого рода на нас не распространилось... 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 человечество, а существуют лишь для того, чтобы преподавать великий урок миру. И, конечно, не пройдет без следа то наставление, которое суждено нам дать ...”.

Прежде чем описывать и осмыслять историю национальной культуры как закономерный, социально обусловленный процесс, в то же время обладающий и собственными, имманентными особенностями, необходимо представить то общее основание, на котором развиваются социокультурные процессы и явления на всем протяжении развития данной нации и ее культуры.

Для описания и осмысления всех этих разнообразных, но, как выяснилось, тесно взаимосвязанных явлений сравнительно недавно было введено в научный, а теперь и в учебный оборот особое понятие – **менталитет** (или ментальность), признанное объединить в себе многообразие смыслов и значений, так или иначе ассоциирующихся с проблемой национального своеобразие. **Менталитет** (от лат. *mens* - ум, мышление) - глубинный уровень коллективного и индивидуального сознания, включающий и бессознательное; формируется в зависимости от традиций культуры, социальной среды и всей сферы обитания человека, которая, с свою очередь, сама их формирует. Правда, понятие менталитет шире, объемнее, нежели национальное своеобразие: возможно выявление и изучение ментальностей, охватывающих и другие общности, помимо наций (религиозные, классовые, государственно-политические, сциентистские и т.п.). Поэтому в данном



случае было бы точнее говорить о национальном менталитете. Рассматривая менталитет русской культуры как наиболее общий фундамент социокультурных процессов на протяжении всей, более чем тысячелетней истории нашего отечества (Руси-России-СССР...), мы имеем дело не с одним национально-русским менталитетом, но и с ментальностями более общего, наднационального характера (или, может быть, было бы точнее сказать, - межнационального характера). С одной стороны, к исконному, хотя и не вполне сформировавшемуся менталитету восточных славян конца первого тысячелетия нашей эры постоянно примешивались ментальности смежных территориально с восточными славянами народов – кочевых народов Востока (печенегов, половцев, хазар, татаро-монголов Золотой Орды, затем – различных финно-угорских и тюркских народностей Евразии) и оседлых народов ближайшего Запада (болгары, греки Византии, поляки, литовцы и др.). С другой стороны, национально-русский менталитет оказывал значительное влияние на менталитеты смежных народов, входящих прежде всего в состав России, Российской империи, СССР. Таким образом, менталитет русской культуры – это нечто гораздо большее, нежели национально-русский менталитет.

Русский образ жизни и мысли характеризуются “дистанциями огромного размера” не только в пространственно-территориальном или временном отношении, но и в ценностно-смысловом, содержательном плане. Ведь совмещение в едином кругозоре полярно противоположных смыслов, причем непосредственно, вне каких-либо дистанций или переходов, без “нейтральной зоны”, - испытание сознания, для оценивающего и соединяющего эти крайности, - не из легких. Это то самое, о чем евангельский Христос (по иному, впрочем, поводу) сказал: “Кто может вместить, да вместит”.

На протяжении всей более чем тысячелетней истории русской культуры чередуются, соперничая друг с другом по масштабности и интенсивности, процессы “раздвоения единого” и “объединения противоположностей”. Можно даже сказать, забегая далеко вперед, что в русской культуре силы единства и распада, находясь в постоянном противоборстве, уравновешивали действие полярных тенденций, как бы нейтрализовали взаимоисключающие начала. На разных этапах национального культурно-исторического развития заметно настойчивое стремление русской культуры к единству.

Осуществлявшееся в формах “единства противоположностей”, или “раздвоения единого”, это балансирование между целостностью и расколом выражал противоречивый менталитет русской культуры, его “кентавроподобность”, а потом и высокую адаптивность русской культуры к любым, в том числе прямо “антикультурным” условиям ее становления и развития, казалось бы, исключаям какой бы то ни было культурный рост, прогресс, накопление духовного потенциала, на протяжении более чем тысячелетия.

Отсюда – поразительная выживаемость русской культуры в периоды национальных катастроф, общественно-исторических потрясений (сопоставляемых по масштабам своих разрушений и жертв со стихийными бедствиями, геологическими разломами).

Внутренняя поляризованность русской культуры, в каждый конкретный момент драматичная, остроконфликтная, чреватая непредсказуемыми последствиями непрекращающейся, напряженной борьбы, на разных этапах исторического становления и развития национального социокультурного единства выражалась различно: это то оседлость и кочевничество, то – христианство и язычество, то – земство и опричнина, то – церковность и секуляризация (обмирщение жизни), то – западничество и славянофильство, то – “демократы” и “патриоты”...

В каждом отдельном случае подобная “парность” взаимоисключающих свойств национально-русского менталитета порождает не только перманентную нестабильность, как бы “запрограммированную” в культуре вариативность,

разветвленность развития русской культуры (по принципу “бабушка надвое сказала”). Эта же самая двойственность менталитета русской культуры вырабатывает устойчивое стремление вырваться из плена дуальных противоречий, преодолеть внутренне-конфликтную бинарную структуру “скачком”, “рывком”, - “взрывом” - за счет резкого, решительного перехода в новое, вовсе даже не подготовленное, неожиданное качество. Отсюда – обычный для русской социальной и культурной истории “катастрофизм” темпа и ритма национального развития, дискретность (прерывность) исторического процесса, сопровождаемая резкой “ломкой” социокультурных парадигм, сменой типов цивилизации на протяжении относительно непродолжительных отрезков времени (веков, подчас десятилетий, например, в XVIII-XX вв.).

Характерной особенностью русской культуры с ее “двоецентрием” является то обстоятельство, что ее основу, суть, глубинный смысл составляют не два противоположно заряженных “ядра”, сопряженных между собой в одно неразрывное целое, а самое их “сопряжение”, непрерывно меняющееся, как бы “мерцающее” отношение двух “центров”, “ядер”, “полюсов”, сочетающее в себе их глубокое внутреннее единство и в то же время не снимающее их абсолютной противоположности.

### 1.3. Основные концепции и модели русской культуры

Вопрос о месте русской культуры как звена человеческой цивилизации в целом разработан в большей степени в социальной философии, чем в культурологии. Многие русские и зарубежные философы обращались к этой теме.

Остановимся на наиболее популярных концепциях культуры. В книге немецкого мыслителя **О.Шпенглера “Закат Европы”** развивается идея культурно-исторического цикла в сочетании с принципом дискретности локальных культур. Мысли эти восходят к “циклу вечных превращений” Гераклита, космологии Чжоу Яня, переносащего природный циклизм в историю. В числе непосредственных предшественников по данным проблемам следует особо отметить Д. Вико, И.Г. Гардера, Г. Гете, Н.А. Бердяева (им была изложена за несколько лет до Шпенглера в культурологической традиции идея заката Европы в сочинении “Конец Европы”). Особое место в данном ряду, как нам представляется, занимает **Н.Я.Данилевский** (1822-1885), русский публицист и социолог, который еще в 60-е гг. XIX в. во многом предвосхитил книгу Шпенглера, написав известный труд “Россия и Европа”, в котором выдвинул идею обособленных “культурно-исторических типов”, развивающихся подобно биологическим организмам. Главная мысль Данилевского состояла в том, что нет единой нити в развитии человечества (он фактически отверг господствующую идею о том, что история есть прогресс некоторого разума, некоторой общей цивилизации), а существуют только частные цивилизации, развиваются только отдельные культурно-исторические типы.

Данилевский выделяет следующие культурно-исторические типы, проявившие себя в истории: египетский, китайский, ассирийско-вавилонско-финикийский (халдейский или древне-семитический), индийский, иранский, еврейский, греческий, римский, ново-семитический или арабийский, романо-германский или европейский. Он особо выделял **славянский культурно-исторический тип**. Эти типы выделяются им по четырем основаниям:

- деятельность религиозная;
- деятельность культурная;
- деятельность политическая;
- деятельность общественно-экономическая.

В основе выделения определенного культурно-исторического типа лежат следующие законы:

- всякое племя или семейство народов, характеризуемое единым языком или группой языков, близких между собой, составляют самобытный культурно-исторический тип;
- дабы цивилизация могла зародиться и развиваться, она должна отличаться тем, что народы, к ней принадлежащие, могли пользоваться политической независимостью;
- начала цивилизации одного культурно-исторического типа не передаются народам другого типа;
- цивилизация только тогда достигает полноты, разнообразия и богатства, когда разнообразны этнографические элементы, ее составляющие;
- ход развития культурно-исторических типов уподобляется растениям, у которых период цветения и плодоношения относительно короток и истощает раз и навсегда их жизненную силу.

По Данилевскому, влияние одной цивилизации на другую может осуществляться тремя способами: 1) колонизация; 2) прививка; 3) влияние почвы или улучшенного питания на растительный организм. При этом “организм” сохраняет свою образовательную деятельность, он только питается результатами чужой деятельности и перерабатывает их по-своему. Именно третий способ Данилевский считал оптимальным.

По степени реализации и результативности осуществления культурно-исторических типов Данилевский выделял следующие цивилизации:

- 1) первичные или аутохтонные (египетская, китайская, вавилонская, индийская и иранская);
- 2) вторичные или одноосновные (еврейская, греческая, римская);
- 3) двуосновные (европейская, в основе которой лежит германо-романский культурно-исторический тип);
- 4) особая славянская цивилизация (преимущественно Россия), которая будет первым полным четырехосновным культурно-историческим типом, преодолевшим ограниченность европейской культуры и создавшим новую, единую культуру.

О.Шпенглер в “Закате Европы” обосновывает неминуемую гибель западноевропейской цивилизации. В своих рассуждениях он исходит из понятия жизни. Жизнь - это бесконечный процесс самозарождения и столь же естественного умирания культур. Культура, по Шпенглеру, это организм, обладающий жесткой сквозной структурой, абсолютно замкнутый, как монада Лейбница, и совершенно уникальный. Она, во-первых, расколота на восемь основных культур, из которых семь умерло, а одна - фаустовская (западноевропейская) - существует ныне. Кроме того, он видел нарождающуюся русскую культуру. Каждая из этих культур вырастает на основе своего собственного уникального “прафеномена” - способа “переживания жизни”. Во-вторых, культуры, по Шпенглеру, подчинены жесткому биологическому ритму. Постепенно любая культура приходит к стадии упадка, перерождается в цивилизацию. Цивилизация, по Шпенглеру, - это обездушивание жизни, интеллектуализация ее, переход от творчества к спорту, от литературы к варьете, от героев к инженерам.

С точки зрения П.Сорокина, культурно-исторический процесс представляет собой динамику трех культурных суперсистем:

- 1) “идеациональной”;
- 2) “сенситивной”;
- 3) “идеалистической”.

Они организуются вокруг фундаментальных предпосылок реальности и основных методов ее познания, т.е. мировоззрений. Каждая из них сориентиро-

вана на определенную систему ценностей и определенный аспект реальности.

Первая суперсистема объявляет подлинной реальностью сверхчувственную действительность и сверхчувственные ценности (Бог, Абсолют и т.д.). Вторая исходит из подлинности чувственной реальности и чувственных ценностей (материальные блага). Третья акцентирует внимание на синтезе того, что является главным в первой и второй культурах, ее притягивает возвышенное.

Современная “сенситивная” культура, по П. Сорокину, появилась, сменив “идеациональную” культуру, в течение нескольких веков доминировала, и ее вклад в историю огромен. Но ни одна форма культуры не может существовать вечно. Сейчас, как считает Сорокин, наблюдается процесс дезинтеграции “сенситивной” культуры (доминирующее мировоззрение и обусловленные им основные принципы восприятия действительности постепенно исчерпывают свои возможности и заменяются одним из двух других альтернативных мировоззрений). Процесс “дезинтеграции”, по мнению П. Сорокина, является источником кризиса, который фиксирует переход от одной суперсистемы к другой. Культурный кризис означает дезинтеграцию определенного образа жизни и образа мышления как отдельных индивидов, так и социальных групп. Он сопровождается хаосом и конфликтами между носителями различных культурных форм.

П. Сорокин считает, что причина кризиса - во внутренней логике развития “сенситивной” культуры. Следствием ее господства оказалось, с одной стороны, беспрецедентное развитие естественных наук и техники, а с другой, фатальное сужение действительности до одного из ее аспектов - чувственного уровня. Остальное признавалось либо не существующим, либо фиктивным. Это привело к измельчанию ценностей, исчезновению творческой активности индивидов. Все это требует перехода к другой динамичной фазе, что означает переоценку существующих ценностей, переориентацию образа мышления, трансформацию социальных отношений и форм социальной организации.

#### **1.4. Проблемы и противоречия культурного развития России. Принципы периодизации и классификации**

Большое значение сегодня приобретает сопоставление противоречивых, а подчас и прямо взаимоисключающих интерпретаций и оценок одних и тех же социальных и культурных явлений с различных идейно-мировоззренческих и философских позиций, с разных эстетических, этических, религиозных и политических точек зрения. Сегодня учеными обсуждаются спорные и дискуссионные проблемы: место религии в истории отечественной культуры; этногенез и национальный менталитет русской культуры; соотношение социума и культуры в культурно-историческом развитии России; борьба западничества и славянофильства в истории русской культуры; генезис тоталитаризма в русской культуре и пути его преодоления средствами культуры; соотношение революционных и охранительных традиций в русской культуре; единство и противоположность “двух русских культур” XX в. – русской советской культуры и культуры русского зарубежья; новая методологическая ситуация, складывающаяся в нашей стране на рубеже XX и XXI вв.; происхождение и культурная миссия русской интеллигенции в прошлом, настоящем и будущем; проблемы культурно-исторического выбора национально-своеобразного пути в трудных, переломных ситуациях, выпадающих на долю России, и ряд других, более частных.

“Любой народ, любая страна – заложники своих начал. Мы же – не страна. Мы - страна стран. Мы – наследники сугубо разных начал. Мы – кентавр отроду, встроенный напрямую в мировой процесс. Отсюда наша особая зависимость от судьбы тех проектов, суммарное название которых – “человечество”:

единственное единство". Так писал историк и философ М.Я.Гефтер в заметке, названной им "Дом Евразия".

**Кентавр** – зримый облик амбивалентности дикости и культурности, зла и добра, стихии и гармонии. К какой мере приложим этот образ – кентавр – к России, русской культуре, русскому национальному характеру, к российской истории и российской судьбе? **Наколай Бердяев** (1874-1948), русский философ-идеалист, уже в "**Судьбе России**", писавшейся в разгар первой мировой войны и в канун революционного 1917 года, открыл "антиномичность России, жуткую ее противоречивость", причем противоречивым и антиномичным признавал не только "бытие России", но и ее душу, "русское самосознание". "Противоречия русского бытия всегда находили отражение в русской литературе и русской философской мысли, - констатировал Бердяев. – Творчество русского духа так же двоятся, как и русское историческое бытие". И далее – о двоящемся лике России, который "вызывает чувства противоположные": "Бездонная глубь и необъятная высь сочетаются с какой-то низостью, неблагородством, отсутствием достоинства, рабством. Бесконечная любовь к людям, поистине Христова любовь, сочетается с человеконенавистничеством и жестокостью. Жажда абсолютной свободы во Христе (Великий Инквизитор) мирится с рабьей покорностью. Не такова ли и сама Россия?"

Не меньшее значение при изучении русской культуры имеет и содержание исторических представлений о национальной культуре, ее составе и **морфологии**. Дело в том, что содержание и состав того целого, которое на разных исторических этапах понимались как "культура", даже если это понятие не употреблялось – как, например, в Древней Руси, были исторически изменчивыми и неоднозначными. Длительное господство в средневековой Руси представлений о единой и неразделимой на составные части "культуре-вере" сменилось в XVII в. столкновением двух противоборствующих культур – "веры" (в значительной степени отмежевывавшейся от светских знаний, образов и представлений – как "плотцкого мудрования", упования "на свой разум", опоры на "устав не по бозе, по человеку") и культуры (по преимуществу секуляризованной, модернизированной, рассудочной и чувственной, вочеловеченной). В это же время возникло и иное противопоставление "двух культур": "мужичья" (но своя) культура "светлой Руси" и ученая (но чужая) культура барокко, противопоставление, во многом предвосхищавшее оппозицию, утвердившуюся в русской культуре с началом петровских реформ – "исконно русское" - "западное, европейское".

**Социодинамика русской культуры** ставит своей главной целью проследить на протяжении тысячелетней истории русской культуры различные фазы и формы взаимоперехода социального и культурного – исторически конкретно, содержательно и процессуально; понять и объяснить, какую роль в каждой социокультурной ситуации играли собственно социальные, общественно-практические события и действия, а какую – феномены самой культуры.

Историю России и неотрывную от нее историю русской культуры отличает постоянно воссоздаваемая неустойчивость, нестабильность общественной системы, несбалансированность социальных предметов и культурных значений, а потому – и их непредсказуемость. Можно вести речь о преимущественно дискретном характере социокультурной истории России. Бердяев насчитывал в истории России "пять разных России: Россию Киевскую, Россию татарского периода, Россию московскую, Россию петровскую, императорскую и, наконец, новую советскую Россию". Не столь существенно, можно ли считать эти "пять разных России", называемых Бердяевым, пятью различными цивилизациями, но несомненно, что каждый из перечисленных пяти периодов резко отличается от предыдущего и последующего и характеризуется социокультурным своеобразием, внутренним единством. Переход же от одного замкнутого в себе социокультурного

этапа к последующему невозможен постепенным, эволюционным путем: это каждый раз резкая, внезапная “ломка” целостной и единой социокультурной системы (для ее обозначения принят сегодня термин **“парадигма”** - совокупность ценностей и убеждений, принятых обществом и обеспечивающих осуществление традиций), или, иначе, революционная смена культурно-исторической парадигмы.

В истории русской культуры таких “ломок” культурно-исторической парадигмы было даже более четырех (между “пятью Россиями”): 1) крещение Руси; 2) начало монголо-татарского ига; 3) создание Московского царства и учреждение русского самодержавия; 4) религиозный Раскол и начало Петровских реформ; 5) осуществление крестьянской реформы (отмена крепостного права); 6) Октябрьская революция 1917 г.; 7) “Великий перелом” - сталинский Термидор (начало советского тоталитаризма); 8) Август 1991 г. – крушение тоталитарного режима и начало “реставрации капитализма” (буржуазных реформ).

В данной юните рассмотрен период X-XVII вв. На основе хронологии можно выделить следующие этапы истории русской культуры этого периода:

1. Становление древнерусской литературы и искусства (X - начало XII вв.).
2. Формирование общерусской культуры в эпоху расцвета государства Киевская Русь и появления первых самостоятельных княжеств (XII - середина XIII вв.).
3. Развитие местных литературных и художественных школ в эпоху феодальной раздробленности (середина XIII – середина XV вв.).
4. Расцвет культуры Московского княжества и рост ее влияния (вторая половина XV-XVI вв.).
5. Переломная эпоха в истории русской культуры: обмирщение (XVII век).

## **2. КУЛЬТУРА КИЕВСКОЙ РУСИ И ПЕРВЫХ ФЕОДАЛЬНЫХ КНЯЖЕСТВ ДОМОНГОЛЬСКОГО ПЕРИОДА (X — НАЧАЛО XIII ВВ.)**

### **2.1. Христианство и церковность – универсальная парадигма средневековой культуры**

Итак, средневековая культура, по определению современной науки, —это культура эпохи феодализма. В Западной и Центральной Европе, а также в Византии этот период охватывает примерно десять веков - с V по начало XV. Применительно к России средние века можно продлить вплоть до XVIII столетия.

Как и в Европе, в России средневековье стало важнейшим этапом в развитии общества. В сущности, именно в это время был заложен фундамент современной цивилизации. В средние века зародились нации (в том виде, в каком они существуют и поныне) и начали формироваться государства (которые к концу средневековья превратились в национальные). Кроме того, тогда же начали создаваться литературы на национальных языках, постепенно освобождавшихся из-под гнета древних латыни и греческого.

История средневековой культуры, следовательно, - неотъемлемая часть истории мировой цивилизации. Без ее изучения невозможно понимание процессов дальнейшего развития общества - в новое и новейшее время. В чем же особенность и своеобразие этого этапа в художественном развитии человечества?

Стержень и основа культурных представлений средневековья - это религия.



Христианство и его общественный институт - церковь (католическая на Западе, православная на Востоке) — определили все духовное своеобразие средневековой культуры, сформировали систему ее ценностей и определили пути развития.

Киевская Русь, приняв в 988 г. христианство из рук Византии, унаследовала целую систему духовных, эстетических, моральных ценностей, свойственных христианской культуре. Религиозное мироощущение пронизывает все аспекты духовной жизни Древней Руси, как и любого средневекового государства. Христианство несло в себе унаследованную с античных времен неоплатоническую традицию (**неоплатонизм** – система философских учений поздней античности, развивающих идеи Платона о мире истинных и подобных сущностей), согласно которой окружающий нас мир четко разделен на две сферы – реального и потустороннего, причем явления потустороннего мира осознавались человеком средневековья как явления подлинные, истинно реальные, а явления так называемой действительности – лишь слабым подобием, тенью их настоящей сущности. О каждом предмете помимо ограниченных сведений, касающихся его физической природы, существовало еще и иное знание – знание его символического смысла, его значения в разных аспектах отношения человеческого мира к миру божественному. Отсюда знаковость, символизм художественного языка средневековой культуры в целом. Особенностью средневековых произведений, словесных и живописных, музыкальных и архитектурных, является то, что наряду с внешним, событийным, эмпирическим, чувственно-осознаваемым уровнем организации материала и пространства они содержат символический чувственно не воспринимаемый, видимый лишь “духовными очами” сокровенный смысл. Такова символика цвета иконы (золотой фон поверхности иконы связан с идеей святости, непостижимости божественного Духа; белый – цвет Преображения Христова, цвет невинности и чистоты и т.д.) Собор рассматривался как символ вселенной, структура которого во всем подобна космическому порядку: обозрение его внутреннего плана, купола, алтаря, приделов должно было дать полное представление об устройстве мира. Каждая его деталь, как и планировка в целом, была исполнена символического смысла. Молящийся в храме созерцал красоту и гармонию божественного творения. Земной мир утрачивает свою самостоятельность и оказывается соотношенным с миром небесным. Искусство и культура эпохи средневековья подчинены идее иерархии, восходящей к учению об иерархии небесной, созданной Богом-творцом, распределившим функции между ангелами и людьми и установившим священные ранги на небе и на земле. Иерархия пронизывает все сферы материальной и духовной жизни человека средневековья, от иерархии общественных и семейных, чисто бытовых отношений до иерархии в области искусства. Например, иерархично пространство церкви, иконы; при этом пространственные понятия оказываются связанными с религиозно-моральными. “Ад” в “Божественной комедии” Данте пронизывает идея нисхождения; в одном из любопытнейших памятников древнерусской литературы – “Хождении” Афанасия Никитина – Индия – страна неверных – пространственно оказывается внизу (по отношению к православной Руси). Отсюда вытекает такая общая черта средневековой культурной жизни, как ее **каноничность**, ибо идеи иерархии и канона связаны с идеей о неподвижности, неизменности всего бытия, раз и навсегда созданного Богом. Искусство и культура средневековья отличаются неизменностью своих черт, в них господствует традиция. Индивидуальное творчество мастера (будь то иконописец, книжник или зодчий) всегда проявляется внутри традиции; более того, для средневековой эпохи оно является скорее исключением, чем правилом: художник в своем творчестве должен ориентироваться на высшие образцы.

С идеей иерархии связано и средневековое представление о человеке как

о неком “малом мире, микрокосмосе”; человек – “часть” божественной волей сотворенного иерархического устройства мира и общества, он должен поступать сообразно своему месту в этой иерархии и в соответствии с выработанным церемониалом жизненных событий. С дуалистичностью средневекового понимания связано и представление о **двойственной природе человека**: духовное, божественное начало (человек создан по подобию Бога) и телесное, плотское, греховное. В человеке запечатлен образ Божий, учило христианство. Как подобие Бога, человек обладает не только разумом и нравственным чувством, но и свободной волей. Человек волен выбирать между добром и злом, а значит, волен определять свою судьбу, т.е. “спастись”, согласно главной христианской идее. Выбрав добро, человек может последовательно идти по пути добра и достичь святости; выбрав зло – идти по пути зла. Правда, грешник на любой степени своего падения может покаяться и сразу стать праведником – примерами таких превращений полна церковная литература XIV-XV в. – превращений полных, не знающих компромиссов. В древнерусской литературе раннего средневековья человек либо свят, либо грешен – иное, более сложное понимание о сущности человеческой природы появится позднее, в XVII в.

Искусство, культура, мораль, зачатки естественных, экономических и правовых знаний существовали только в русле религиозной, христианской традиции. Они еще во многом воспринимались как нерасчлененные сферы человеческой деятельности. Так, эстетическая функция искусства как такового (его самоценность) в средневековье не осознавалась. Это не значит, что собор или икона не были предметом художественного, эстетического любования. Но учение о прекрасном неизменно было ориентировано на постижение Бога – творца всех видимых форм, которые существуют не сами по себе, но лишь как средство для постижения божественного разума.

Таков смысл беседы киевского князя Владимира с греческим философом при выборе христианской веры в “Повести временных лет”.

Древней Русью была органически усвоена византийская идея о том, что знак божественного – абсолютная красота – является причиной, источником красоты видимой, материальной. Однако аскетические идеалы, связанные с представлением о греховности внешнего, земного мира, были в целом чужды русскому человеку, сохранявшему на протяжении всего средневековья многие дохристианские (языческие) обряды, праздники, обычаи с их яркой, насыщенной красочностью и зрелищностью. Христианство на Руси было воспринято прежде всего на уровне художественно-эстетического сознания. Потрясенный красотой православного богослужения, человек Древней Руси далеко не всегда вникал в догматическую основу обрядов. Абстрактная, не всегда облеченная в конкретно-чувственные формы искусства, христианская духовность (идея Троицы, т.е. единства Бога-Отца, Бога-Сына и Бога-Святого Духа; идея богочеловеческой природы Христа и т.д.) плохо усваивалась человеком Древней Руси – и в христианском культе его прежде всего увлекала внешняя красота, возбуждавшая непосредственную эмоциональную реакцию (удивление, восхищение, радость). Радостное мироощущение, свойственное русскому православию на ранней заре его существования, резко отличало его от более духовного, аскетически возвышенного религиозного мироощущения византийца. Первые века русской средневековой культуры, приходящиеся в основном на период Киевской Руси, пронизаны светлой радостью узнавания нового, открытия неизвестного. То был взгляд на мир молодого, крепнущего, стремительно развивающегося государства. Строгая византийская духовность оказалась смягченной при встрече с местной традицией, уходящей своими корнями в языческую славянскую древность. Здесь нет места останавливаться на особенностях развития славянской мифологии (см. Б.А.Рыбаков. Язычество Древней Руси. М., 1987), отметим только, что сущность эстетического сознания древних славян во многом сводилась к комплексу



положительных эмоций от ощущения человеком своей близости к природе, к земле как к источнику жизни. Достаточно вспомнить “Слово о полку Игореве”, где в яркой художественной форме выражена глубокая таинственная связь человека и природы, так занимавшая воображение древнего славянина. Принятие христианства не могло поколебать глубинных основ мировоззрения славянина, связанных с противопоставлением “человек - природа”, заменить его противопоставлением “человек - Бог”. В древнерусской культуре вплоть до XVIII в. сложилась ситуация так называемого “двоеверия”, в которой языческие черты тесно переплетались с чертами нового религиозного мировоззрения. Христианство не смогло полностью вытеснить язычество и утвердиться в ортодоксально-догматическом виде. Христианская традиция на Руси существовала еще со времен князя Игоря - об этом свидетельствует, в частности, текст договора Руси и Византии 945 г., где русских христиан приводили к присяге в церкви св. Ильи, а русских язычников на холме, где стоял идол Перуна. Известно также, что жена кн. Игоря и бабка будущего крестителя Руси кн. Владимира княгиня Ольга крестилась в Константинополе и ее крестным отцом был сам патриарх - глава Константинопольской церкви. Связи с Византией - и торговые, и культурные - были давние. Есть все основания предполагать, что не только из-за красоты “греческой церкви” Владимир остановил свой выбор на православии, на первый план здесь выдвигались соображения государственного и политического порядка. Киевская Русь, сложившаяся как самостоятельное государство в результате объединения земель славянских и частично финно-угорских племен (IX в.), нуждалась в государственной религии, цементирующей разноплеменное общество в единое целое и закрепляющей сильную княжескую власть. В частности, об этом свидетельствует и так называемая **языческая реформа кн. Владимира** 980 г., попытка создать единый мифологический пантеон в качестве общей идеологической модели для всего государства. Эта попытка провалилась, и бывший князь-язычник обратил свои взоры к Византии. Воспользовавшись слабостью византийского императора Василия II (тот был вынужден просить у русского князя военной помощи) Владимир потребовал взамен окрестить себя и своих подданных, а также учредить в Русских землях особую епархию - дочернее ответвление Константинопольской церкви. В придачу Владимир желал еще и брака с сестрой императора Анной - для того, чтобы скрепить родственными узами союз и разом возвысить киевский стол, уважаемый доселе в Европе за военную мощь, но презираемый за варварскую родословную. Если Владимир остановил бы свой выбор на западной, католической вере, ему бы пришлось распрощаться с мечтой о независимом государстве и сильной великокняжеской власти - римская церковь требовала признания главенства папы в решении вопросов не только церковных, но и мирских, государственных. В целом христианизация Руси не была насильственной, ей оказали серьезное сопротивление лишь волхвы - жрецы старой религии. Летописи, однако, сообщают и о ропоте народа, не желавшем отказаться от старой веры (в Новгороде даже случилась “сеча зла”), и о “бесовских игрищах” и поклонениях языческим богам в народной среде. Христианской церкви приходилось с этим считаться. Языческие культы были частично ассимилированы (черты Перуна - бога-громовержца явственно проглядывают в облике Ильи-пророка, черты Велеса, скотьега бога - в облике св. Власия и т.д.). Христианские праздники были приурочены к аграрным календарным обрядам. Древнерусские “смехотворцы” - скоморохи, осуждаемые и порой преследуемые церковью за “бесовские песни” и “хребтом их вихляния и ногам их скакание” — были любимыми и при дворе князя, и в крестьянской избе. Любопытное свидетельство тому мы находим в “Житии Феодосия Печерского”, где святой, посетив княжий двор и застав там скоморошью пляски и увеселения, мог только покачать головой и промолвить: “Так ли это будет на том свете?” Следы двоеверия несут не только многочисленные памятники устной

поэзии, но и наиболее яркие произведения древнерусской литературы. Помимо “Слова о полку Игореве”, укажем на “Слово о гибели Русской Земли”, на “Моление Даниила Заточника”, многие памятники зодчества, например, удивительная каменная резьба на стенах Дмитриевского собора во Владимире. Некоторые исследователи видят здесь непосредственную параллель языческим образам “Слова о полку Игореве”.

При общем господстве религиозной идеологии большую роль в общественной и культурной жизни средневековья играли церковные институты.

В советское время роль церкви в истории русской культуры намеренно преуменьшалась, если не объявлялась реакционной. Современные исследователи выступают апологетами церкви, идеализируя христианскую идеологию в целом. В настоящее время только вырабатывается более исторический взгляд на эту проблему, учитывающий конкретные реалии общественной, политической и культурной жизни Древней Руси. Несомненно, что церковь активно участвовала в самом процессе государственного строительства, регламентировала жизнь человека эпохи средневековья от рождения до смерти, стимулировала развитие всех сфер культуры. Церковные праздники, храмовые богослужения создавали для средневекового человека особую духовную атмосферу религиозного переживания; сама храмовая среда и процесс богослужения были ориентированы на нравственное очищение и духовное совершенствование человека - в полном соответствии с христианским учением о церкви как о посреднице между Богом и человеком. Согласно православию, человек сам по себе, индивидуально, не достигнет спасения - он обретет его только через церковь. Известно, каких высот достиг идеал древнерусской святости во времена объединения Москвы; его живое воплощение - Сергей Радонежский, благословивший русских воинов на поле Куликовской битвы; вне этого идеала не существует творчество Андрея Рублева. Однако по мере того, как светская культура и светские знания осознают свойственное им внерелигиозное предназначение, иной становится и роль церкви, стремившейся закрепить ортодоксальные основы вероучения. Быть может, границей тут проходит XVI в., когда церковь оформляет свой союз с возникающим самодержавным государством и своим авторитетом освящает социальные институты, подавляющие и закрепощающие человека.

## **2.2. Формирование традиционных литературных жанров: летописи, житийная литература, дидактика, эпос**

Вследствие крещения Русь вошла в единую культуру православия и стала восприимчивой Византии - в первую очередь утонченной книжной культуры, насчитывающей в своем развитии путь в пять веков, от расцвета неоплатонических школ, учений отцов христианской церкви до формирования собственной мистической традиции. Все это колоссальное книжное богатство было усвоено Киевской Русью за кратчайший срок - менее 2,5 столетий отделяли ее от татаро-монгольского ига. Стремительность и динамичность культурного развития Киевской Руси, недавно считавшейся совершенно варварским государством, поражала весь западноевропейский мир. И одним из условий, обеспечивающих такой быстрый рост культурного и национального самосознания Руси, являлось практическое отсутствие двуязычия, столь свойственного средневековой культуре христианского Запада. Известно, что в западных странах католического исповедания на многие столетия языком письменности, языком церковных служб, языком Священного писания была латынь: национальные же языки вплоть до XVI в. были исключены из культурного обихода. На христианском же Востоке богослужебная, церковная литература существовала на национальных языках. Благодаря миссионерской деятельности братьев-просветителей **Кирилла и Мефодия**, создавших славянскую азбуку, уже в 80-х гг. IX в. в Болгарии на славянские языки были

переведены многие библейские тексты, богослужебные книги, проповеди “отцов церкви”; был сделан перевод “Богословия” Иоанна Дамаскина, а также славянский перевод “Шестоднева” - повествования о сотворении мира и его устройстве по представлениям христианского учения. В современной науке нет единства по поводу того, что за “азбуку” составили славянские просветители. Многие ученые полагают, что Кирилл ввел в обиход глаголицу (60 г. IX в.), а к концу века его ученики на основе глаголицы создали кириллицу, буквы которой имели прообразом греческое уставное письмо.

В конце X в. славяне пользовались двумя азбуками - как **глаголицей**, так и **кириллицей**. Дискуссионным является вопрос и о существовании письменности у восточных славян до крещения. О наличии у славян навыков письма сообщают, впрочем, греческие и арабские источники; самое интересное свидетельство на этот счет имеется в житии Кирилла и Мефодия, где приводятся сведения о “русских письменах” сер. IX в. Но какого типа было это письмо - идеографическое (из рисунков), графическое (из символов), алфавитное - пока остается неясным.

До середины X в. Болгарское царство стало главным очагом, откуда славянская письменность и литература стали проникать в другие страны. После принятия христианства Киев унаследовал обширную просветительно-культурную программу кирилло-мефодиевской традиции. Вместе с богослужебной литературой на Русь из Болгарии пришел и первый **межславянский литературный язык**, возникший на основе одного из диалектов древнеболгарского (сейчас он обычно именуется старославянским или церковнославянским). В то же время на местной восточнославянской основе сформировался **древнерусский литературный язык** - язык деловой письменности, исторической и повествовательной литературы, оригинальной и переводной. Однако они были очень близки друг другу, взаимно влияли друг на друга и, хотя взаимопроникновение старославянского и древнерусского языков никогда не превращалось в слияние, непроходимой пропасти между ними не было, что создало исключительно благоприятные условия для развития книжной письменности на Руси в целом. Одновременно с принятием христианства на Руси заведено было школьное обучение. Летопись сообщает о том, что Владимир после возвращения из Константинополя в Киев “нача поимати у нарочитые (т.е. знатные) чади дети и даяти на учение книжное”. “Учение книжное” получило у нас дальнейшее развитие при Ярославе Мудром, организаторе школы в Новгороде для трехсот детей.

Только допуская, что в Киевской Руси широко было поставлено школьное дело, можно понять, каким образом в очень короткий срок, через несколько десятилетий после принятия христианства, на Руси возникли такие замечательные памятники, как древнейший летописный свод или “Слово о законе и благодати” митрополита Илариона.

Еще одним немаловажным условием, вызвавшим быстрый взлет и пышный расцвет древнерусской письменности, было наличие широко развитой русской устной поэзии в самых разнообразных ее видах и жанрах. Мы не имеем возможности непосредственно познакомиться с нею, так как записи произведений устного творчества датируются не ранее, чем XVII в. Сведения о ней донесли письменные памятники, прежде всего летописи, содержащие в себе пословицы и поговорки, исторические предания и легенды, следы заговоров и заклинаний, отзвуки эпических песен и мифологических верований. Следует тут назвать и “Слово о полку Игореве”, которое не только по своему материалу, но и по стилю стоит в самой тесной связи с традицией устной поэзии. Рост общественного сознания в пору сложения Киевского государства вызвал к жизни самое драгоценное достояние старинного русского фольклора - былевой эпос, отразивший героическую борьбу русского народа с внешними врагами, а также отдельные эпизоды из жизни киевских князей и их дружины, в первую очередь

- Владимира Красное Солнышко. Содержание былин вырабатывалось в течение X-XII вв. и окончательно оформилось в пору татарского ига.

Несомненна первоначальная историческая основа былин. И все же говорить об историзме памятников русского фольклора следует с большой осторожностью, ибо эпос существует по своим собственным законам. Народная память о прошлом - это скорее мифопоэтические утопии, воспоминания о "добром старом времени" и справедливых государях, существовавших в неопределенном сказочном пространстве. Эпическое сознание отнюдь не всегда считалось при этом с настоящей историей.

Устное и письменное творчество в эпоху Древней Руси находилось во многих случаях в состоянии органического взаимодействия и взаимопроникновения. Фольклор и древнерусская литература были во многом ближе друг к другу, чем в новое время, совпадая не только в способах и приемах словесного выражения, но и в способах своего функционирования, существования в культурном пространстве.

Древнерусская литература была рукописной; как и произведения устного народного творчества, памятники письменности X-XVII вв. не имели устойчивого авторского текста, многие произведения раннего периода дошли до нас в списках более позднего времени в разных редакциях (подобно тому, как один фольклорный текст дошел до нас в разных вариациях). Отсюда возникает затруднительность датировки многих памятников древнерусской словесности. Проблематичным является также авторство многих произведений древнерусской литературы - в большинстве своем они анонимны, как и произведения фольклора. Мы знаем многих древнерусских писателей поименно, однако почти ничего не знаем об их биографии. Творчество в Древней Руси (не только литературное) имело гораздо менее "личностный" характер, чем в эпоху нового времени, и в этом отношении сближалось с фольклорным творчеством. Индивидуальные, авторские стили в древнерусской литературе (особенно ее раннего периода) — крайне редкое явление. Вовсе не автор с его исключительно индивидуальным стилем (как в литературе нового времени) определяет лицо древнерусской словесности. Как и фольклор, литература Древней Руси развивается в русле устойчивой, давно сложившейся традиции, и стиль с его рельефным отличием закрепляется не за автором, а за жанром. Автор следует сложившейся в избранном жанре традиции, от этого и само развитие литературы идет очень медленно по сравнению с литературой нового времени. Право писателя на художественный вымысел, на изменение традиции было осознано только в XVII в. Хотя художественность изложения была существенным компонентом многих жанров, достоинство сочинения определяется не красотой слога, даже не занимательностью сюжета, а его полезностью, поучительностью. Поэтому иногда бывает так трудно очертить границы собственно художественных текстов древней литературы, отличить их от деловых, исторических, богословских текстов. Зачастую это бывает невозможно, поскольку памятники книжной словесности отличаются многофункциональностью, и эстетическая функция при этом отнюдь не является главной. Здесь тоже можно провести аналогию с фольклором, поскольку фольклорные тексты тесно связаны с обрядовым, культовым действием.

Итак, текст неустойчив и традиционен, жанры резко отграничены друг от друга; литературная судьба произведений разнородна - текст одних бережно сохраняется, других - легко изменяется переписчиком. Стили крайне разнообразны, но они различаются по жанрам, а индивидуальные стили почти не выражены. Не эффект неожиданности, который так любят читатели нового времени, а традиционность, каноничность, этикетность описания ценится древнерусским читателем. Каждый жанр подразумевает свою ситуацию, свой сюжет, а те или иные ситуации должны быть описаны в соответствии с жанровым

этикетом.

В древнерусской литературе различают оригинальные и переводные произведения, но при этом и переводная литература играет иную роль в средневековом литературном процессе, чем в литературе нового времени с ее понятиями об авторском праве. Переводная литература активно осваивается, ассимилируется древними русскими книжниками, становится общей частью культурного процесса Древней Руси. Так случилось в Киевской Руси с огромным наплывом из Византии и Болгарии религиозных, дидактических сочинений (проповедей, поучений, притч, сочинений отцов церкви, прологами (житийные сборники, имеющие календарный характер), палеями (пересказ библейских книг с комментариями), повестями светского содержания ("Девгениево деяние", "Повесть об Акире Премудром" и т.д.). Для древнерусского книжника в этом отношении не было большой разницы между житием Алексея человека божьего византийского происхождения и оригинальным древнерусским агиографическим сочинением - скажем, житием основателя Киево-Печерского монастыря Феодосия Печерского.

С конца X до середины XI столетия на Руси сложились главные литературные **жанры** и появились первые значительные произведения.

В конце XI - начале XII века литература Киевской Руси достигла своего расцвета. Преобладающее место в ней занимали такие жанры, как **дидактические "слова", жития святых и исторические сказания и предания**, составляющие основу самой значительной русской летописи - "Повести временных лет". Центральной темой стала тема Русской земли, идея ее величия, целостности, суверенности.

В XII - первой половине XIII века создаются местные литературные школы: Владимиро-Суздальская, Новгородская, Киево-Черниговская и другие. В них развивается местное летописание, **агиография** (житийная литература), жанры путешествий, исторических повестей, поучений. Вершиной литературы этого периода стало "Слово о полку Игореве".

Итак, основными литературными жанрами, которые сложились в эпоху расцвета раннефеодального государства Киевская Русь, можно считать: **жития святых, летописание и дидактику**.

**Жития святых** - биографии духовных или светских лиц, канонизированных христианской церковью. Это классический жанр раннесредневековой литературы, принадлежащий к так называемым "высоким жанрам" в общей жанровой иерархической системе средневековья. Классическая структура жития окончательно сложилась в Византии в VIII-IX вв. Жанр представляет собой жизнеописание благочестивых праведников, мучеников за веру, вообще людей, канонизированных христианской церковью.

Житийная литература была важным средством религиозно-нравственного воспитания. В занимательной форме она давала наглядный урок практического применения христианских догм, рисовала нравственный идеал человека, победившего земные страсти.

В VIII -IX веках в Византии выработалась каноническая структура жития и основные принципы изображения его героя-святого. Составители житий совершенно сознательно преобразовывали факты реальной жизни святого и давали читателю предельно обобщенное представление о нем. Главное внимание было сосредоточено на духовных качествах героя, остающихся неизменными и постоянными.

На Руси с принятием христианства стали распространяться жития в двух формах: **краткой и пространной**. Краткие использовались для богослужения, а пространные предназначались для чтения вслух за монастырскими трапезами.

Особой разновидностью агиографической литературы были Патерики. В них давалось не все жизнеописание монаха, а лишь наиболее важные подвиги или

события.

В XI веке на Руси, кроме переводной, появилась оригинальная житийная литература. Стремясь подчеркнуть, что русская земля имеет своих собственных ходатаев и предстателей перед Богом, авторы выдвинули новых - в отличие от византийских канонических - героев. Ими стали князья.

Образцом древнерусского княжеского жития является анонимное **“Сказание о Борисе и Глебе”**, созданное, по-видимому, в конце XI - начале XII века. В его основу положен исторический факт - убийство князем Святополком своих младших братьев Бориса и Глеба в 1015 году.

“Сказание” не следует традиционной схеме жития, обычно описывавшего всю жизнь подвижника - от его рождения до смерти. Оно излагает лишь один эпизод - злодейское убийство героев, добровольно принявших мученический венец. От византийских образцов “Сказание” отличается еще и своим историзмом: оно прославляет вассальную верность (Борис и Глеб как младшие братья не идут против старшего) и в то же время отстаивает патриотическую идею единства, выступая против братоубийственных раздоров.

Борис и Глеб окружены в “Сказании” ореолом святости. Этому служит не только возвеличение и прославление христианских черт их характеров, но и описание всевозможных посмертных чудес.

Святополк же - “окаянный”, одержимый завистью и ненавистью к братьям. Но справедливость торжествует: убийцу настигает возмездие в лице Ярослава - идеального земного правителя.

**“Житие Феодосия Печерского”**, написанное **Нестором**, прославляет совсем другой тип героя, нежели “Сказание”. Феодосий - монах, один из основателей Киево-Печерского монастыря, посвятивший жизнь не только православному совершенствованию своей души, но и воспитанию ближних. Житие имеет характерную трехчастную композицию: вступление, повествование о деянии героя и заключение. Все эпизоды подчинены единой задаче - восхвалению Феодосия, который всем служит образцом для подражания.

В середине XI века сложился и другой жанр - исторический. Повести и сказания, основывавшиеся на исключительно достоверном изображении событий, входили в состав летописей. Последние были посвящены важнейшим событиям, связанным с военными походами, борьбой против внешних врагов Руси, строительной деятельностью князя, убоицами, необычными явлениями природы - небесными знамениями.

**Летопись** - повествовательное сочинение, в котором в хронологическом порядке по летам (годам) излагаются события, происходившие в той или иной стране, городе, местности. Летопись - наиболее оригинальный жанр древнерусской литературы светского характера. Одновременно летопись является и памятником исторической мысли. Форма их оригинальна - повествование в них велось по годам в хронологической последовательности (рассказ о событиях каждого года начинается словами “в лето...” - отсюда и название “летопись”). Подобной формы летописания не было ни в византийской, ни в южнославянской письменности. Летописи дошли до нас в большинстве случаев не в цельном авторском тексте, ибо летописцы соединяли в своих текстах труды предшественников, давая им свою интерпретацию и сопровождая своими комментариями. Вопреки мнению А.С. Пушкина, русский летописец вовсе не стремился описывать, “не мудрствуя лукаво”, наоборот, он был весьма пристрастным комментатором и истолкователем исторических событий, часто зависел от политической конъюнктуры своего времени. Про летописи обычно говорят, что они дошли в таких-то редакциях, в таких-то списках, и эти редакции содержат позднейшие вставки и компиляции, часто искажающие труд предшественника. Благодаря всему этому летописи представляли собой своды весьма разнородных в жанровом и стилистическом отношении материалов.



Летопись сложна по составу. Наряду с лаконичными и развернутыми погодными записями в состав летописи входят рассказы о походах и смертях князей, воинские повести, переложение устных легенд и преданий.

Выдающийся памятник древнерусского летописания - "Повесть временных лет" - древнейший (около 1111 - 1118 г.) реально дошедший до нас свод, который затем включали в свой состав почти все летописные своды XIV-XVI вв. Он составлен иноком Киево-Печерского монастыря Нестором на основе так называемых "начальных сводов" XI в. (не дошедших до нас). Как полагают исследователи, 1-я редакция "Повести временных лет" не сохранилась, а вторая редакция дошла до нас в составе Лаврентьевской (1377 г.) и Ипатьевской (XV в.) летописей.

**Историзм** - одна из наиболее ярких черт древнерусской литературы, особенно ее домонгольского периода. Однако это очень своеобразный, средневековый историзм, он имеет провиденциальный характер. Исторический процесс - этот поток событий, развертывающийся во времени - получал свой смысл только при рассмотрении его в плане вечности и осуществления божьего замысла. И Нестор начинает свой рассказ о том, "откуда есть и пошла Русская земля" от первого расселения людей на Земле после мирового потопа. Он тем самым придает сакральный (божественный) смысл всему прошлому, настоящему и будущему Руси и включает ее историю в общемировой исторический процесс. Такова высокая точка зрения древнерусского летописца. Такова общая тенденция древнерусской литературы, особенно ее раннего, домонгольского этапа - всеми силами прославлять и возвеличивать Русь, утверждать ее равенство с Византией, а в более позднюю эпоху - тревожиться и скорбеть, оплакивая раздор и смуту некогда единого, общего государства.

В центре внимания летописи - Русская земля и ее исторические судьбы. Автором руководит высокая идея могущества родины, ее политической самостоятельности и религиозной независимости. Поступки князей, славные или позорные, оцениваются летописцем с точки зрения интересов Руси и блага народа.

Хронологический принцип изложения материала в летописи создавал представление об истории как о непрерывной последовательности событий и позволял авторам включать в свой труд разнородный по своему характеру и жанровым особенностям материал.

Фольклорная основа ощущается во многих легендах и сказаниях "Повести временных лет". Там, где автор ведет речь о "делах давно минувших дней", он непременно обращается за помощью к народной памяти. Примерами устного народного эпоса охарактеризованы в летописи первые русские князья: мудрый и мужественный воин Олег, суровый, простой и прямодушный Святослав. Князь Владимир предстает перед нами сначала как князь-язычник с его необузданными страстями, потом как идеальный правитель-христианин, наделенный всеми добродетелями: кротостью, смирением, любовью к нищим.

К героическому эпосу родоплеменной эпохи можно отнести и сюжет о князе Полянской земли Кие, основателе Киева.

В рассказе о событиях IX-X веков летописец большей частью опирался на фольклор, переходя же к более поздним временам, он старался построить свое повествование на строгих исторических фактах.

В "Повести" присутствуют и элементы стиля житийной литературы. В частности, в летопись включено сказание об основании Киево-Печерского монастыря в 1051 году, о кончине его игумена Феодосия Печерского (1074) и перенесении его мощей (1091). Летопись возвеличивала подвиги основателей монастыря, прославляла их христианские добродетели, а слабости объясняла "кознями бесовскими".

К агиографическому жанру близки также некоторые некрологи, например, надгробное похвальное слово княгине Ольге (помещено под 969 годом). В духе

византийской традиции этот некролог прославляет добродетели первой княгини-христианки, наделяя ее такими эпитетами, как “заря”, “свет”, “бисер” (жемчуг).

Таким образом, в “Повести временных лет” тесно переплелись эпический повествовательный, историко-документальный и агиографический стили. К первому автор прибегает в рассказах о глубокой старине, вторым пользуется при описании достоверных исторических событий, а жанр житийный служит ему важным средством утверждения политических идеалов: он восхваляет мудрых и справедливых князей, пекущихся о благе единой Русской земли, и осуждает злых князей-крамольников, несущих ей гибель своими раздорами.

“Повесть временных лет”, по замыслу ее создателя, должна была явиться наглядным уроком “нынешним князьям”. Летописец взял на себя роль учителя и проповедника: он показал, что история хотя и предопределена божьей волей, но человек свободен в выборе пути добра или зла. Поэтому князя, совершившего дурной поступок, он судит не только с точки зрения вечных христианских идеалов. Не менее важен для него суд людской и наказание, которое князь получает в этой жизни. Все исторические сказания, повести и даже легенды - это в определенном смысле поучение, данное летописцем своим современникам. Он наставляет их в праведной жизни и стремится уберечь от несправедливой.

Наставление, поучение вообще было чрезвычайно важно для средневековой культуры, в которой понятия веры и воспитания были нераздельны. С самого своего возникновения христианство воспитывало нового человека, беря за образец - недостижимый, конечно, идеал - Иисуса Христа. Он был первым учителем, а апостолы - его первыми учениками. Христос рассказывал им притчи и тем самым наставлял их в истинной вере. Так возникла и потом оформилась в литературный жанр традиция поучений, или **дидактика** (от греческого “дидахо” - учить) - произведения разных жанров, предназначенные поучать, наставлять.

Выдающимся произведением оригинальной древнерусской дидактики является **“Слово о законе и благодати” митрополита Илариона**. Написано оно было в первой половине XI века в качестве проповеди и было произнесено, очевидно, в главном Киевском храме (либо в Десятинной церкви, либо в Софийском соборе) перед великим князем Ярославом Мудрым.

“Слово” отличается большой образностью, эмоциональностью и ярко выраженной политической направленностью. Иларион возвеличивает подвиг Владимира в принятии и распространении на Руси христианства (благодати). Перечисляя заслуги князя, он выдвигает, в сущности, требование его канонизации. Одновременно Иларион прославляет и Ярослава: хвалит его за заботу о распространении веры и о строительстве новых храмов.

“Слово” является не просто блестящим образцом **ораторской прозы** на Руси, оно исключительно глубоко по содержанию. Восхваление Русской земли и ее крестителя, князя Владимира, связано с противопоставлением Закона (т.е. Ветхого Завета, Библии) и Благодати (Нового Завета, Евангелия). Это первый образец историософского (т.е. содержащего свою философию истории) сочинения в целом; недаром к наследию Илариона впоследствии будут вновь и вновь обращаться русские философы “серебряного века”, представители так называемого **религиозного Ренессанса** в России.

Особое место в древнерусской литературе занимает **“Почтение Владимира Мономаха”**. Оно было написано им незадолго до смерти, где-то около 1117 года и сохранилось в Лаврентьевской летописи, поскольку рассматривалось ее составителями как предсмертное завещание.

Однако “Почтение” далеко выходит за эти узкие рамки. Владимир Мономах завещал не только своим детям, но и всем, кто его услышит, не враждовать между собой, соблюдать право старшинства и порядок наследования. Этот призыв к сохранению единства, к заботе о благе и процветании государства является центральной темой “Почтения”.



Другой, не менее важной обязанностью князя является попечение о церкви, о священниках и монахах. Правда, сам Мономах не советует своим детям спасать душу в монастыре - для этого он слишком жизнелюбив и энергичен.

Основным положительным качеством человека Мономах считает трудолюбие (соответственно, пороком - лень). Труды - это прежде всего воинские подвиги и охота, не чужд князь также и просвещению.

Князь, считает Мономах, должен сам быть примером высокой нравственности и образцом для окружающих. К тому же не мешает и заботиться о своем добром имени - приглашать гостей, щедро их одаривать, кормить и поить.

В "Поучении" Владимир Мономах охватил довольно широкий круг вопросов - от общефилософских рассуждений (о человеколюбии и милости Бога) до практических наставлений. Произведение раскрывает облик человека незаурядного, сильного, широко образованного и чрезвычайно деятельного.

"Поучение" Мономаха резко отличается от распространенной в то время религиозно-дидактической литературы, представляя собой по форме историко-политический трактат. Особенно интересна автобиографическая часть "Поучения" - **первая автобиография** на Руси, явление совершенно уникальное для русской литературы этого периода.

Уникальными являются и два произведения более позднего времени. Они возникли во Владимиро-Суздальском княжестве в конце XII – начале XIII вв. Это **"Слово"** и **"Моление"** **Даниила Заточника**. В настоящее время у исследователей нет единого взгляда на проблему происхождения памятника – являются ли они по своей сути двумя редакциями одного и того же сочинения, или же перед нами два разных произведения. И "Слово" и "Моление" написаны в форме послания к князю, состоят из афоризмов книжного и фольклорного происхождения, оправдывающих сильную княжескую власть и одновременно взывающих к княжеской милости. Древняя литература вплоть до XVII в. не знала других случаев проникновения в нее скоморошье балагурства, в котором очень много "уничтожения паче гордости". Недаром один из современных исследователей провел аналогию между личностью автора "Моления" и героем "Записок из подполья" Ф.М. Достоевского.

"Слово" Даниила Заточника адресовано Ярославу Владимировичу, князю Новгородскому. Автор, начитанный и умный человек, то ли пострадавший в прошлом за какое-то свое литературное произведение ("художество"), то ли просто дотла разорившийся, просит у князя помощи и предлагает ему свои услуги, так как он "одеянием скуден, но разумом обилен". Разум - главное качество сердечной красоты, духовной сущности человека, утверждает Даниил. Восхваление мудрости нищего и противопоставление ее глупости богача - основная тема его произведения. Афористическая форма "Слова" (афоризмы средневековые авторы очень любили) позволяет Даниилу заявить о незаурядности собственной личности, о своем умственном превосходстве, а также обратить внимание князя на противоречия общества, расхождения между его идеалами и действительностью. Он обличает глупых слуг и советников князя, к мнению которых прислушиваются только из-за их богатства и положения. И вновь Даниил напоминает князю о своем уме и красноречии, которые могут тому пригодиться. Завершается "Слово" молитвой, в которой автор просит у Бога "князю нашему ... силу, храбрость ... разум, мудрость ... и хитрость".

Особое место в "Слове" занимают довольно пространственные рассуждения о семейных отношениях. Обличение "злых жен", помыкающих своими мужьями и не боящихся ни Бога, ни людей, несколько выпадает из общего контекста произведения. Оно настолько эмоционально, что вызывает даже определенные подозрения: не связаны ли жалобы Даниила на дурных жен с каким-то личным, притом очень печальным опытом? Впрочем, остается лишь делать предположения: ничего о жизни Даниила нам не известно. Кто скрывался здесь

под маской весельчака и балагура - остается загадкой. Д.С. Лихачев, например, увидел в Данииле Заточнике первого русского интеллигента- разночинца домонгольской поры.

В первой половине XII века начал формироваться **“Киево-Печерский патерик”**. Его основу составила переписка между суздальским монахом Симоном и монахом Киево-Печерского монастыря Поликарпом. В своих посланиях они рассказывали друг другу о монахах, знаменитых своими подвигами благочестия - борьбой с бесами, искушениями, с истязанием плоти, видениями и откровениями.

Славу монастыря создали, впрочем, не только монахи-аскеты, но и мастера врачевания, летописцы, знатоки Священного Писания и иностранных языков (латинского, греческого, еврейского), иконописцы и псалмопевцы.

Вершиной древнерусской литературы стало **“Слово о полку Игореве”**, написанное неизвестным автором между 1185 и 1187 годами в Киеве. Слово содержит страстный призыв к князьям прекратить раздоры и объединиться для отпора кочевников. Этой поэме подражали современники и писатели начала XIII века, а в конце XIV века в Москве после победы над Мамаем на Куликовском поле была написана **“Задонщина”** - в подражание “Слову”.

В основе поэмы лежат подлинные исторические факты: поход князя Игоря Святославича со своим братом Всеволодом, сыном Владимиром и племянником Святославом против кочевников-половцев, разоряющих южные русские земли. Военное предприятие князя Игоря окончилось полным разгромом, и сами князья – впервые в истории столкновений с половцами – были взяты в плен.

Неизвестный автор “Слова” написал свое произведение по горячим следам событий. Современникам были хорошо известны все перипетии и подробности Игорева похода. Задача же состояла в том, чтобы дать всему событию политическую оценку. “Слово” - не последовательный рассказ о походе, а страстное обращение к русским князьям с призывом “вступить в стремя за Русскую землю”, помочь обездоленному Игорю.

“Слово о полку Игореве” можно было бы назвать **политическим трактатом**, настолько мудро и широко затронуты в нем важные исторические вопросы. Автор стремится оценить современные ему события, сравнивая настоящее с прошлым: он находит истоки нынешних княжеских усобиц в глубокой древности. В этих распрях и заключается причина нынешних бедствий на Руси, считает автор. Он как будто предвидит будущие, еще худшие несчастья, которые постигнут родную землю – и тоже из-за княжеских раздоров, стремления их к личной славе, могуществу и богатству.

В обращении к князьям автор оценивает возможности каждого княжества. Призывая сплотиться вокруг Киева, он вовсе не помышляет о некоем едином государстве. Его единственное устремление – убедить князей вернуться к уже утраченным нормам вассальной верности великому киевскому престолу и соблюдать прежние право и порядок.

К служению интересами родины, а не своей корысти зовет князей поэт. Его глубоко волнуют честь и слава родины. Вот почему поражение Игоря воспринимается как страшное оскорбление всей Русской земли. Причем понятие Руси трактуется автором необыкновенно широко. В нее входят не только Киев, Чернигов, Переславль, Новгород-Северский, Путивль и Курск. Великий Новгород, Владимир и Суздаль, Смоленск и даже далекий Тмутаракань – все это, по мысли поэта, части Русской земли, которую он мечтает увидеть единой и могучей.

Автор сам называет свое произведение “повестью” и “песней”. **Повесть** – это правдивый исторический рассказ, из каких тогда составлялись летописи. По своей тематике “Слово о полку Игореве” - это, несомненно, повесть. Но автор ее – не историк-летописец. Он – поэт, “вития”-публицист. Его “Слово” - это, в первую очередь, художественное поэтическое произведение. Оно предназначалось для

публичного прочтения и должно было вызвать у слушателя те чувства, которые испытывал сам автор: боль, гнев, жалость, стыд, гордость и милосердие. Недаром поэт обращается к вешнему Бояну, дружинному певцу, слагавшему для князей величальные песни. Традиции дружинного эпоса, давшие образцы песен-“слав” и песен-плачей, сыграли большую роль в формировании поэтического стиля “Слова о полку Игореве”. Синтезируя опыт и достижения устного народного творчества с книжной традицией летописи, неизвестный нам гениальный поэт создал оригинальное по форме и содержанию произведение, проникнутое глубоким лиризмом, публицистическим патриотическим пафосом, эпической широтой. “Слово о полку Игореве” занимает совершенно исключительное место в древнерусской литературе.

Впоследствии, однако, были разысканы близкие ему произведения по жанру, соединяющие в себе народный плач и традиции ораторской прозы. В первую очередь - это “Слово о погибели Русской земли”, драгоценный осколок не сохранившегося целиком памятника древнерусской литературы.

Он дошел до нас в двух списках, в которых “Слово” было помещено перед текстом первой редакции “Повести о житии Александра Невского”, что дало основание ряду исследователей считать “Слово” вступлением к не дошедшей до нас светской биографии Александра Невского. Полагают, что памятник создан не ранее 1240 г., хотя эту версию нельзя признать окончательно доказанной. Открытым остается вопрос и об авторе произведения. Но то, что “Слово о погибели...” принадлежит к вершинам древнерусской литературы, становится ясным, как только вслушаешься в этот рыдающий ритм чудом сохранившейся лирической прозы, оплакивающей гибнущую красоту родной земли. “О, светло светлая и украсно украшена земля Русская! И многими красотами удивлена еси: озера многими удивлена еси, реками и кладязьми местоместными, горами, крутыми холмами, высокими дубровыми, чистыми полями, дивными зверьми, различными птицами, безчисленными городами великими, селы дивными, винограды (т.е. сады) обителными, дома церковными, и князьями грозными, бояры честными, вельможами многими. Всего еси исполнена земля Русская, о правоверная вера хрестиянская!”...

Более чем 6,5 столетий спустя эхо этого памятника, созданного в лихую годину татаро-монгольского нашествия, отзовется в творчестве русских писателей-эмигрантов, покидающих Россию. Достаточно вспомнить А.М.Ремизова с его “Словом о погибели Русской земли”.

### **2.3. Византийский канон живописи: древнейшие русские фрески и иконы**

Древнерусская живопись возникла и сформировалась под воздействием искусства Византии, будучи его ветвью, одной из национальных художественных школ. В то же время, усвоив технические навыки иконописания и декорации храмов, русские мастера творчески переосмыслили византийские образцы.

К концу X в., когда Русь приняла христианство, окончательно сложился классический византийский стиль, сохранявшийся почти без изменений около полутора столетий. Торжественный, возвышенный характер византийского искусства, глубокая одухотворенность его образов, наглядно демонстрирующих христианские идеалы, ощущение неизменной вневременной силы, исходящей и от отдельных изображений, и в еще большей степени от всей системы декорации храмов, оказались созвучными мироощущению и художественно-эстетическим потребностям Киевской Руси. В этом – одна из главных причин столь быстрого усвоения и очень высокого уровня искусства в первые века христианства на Руси.

Молодое государство восточных славян смогло блестяще усвоить принци-

пы византийского искусства, которое развивалось уже не одно столетие. Русские художники не просто сделали эти принципы своим достоянием – они творчески переработали их, внося в древнюю (может быть, уже слишком древнюю и потому как бы дряхлеющую) традицию новые, жизнелюбивые и светлые устремления.

Киевская Русь унаследовала от Византии как монументальную (фреска, мозаика), так и станковую живопись (икона).

**Фреска** – техника живописи красками (на чистой или известковой воде) по свежей сырой штукатурке, которая при высыхании образует тончайшую прозрачную пленку, закрепляющую краски и делающую фреску долговечной.

**Мозаика** — изображение или узор, выполненный из однородных или различных по материалу частиц (цветного непрозрачного стекла, керамической плитки и др.). Мозаичное полотно набиралось из отдельных частиц, закрепляемых в слое грунта).

**Станковая живопись** – живопись, не связанная с конкретным местом, средой. Такие произведения могут выполняться художником в мастерской, на станке, и могут переноситься с места на место. Мозаика не получила на Руси распространения, за исключением мозаичных композиций Софии Киевской и мозаичных фрагментов Михайловского Златоверхового Киевского монастыря. Зато иконопись и фреска стали неотъемлемой частью художественной культуры средневековой Руси.

**Иконопись** – живопись сугубо церковная; в системе изобразительного искусства средневековья она занимает то же место, что священные тексты в книжной словесности. Если Библия есть для христианства записанное слово Божие, то икона – запечатленный Образ. Греческое слово “эйкен”, к которому восходит русское слово “икона”, и означает изображение, образ, подражание. Икона рассматривается церковью не как тождественное божеству, но как символ, таинственно с ним связанный, а потому дающий духовное приобщение к оригиналу, т.е. проникновение в мир сверхъестественного через предмет реального мира. Поэтому иконопись обладает своим метаязыком, ибо неземной горний мир нельзя выразить приемами реалистической живописи, выработанными для передачи форм обычного мира. Линейная перспектива реалистической живописи ориентируется на одну точку зрения – она изображает мир так, как его видит человек. Для художника средневековья уменьшение предметов по мере удаления от зрителей расценивалось как иллюзия, видимость, а не сущность. Иконе свойственна разноцентренность в изображении: рисунок строится так, как будто на разные его части глаз смотрит с разных точек зрения; поэтому на втором плане иконы могут располагаться фигуры большие, чем на первом. Икона не знает трехмерного пространства – фигуры писались плоскими и неподвижными, использовалась особая система изображения пространства – обратная перспектива и временных отношений (вневременное изображение). Разумеется, все это относится и к фреске как церковному изобразительному искусству. Явление обратной перспективы особенно поражает современного человека.

Условный золотой фон иконы символизировал божественный свет. Существовала особая система светотеней, подчеркивающая метареальность образов; линия, цвет, особое расположение фигур – все несло в иконе свою смысловую нагрузку, свою символику. Направленная на познание сверхъестественного мира, икона не была связана с реальностью; она была призвана погрузить верующего в атмосферу мистического переживания. Итак, икона – прежде всего предмет религиозного культа, однако церковь не упускала из виду и то, что иконопись – вид искусства, а потому ей присуща художественная ценность. **Эстетический идеал иконы** – запечатление в цвете и образе бестелесной, божественной, сверхчувственной красоты. Внешняя трактовка этого неизменного образа должна быть строго разработана и регламентирована. Вот почему иконопись строго следует богословским канонам письма иконы,

разработанным в Византии на VII Вселенском Соборе еще в 787 г. И древнерусская иконопись унаследовала традиционные принципы изображения святых, закрепленных иконописными подлинниками византийского образца. Такова иконография Иисуса Христа (изображение Спаса в силах и Спаса Нерукотворного), Богоматери (Богоматерь умиления, Богоматерь Оранта, Богоматерь Одигитрия, икона Владимирской Божьей матери) и др.

Иконы и фрески зрительно представляли верующим “церковь земную” и “церковь небесную”, рассказывали о Богоматери и Христе, о святых и пророках. Но **византийский канон** отличался большой строгостью: фигуры торжественны и суровы, лица аскетичны, глаза скорбны. Все это противоречило более жизнерадостным представлениям древних славян об окружающем их мире. Поэтому в русском искусстве уже с XI века начинается переработка византийской традиции и зарождаются новые средства художественной выразительности. В живопись мастеров из Византии, творящих в Киеве, Новгороде и других городах, проникают русские образы, она становится демократичнее, полнокровнее и эмоциональнее. Краски делаются радостнее и ярче, линии смягчаются, лики святых и угодников становятся добрее. Сам образ Божества постепенно лишается своей непреклонной суровости.

К XI веку относится один из великолепнейших образцов фресковой живописи - роспись собора св. Софии в Киеве. К счастью, она достаточно хорошо сохранилась. К тому же это самый ранний из известных нам памятников монументальной живописи (не считая небольших фрагментов фресок из Десятинной церкви в Киеве, которая была построена и расписана еще в X веке).

Мозаики и фрески Софийского собора позволяют представить всю систему росписи храма в эпоху расцвета Киевской Руси. Кстати, само сочетание мозаики и фресок было необычным для Византии. Оно, по-видимому, продолжало традицию живописного оформления Десятинной церкви.

Мозаика и фрески Софии Киевской и по сей день поражают своей монументальной, пышной красотой. Мозаика покрывала всю центральную часть храма – подкупольное пространство, предалтарные столбы, алтарную часть. Из мозаики были выполнены изображения Христа-Вседержителя (Пантократора) и Богоматери Оранты (Молящейся). Огромная Богоматерь Оранта – одна из центральных фигур в алтаре. Византийские мастера всегда изображали ее с воздетыми к небу руками. Это Богоматерь-заступница, один из самых понятных и близких народу образов, позднее получивший русское наименование “Нерушимая стена”. Недаром изображение Богоматери отличает русская специфика, она ассоциировалась в сознании древних русичей с образом славянской “великой богини”.

Богоматерь символизирует “церковь небесную”. Кроме того, она выступает и как устроительница города - столицы Киевской державы, и как его защитница. Но, что самое важное, она просит Христа Вседержителя за “грехи человеческие”. Царственное величие Оранты подчеркивают монументальные складки темного покрывала, широко спадающего с поднятых рук. В то же время мерцание мозаики и золотой фон сообщают всей фигуре возвышенный, мистический характер. Она как бы постепенно выступает из таинственного полумрака. Хотя и несколько громоздкая по пропорциям, фигура не производит впечатления тяжеловесной - наоборот, благодаря особой технике мозаичной живописи она кажется легкой и даже прозрачной.

Вся система мозаичной росписи, от вершины купола до алтаря, воплощала идею связи церкви небесной с церковью земной; образ небесного владыки (Христа Вседержителя) в куполе соотносился с образом владыки земного в алтаре. Стены храма, своды и столбы сверху донизу были расписаны фресками. Наряду с чисто церковными сюжетами здесь очень широко представлена светская роспись. Это два групповых портрета Ярослава Мудрого с семьей, разнообразные



эпизоды придворной жизни (фигуры скоморохов, музыкантов, сцены охоты и т.п.)

Во **фресках** чувствуется влияние русских художников на заезжих мастеров из Византии (поскольку работа по украшению Софийского собора велась огромная, естественно, в ней участвовали и русские, хотя и под руководством приглашенных из Византии учителей). Именно благодаря русским живописцам на стенах Софийского собора появились румяные и большеглазые лица, крепкие, приземистые фигуры и даже звери наших родных лесов.

В мозаиках Михайловского монастыря в Киеве воздействие русских художников еще более заметно. Апостолы потеряли свою суровость, линии стали более округлыми, черты лица приобрели несвойственную византийским образцам мягкость, взгляды - теплоту и человечность.

К сожалению, древнейшие фрески очень плохо сохранились – лишь в небольших фрагментах. Это относится и к фрескам Владимиро-Суздальской Руси и Новгорода. Так, уникальные фрески новгородской церкви Спаса Нередицы (1199 г.) были почти уничтожены во время Великой Отечественной войны. Лишь по отдельно сохранившимся фрагментам можно судить об их общем характере. Здесь отчетливо проявился процесс трансформации византийско-киевской традиции. Вместо традиционной утонченности письма и усложненной символики композиции – почти фольклорный язык стенописи; образы святых наполнены еще большей энергией и суровостью и напоминают своим обликом современных живописцу новгородцев.

Русских икон домонгольского периода сохранилось менее трех десятков. К сожалению, до нас не дошли ранние южнорусские иконы из Киева и Чернигова, пострадавшие от татаро-монгольского нашествия.

Несомненно, что в киевских храмах было много икон. Наряду с византийцами там работали и русские мастера. До нас дошло имя одного из них - монаха Киево-Печерского монастыря **Алимпия**, творившего в конце XI века. Его произведения, к сожалению, не сохранились.

В основном же в X-XI веках иконы привозились из Византии, помещались в новопостроенные храмы и на многие века становились почитаемыми святынями.

Одна из таких икон - прославленная **“Владимирская богоматерь”**, вывезенная в Киев из Константинополя в начале XII века. Икона эта - одно из замечательнейших произведений византийского искусства. От первоначальной, очень тонкой по выполнению древней живописи остались только лица Марии и младенца (все остальное переписано в XV-XVI веках). Богоматерь держит младенца на руках и, наклонившись, прижимается к нему щекой. Эта схема, ставшая на Руси традиционной, называется **“Умиление”**. В лице Марии, в ее больших печальных глазах, смотрящих на зрителя, воплощены нравственная сила и человечность. Не случайно именно эта икона стала одной из самых прославленных в Древней Руси. В середине XII века князь Андрей Боголюбский вывез эту икону из Вышгорода (под Киевом) во Владимир, почему она и получила название **“Владимирская”**. Позднее, когда Москва стала центром Русского государства, икону торжественно перенесли в новую столицу. Русские мастера делали с **“Владимирской богоматери”** многочисленные списки, расходившиеся по всей стране и попадавшие порой в самые отдаленные земли.

В XII веке на Руси начинают складываться местные школы живописи. Однако в художественном строе севернорусских икон XII–начала XIII вв. значительно больше общих черт, обусловленных их византийской основой и киевской культурной традицией, чем местной спецификой. Древнейшие русские иконы большей своей частью происходят из Новгорода. Их общий сумрачный колорит, относительно объемная, по сравнению с иконами XV в. трактовка формы восходят к византийской иконографии. Но они гораздо монументальнее византийских икон, им свойственна особая торжественность, лаконичность и обобщенность

художественного письма.

Такова одна из лучших новгородских икон – **“Благовещение”** (начало XII в; икона находилась в Георгиевском соборе Юрьева монастыря в Новгороде). Классическая традиция киевского наследия в целом определяет ее духовное содержание и художественную форму. Местное, новгородское, проявляется только в нюансах. Черты ликов Богоматери и архангелов укрупнены; все формы рельефны, выпуклы, фигуры статуарны, весомы. В иконе с удивительным совершенством сочетаются широкие длинные линии, расчерчивающие одежды и сложнейшая пластическая лепка ликов.

Та же классическая основа характерна для иконы **“Ангел Златые Власы”** (“Архангел Гавриил”), исполненной во 2-й половине XII в. Классическая киевско-византийская традиция имеет здесь свои стилистические особенности. Лик архангела напоминает ангелов из фресок Дмитриевского собора во Владимире, но в иконном образе все черты тяжелее, массивнее, линии более упрощенные.

Икона **“Спас Нерукотворный”** – одна из самых совершенных в искусстве домонгольской Руси. В этом образе воплотились выдающиеся художественные достижения и русские особенности новгородской иконописи, восходящей к киевской традиции. Красочная многослойная лепка в этой иконе образует ровную, сияющую, рельефную форму лика, пластически весомую и глубоко одухотворенную, бесконечно отстраненную от всего происходящего, суетного, земного. Впечатление вневременной идеальности образа увеличивается благодаря строгому симметричному рисунку лика и бороды, тщательному исполнению волос, разделенных золотыми линиями, а также легкой геометризацией глаз и бровей. На новгородское происхождение иконы может намекнуть лишь внутренняя экспрессия образа, пронзительный взгляд скошенных в сторону глаз Спаса, контрастирующих с зеркальной симметрией контуров головы и лика.

К группе новгородских икон примыкает и большая икона **“Святой Георгий”**. Архангел изображен на ней с мечом в левой руке, который он держит как атрибут княжеской власти. Подобного никогда не было в византийской иконописи. По-новому изображен и сам святой: в его лице нет ни аскетической суровости, ни страстности, ни аристократизма византийских образов. Только классическая правильность черт и спокойное, чуть-чуть удивленное выражение лица. Цветовая гамма иконы – сочетание золотого, синего, красного и зеленого – производит сильное, мажорное впечатление.

Кроме Киева и Новгорода, в XII-начале XIII в. художественные школы формировались и в других русских землях – Чернигове, Смоленске, Галицко-Волынском княжестве и, конечно, во Владимире.

Расцвет Владимиро-Суздальского княжества приходится именно на эту пору. И хотя икон и фресок сохранилось совсем немного, они дают общее представление о том, как развивалось здесь изобразительное искусство.

Одна из самых замечательных икон, происходящих из Владимира, – **“Богоматерь Оранта - Великая Панагия”**. Она датируется рубежом XII-XIII веков.

По сюжету икона перекликается с мозаичной Орантой киевской Софии. Но вместе с тем владимирская икона приобретает совсем другой смысл. В Киеве Богоматерь молится Христу и просит его за людей, а во Владимире обращаются с молитвой к ней самой. Покрывало Марии в иконе, в отличие от мозаики, наброшено на руки, от чего оно растягивается шире и образует подобие колокола. Мария как бы окутывает им молящихся. В сущности, здесь зарождается новый образ Богоматери – “Покров”, который получил особое распространение в последующих веках. Богоматерь простирает покров над молящимися, берет их под свою защиту и покровительство. Такая композиция не имеет истоков в Византии, это чисто русский канон.

Очень интересна также икона **“Дмитрий Солунский”**. Святой Дмитрий – мученик, который пострадал, защищая родной город, а вовсе не абстрактный и

далекий византийский святой. Русский мастер пишет его образ с большой теплотой и выразительностью. Возможно, в иконе проступают даже некоторые, конечно, идеализированные, черты владимирского князя Всеволода III, борца за единство феодальных земель.

Суммируя, можно сказать, что русское изобразительное искусство, соприкоснувшись с византийским во время наивысшего подъема и наибольшей содержательности последнего, сумело выбрать и взять у него все самое лучшее. Византийцы предоставили в распоряжение русских мастеров разработанную до тонкостей практику иконописания и храмовой росписи. Русские же, со своей стороны, внесли в новый и неизвестный им художественный мир свою энергию, страстность и духовный порыв.

Византийский канон живописи не был безоговорочно принят русскими художниками. Даже на заре христианства, в период расцвета Киевской Руси, фрески и иконы киевских и новгородских храмов несли на себе неуловимый, но явственный отпечаток “русскости”.

Во 2-й половине XIII в. в годы монголо-татарского нашествия контакты Древней Руси с Византией уменьшились. Русские княжества были разорены. Главными культурными центрами в XIII в. оставались незахваченные кочевниками Великий Новгород и города Северо-Восточной Руси. Специфические особенности живописи этих крупнейших регионов, наметившиеся уже в XII столетии, в XIII в. сложились в целостную художественную систему, на основе которой позднее достигли расцвета новгородская школа живописи и искусство земель Русского Севера, с одной стороны, и художественная школа Москвы и примыкающих к ней среднерусских областей – с другой.

#### **2.4. Византийские традиции в архитектуре (Киев, Новгород, Владимир)**

Архитектура являлась в средние века одним из ведущих видов искусств, объединяющим и синтезирующим все остальное: живое поучительное слово пастыря, монументальную и станковую живопись (мозаику-фреску и икону), прикладное искусство, музыку (церковное пение). Храм являлся в средневековом городе сосредоточием общественной, политической, культурной и духовной жизни.

Русское каменное зодчество начинает развиваться на Руси с конца X века. Самые ранние монументальные сооружения относятся к эпохе Киевской Руси. Летописи сообщают нам о приходе для строительства первых киевских храмов греческих мастеров. Они принесли с собой развитую строительную технику и способы декорации, определили распределение приемов и форм архитектуры. Византийское искусство, унаследовав громадный опыт художественного развития античности, выработало к X в. особый вид храма, чья композиция и выразительность стали образцами для архитектуры всей Восточной Европы. Это был так называемый **крестово-купольный храм** – тип христианского храма, возникший в Византии: купол на парусах (сферических треугольниках, обеспечивающих переход от квадрата подкупольного пространства к окружности светового барабана) опирается на четыре столба в центре здания, откуда расходятся четыре сводчатых рукава. В нем, с помощью особой организации форм воплотилась идея космоса, объединяющего мир вышний и земной. Все центральное пространство храма в плане образует крест (отсюда его название). Интерьер храма тремя (или более) столбами делится на продольные части – **нефы**. В восточной части интерьера размещаются алтарные помещения – **апсиды**, полукружиями выступающими на внешней стороне. В западной части устраивается помещение второго яруса – **хоры**. Там во время богослужения находилась знать. В экстерьере храма отличительной чертой является членение фасада плоскими



вертикальными **пилястрами** (лопатками – вертикальными утолщениями стены, отвечающими конструкции здания, как их иначе называли на Руси) на прясла. Полукруглое завершение прясла, форма которого определяется посводным покрытием, называется **закомарой**.

Структура крестово-купольного храма стала основополагающей для зодчества домонгольской Руси, на ее основе были созданы оригинальные высокохудожественные произведения. Таким был первый каменный храм, построенный в 991-996 гг., – **Десятинная церковь**, разрушенная в XIII в. татаро-монголами. Благодаря раскопкам ее можно представить как обширный храм с развитыми галереями и хорами, завершавшийся 25 главами. Спасо-Преображенский собор в Чернигове (1030 г.) представлял собой трехнефное крестово-купольное здание, увенчанное 5 главами. Его принципиальное тождество с композицией главного храма Византии – св. Софии Константинопольской – не случайно. Ориентация на лучшие произведения византийской культуры была сознательной и сочеталась с гордым желанием молодого государства стать вровень со знаменитой империей. Этим было продиктовано и посвящение главных соборов крупнейших городов Руси (Киева, Новгорода, Полоцка) Софии Премудрости Божией. Все эти три собора, построенные в камне в XI в., отличаются типологическим композиционным единством; их архитектурным прообразом является все тот же храм св. Софии в Константинополе. При этом здесь уже наметился отход от византийских канонов зодчества в сторону усиления монументальности, торжественности.

Византийская архитектурная традиция, отчетливо проявившаяся в строительстве Десятинной церкви, уже в XI веке постепенно уступает место новым строительным принципам. **Собор св. Софии в Киеве**, о котором мы уже говорили в связи с монументальной живописью, – яркое тому подтверждение.

Во-первых, в Софии Киевской совершенно иначе, нежели в Константинопольской, устроены хоры. В Киеве они огромные и служат как бы дворцом внутри храма.

Во-вторых, Софийский собор в Киеве, наперекор всем византийским образцам, был построен “о тринадцати верхах”. Такого многоглавия, создающего эффект гигантской пирамиды, византийские зодчие не знали. К тому же все тринадцать куполов были функциональны – они освещали пространства хоров, служивших парадными княжескими залами.

По сравнению с византийскими храмами того времени Софийский собор в Киеве был, несомненно, более грандиозен и монументален. Формы Киевской Софии оказались значительно крупнее, телеснее, каноническая идеальность крестово-купольного храма оказалась усиленной особой триумфальностью, невольно ассоциирующейся с могуществом молодого русского государства и его великого князя. Тринадцать глав вместе с галереями и лестничными башнями образовывали снаружи замечательную в своей сложности и гармоничности пирамидальную конструкцию.

По образу Софии Киевской были возведены Софийские соборы в Новгороде и Полоцке. **Софийский собор в Новгороде** – пятиглавый крестово-купольный храм, построенный сыном Ярослава Мудрого, новгородским князем Владимиром в 1045–1050 гг., отличался от своего киевского прототипа суровой мощью, простотой форм, скупостью декора. В нем уже проглядывали специфические черты новгородской школы зодчества. Софийский собор в Новгороде дошел до нас в почти неизменном виде, в то время как киевская София во многом несет черты украинского барокко XVII в.

В то же время в древнерусском зодчестве второй половины XI в. сформировался тип **одноглавого трехнефного закомарного храма**, который стал основным в XII в. и сохранил свое доминирующее положение вплоть до XVIII в.

В XII в. вместе с разделением Руси на удельные княжества начинается формирование в каждом из них своих архитектурных школ. При этом основополагающей является киевская традиция, используется тип закомарного храма.

Новгородским соборам начала XII века свойственна суровая простота и ясность архитектурного решения. Хотя эти памятники - **собор Рождества Богородицы** Антониева монастыря, **Георгиевский собор** Юрьева монастыря - еще очень близки киевским, в них уже заметен переход к новому этапу русской архитектуры: зодчие широко использовали местный камень, свели к минимуму декор, сделали храмы более компактными и оставили только один купол. Тем не менее в этих соборах по-прежнему заключена огромная сила и мощь духа.

Во Владимиро-Суздальском княжестве формирование собственного архитектурного стиля началось во времена князя Юрия Долгорукого. Он строил крепости и, наверное, поэтому и храмы того времени отвечают характеру крепостного зодчества. Таковы **церковь Бориса и Глеба** в Кидекше и **Спасо-Преображенский собор** в Переславле-Залесском. Они почти лишены декоративных элементов; суровая мощь гладких белых стен да тяжелая глава создают впечатление непреодолимой физической силы.

При князе Андрее Боголюбском архитектура Владимиро-Суздальского княжества переживает стремительный расцвет. Столица переносится во Владимир. Его быстро застраивают новыми зданиями, обносят могучими валами с деревянными стенами и белокаменными воротными башнями. Из них сохранились Золотые ворота (1164 г.) с огромной торжественной аркой, над которой возвышалась надвратная церковь. Золотые ворота были одновременно сильнейшим узлом обороны и триумфальной аркой.

Во Владимире велось интенсивное строительство - значит, на Руси уже тогда было много своих очень опытных мастеров. Они восприняли киевскую традицию, что проявилось в общем плане и композиции храмов. На владимирских зодчих повлияли и архитекторы из Европы, приглашенные князем Андреем Боголюбским. Европейские мастера научили владимирцев украшать храмы резьбой по камню. Все эти особенности органично слились во владимиро-суздальской архитектуре, ничуть не лишив ее самобытности и яркости. Развитие архитектуры Владимиро-Суздальской Руси обуславливалось княжескими заказами, и она очень быстро приобрела стремление к грандиозному, роскошному и вместе с тем утонченному. **Золотые ворота и Успенский собор во Владимире, дворец в Боголюбове и церковь Покрова на Нерли** - памятники архитектуры владимиро-суздальской школы. Эти постройки княжеской артели 1160-х гг. украшают новую столицу княжества и пригородную резиденцию князя Андрея Боголюбского. Все они проникнуты взволнованной динамикой. Она сказывается и в вертикальной пропорции храмов, и в энергичной моделировке форм. Эти черты определяют облик и огромного Успенского собора и однокупольной, трогательно изящной церкви Покрова, справедливо считающейся шедевром мирового зодчества.

Эта стройная и легкая церковь пронизана движением. Динамичность подчеркнута и композицией храма, и его пропорциями, и декоративным убранством. Храм Покрова был поставлен при впадении Нерли в Клязьму как торжественный монумент, отмечавший для кораблей, шедших снизу по Клязьме, прибытие в княжескую резиденцию - соседний Боголюбовский замок. Поэтому первоначальная композиция храма была более сложной, чем то, что сохранилось до наших дней. Церковь стояла на пьедестале из тесаного камня высотой около четырех метров. Этот пьедестал, точно соответствовавший плану церкви, засыпали землей, создав тем самым искусственный холм, который потом был облицован каменными плитами. На нем и высилась церковь. Казалось, что сама земля поднимает ее к небу. Кроме того, храм с трех сторон был окружен галереей, не сохранившейся до наших дней.

Во Владимиро-Суздальской Руси произошло соприкосновение

древнерусской архитектуры с художественной традицией романского стиля Европы. **Романский стиль** - стиль европейской (в основном западноевропейской) архитектуры X-XII вв. Романское здание представляло собой систему простых объемов (кубов, параллелепипедов и т.п.), поверхность которых расчленялась лопатками, аркатурными фризами и галереями, ритмизирующими массив стены, но не нарушающими его монолитной цельности. Облик построек романского стиля исполнен спокойной и торжественной силы. Приглашенные Андреем Боголюбским романские мастера принесли с собой разработанную систему декорации фасадов - полуколоннами, уступами, аркатурно-колончатыми поясами (**аркатурный пояс** - декоративный мотив в виде ряда глухих арок; аркатурно-колончатый пояс дополнялся еще рядом декоративных колонок). Точно найденные соотношения масс в сочетании с виртуозно выполненными, идущими от романского стиля порталами, рельефными, орнаментальными и многофигурными композициями характеризуют и более поздний шедевр Владимиро-Суздальского зодчества - **Дмитриевский собор** (1194-1197 гг.) во Владимире, где резные белокаменные фигуры и узоры сплошь заполняют поверхность всего фасада.

Богатейший декор, которому владимирские мастера научились у европейцев, получил в Дмитриевском соборе полное развитие. В его основе лежит глубоко продуманная символика, идея которой – гимн жизни. Обилием и разнообразием изображений и сюжетов художники – резчики по камню – стремились показать, что все живущие угодны Богу и радуют человеческое сердце. Здесь перед нами синтез пластических и пространственных искусств, синтез предельно поэтичный и одухотворенный.

Однако при всем совершенстве этого зодчества не с ним оказались связаны наиболее новаторские устремления в архитектуре XII в. Они появились в середине столетия и были продиктованы желанием поднять центральную главу на особом постаменте - либо декоративном, либо образованном ступенчатым подъемом основных сводов. Храмы приобретают особую вертикальность, башнеобразность, они словно пронизаны энергичным вертикальным ритмом. Процесс этот начался одновременно в южных и западных землях, а в начале XIII в. распространялся повсеместно. Прекрасным образцом могут служить церкви **св. Параскевы Пятницы** в Чернигове и **св. Михаила Архангела** в Смоленске. Это направление в русском зодчестве было прервано в своем развитии во время татаро-монгольского нашествия, и лишь 2-3 столетия спустя неожиданно возродилось в шедеврах древнерусского зодчества московской школы - Спасском соборе Андроникова монастыря и церкви Вознесения в Коломенском.

## 2.5. Декоративно-прикладное искусство

Роль декоративно-прикладного искусства на Руси была необычайно велика. Развиваясь в тесном контакте с живописью и архитектурой, оно не только не испытывало на себе их влияние, но и, в свою очередь, питало эти высокие искусства своими идеями, образами, мастерством.

Еще в языческие времена русское художественное ремесло было высоко развито. Причем мастер был универсалом. Если он ковал, лил металл, то обязательно умел его чеканить и гравировать. С принятием христианства и расширением культурных связей Руси с другими государствами прикладные искусства необычайно расцвели. Сам древнерусский храм, синтез всех искусств, открывал широкий простор для развития буквально всех видов ремесел.

Древнерусские ремесленники в совершенстве овладели техникой литья. Их ювелирные изделия - "**узорочье**", как называли произведения декоративно-прикладного искусства на Руси, - славились по всему христианскому миру уже в XI веке.

Древние ювелиры знали искусство чеканки цветных металлов, освоили сложную технику **зерни** (выделки узоров из мельчайших зерен металла), **скани** (выделки узоров из тончайшей проволоки), фигурного литья, технику **черни** (изготовление черного фона для узорчатых серебряных пластинок) и **перегородчатой эмали**. Техника зерни и скани пришла на Русь с Византии еще в VIII в. Пользуясь ею, русские мастера придавали особую изысканность своим изделиям.

Золотые украшения, расцвеченные немеркнувшей цветной эмалью, тонкие изделия из серебра со сканью и зернью, с чернью и позолотой - все это поставило Русь вровень с передовыми странами Европы.

В Киеве получило широкое распространение искусство перегородчатой эмали, которому русских ремесленников научили греки, вследствие чего в нем влияние культуры христианского мира сказалось наиболее сильно. Эмалью украшали женские головные уборы, переплеты книг, образки. Чистые, сияющие цвета эмалей - нежно-зеленые, синие, голубые, охристые, красные - на золотом фоне воплощали образы, близкие к образам икон.

Об умении первых русских резчиков по камню можно судить, к сожалению, по немногим дошедшим до нас памятникам. Известно, что каменная резьба украшала и Десятинную церковь, и собор св. Софии в Киеве. Русские мастера, имевшие богатейший опыт в резьбе по дереву, перенесли свои технические навыки и чувство крупной формы в обработку камня. Круглая скульптура, почитавшаяся за искусство языческое, греховное, долго не имела места в христианской Руси. Зато были распространены рельефы.

Сохранились два из Киево-Печерского монастыря и два из Михайловского (тоже в Киеве). Тематика рельефов из Печеры - языческая: на одном изображен Геракл, борющийся со львом, на другом - богиня в колеснице, запряженной львами.

Рельефы из Михайловского монастыря изображают всадников, поражающих копьями змея. Этот мотив - сражение с драконом, олицетворяющим зло, - восходит к глубокой, еще языческой древности.

В XII веке, в период бурного развития городов, ремесло на Руси резко дифференцировалось по профессиям. Художественное мастерство чеканки, гравировки, кузнечного дела, резьбы по дереву поднималось до больших высот в каждом крупном русском городе.

К середине XII века расцвело искусство чеканки, представляющее своеобразный вид скульптуры. Памятником ювелирного и кузнечного ремесла является шлем князя Ярослава Всеволодовича (начало XIII века). На верхней его части находятся скульптурные изображения святых. Они обращены на четыре стороны света в знак заступничества от врага. На лицевой стороне шлема вычеканено изображение в рост архангела Михаила.

Искусство княжеского двора и церковное искусство, были пронизаны древними языческими элементами. В христианской символике они приобретали новый смысл и вместе с тем выражали общую для всего искусства Древней Руси народную основу.

Эстетическое чувство, вызванное красотой, было одним из важных стимулов приобщения древних русичей к христианской духовности. Церковную красоту, символизирующую красоту духовную, в Киевской Руси усматривали не столько в архитектуре (как в Византии), сколько в самом церковном действии и в изделиях декоративно-прикладного искусства - в блеске драгоценных камней и металлов, сиянии множества светильников, красивой церковной утвари, богато украшенных окладах икон, золотых покровах на гробницах. Недаром митрополит Иларион возносил хвалу киевскому князю Ярославу за то, что тот храм Св.Софии "всякою красотою украсил: златом и серебром, и камением драгим и сосудами честными".

Большинство дошедших до нас произведений декоративно-прикладного

искусства Древней Руси имело культовое происхождение. Поэтому нередко их формальные особенности определялись не столько техникой исполнения, сколько ролью в этом процессе. Шитье - плащаницы, покровы на гробницах святых, подвесные пелены к иконам - расценивалось современниками как дополнение или замена священных изображений и поэтому украшалось сюжетными рисунками (так называемое **лицевое шитье**, т.е. сюжетное). Рисунок для него намечали иконописцы, фактура ткани никак не обыгрывалась, так что подобное шитье скорее надо рассматривать как своеобразный вид живописи. Оклад Евангелия тоже украшался не только драгоценными камнями, но и сюжетными изображениями - Распятием или Вознесением, фигурами евангелистов и апостолов, что приносило в оклад элементы живописи и скульптуры. В результате границы, определяющие средневековое декоративно-прикладное искусство, оказывались очень зыбкими. Фрески и иконы являли те же сцены, что и лицевое шитье или богослужебные сосуды. Единым был и декор различных предметов: одинаковый орнамент мог украшать и оклад иконы, и стенки иконостаса, и - в виде резьбы по камню - наружные стены здания.

Скульптурная резьба украшала соборы во многих городах Древней Руси. Но особенно искусными мастерами были владимирские резчики по камню. Здесь скульптурный рельеф утвердился как значительное и даже уникальное художественное явление. Церковь Покрова на Нерли и Дмитриевский собор - яркие тому свидетельства. Чего только нет в каменном убранстве этих храмов! Богатое воображение русских мастеров нашло место и для диковинных птиц, и для грозных львов, и для женских ликов, и для грифонов, и для "древа жизни". Здесь воплотился весь мир сказочной фантазии, древней языческой и новой христианской символики.

До татаро-монгольского нашествия русское декоративное искусство представляло целостное явление: произведения не только одного стиля, но и с общими сюжетами были распространены во многих русских землях. В этом сказались черты единой культуры, блистательного расцвета Киевской Руси.

### **3. КУЛЬТУРА ФЕОДАЛЬНЫХ КНЯЖЕСТВ XIII - СЕРЕДИНЫ XV ВВ.**

#### **3.1. Формирование региональных литератур (Москва, Новгород, Псков, Тверь, Смоленск)**

Определившийся еще в середине XI в. процесс экономического и политического дробления Руси к середине XIII в. углубляется и приводит к образованию феодальных полугосударств. Монголо-татарское нашествие привело к углублению феодальной раздробленности, дальнейшее дробление русских земель обособляло местные культуры и усиливало в них локальные особенности. Начавшееся в середине XII в. оскудение Киевской Руси, довершенное разгромом юга татарами, привело около середины XIII в. к значительному ослаблению в ней литературной традиции. С середины XIV в. южная Русь (за исключением Галичины) вместе с западной входит в состав Литовского государства. На севере и северо-востоке Руси между тем литературная традиция не ослабевает. В начале, в соответствии с политической децентрализацией северной Руси, ее литература имеет областной характер. Дальнейшее развитие феодальных отношений в северной Руси характеризуется борьбой за объединение разрозненных областей. Параллельно с этим происходит и концентрация областных литератур, постепенно объединяющихся в общерусскую литературу, которая окончательно завершится в XVI в. Ведущая роль здесь принадлежит московской культурной традиции.

Зарождение и развитие московской литературы было обусловлено политическим возвышением Москвы. Именно Москва сумела объединить русские

силы на поле Куликовом. В произведениях, посвященных Куликовской битве, с особой силой звучали идеи единения русских земель, освобождения Руси от общего врага. В центре этих произведений был образ князя-патриота, для которого истинное служение родной земле было важнее всего.

Старейший из известных нам литературных памятников этого цикла - "Побоище великого князя Дмитрия Ивановича на Дону с Мамаем" - входит в состав летописей и обычно называется "Летописной повестью" (конец XIV в.) Ближайшей хронологически после Летописной повести литературной обработкой сюжета о Мамаевом побоище следует считать поэтическую повесть, известную под именем "Слово о великом князе Дмитрии Ивановиче и о брате его князе Владимире Андреевиче. Писание Софония Рязанца", или "Задонщина". Стиль памятника, образные средства и целый ряд сюжетных подробностей определились сильнейшим влиянием на него "Слова о полку Игореве", а также устно-поэтических источников.

Возникновение памятника относят к концу XIV в., хотя дошел он до нас в шести списках XV, XVI и XVII вв., из которых три (в том числе древнейший) не сохранились. В отличие от "Слова о полку..." пафос "Задонщины" жизнерадостный, мажорный; в повести отсутствуют образы языческой славянской мифологии, усилена роль и значение христианской веры. Поэтический стиль в "Задонщине" сочетается с канцелярским, что несколько снижает художественное впечатление от памятника.

Воинские повести о Куликовской битве, при всей их принадлежности к московской литературной школе, по своей идейной направленности, характерным художественным особенностям стали явлением, по существу, общерусским. Та же тенденция характеризует и московское летописание. Оно началось еще во второй четверти XIV в., но на первых порах не выходило за пределы чисто местных интересов, связанных преимущественно с жизнью княжеской семьи. Подъем и внутреннее обогащение московского летописания начинаются с конца XIV в., одновременно с общим подъемом московской литературы. Не дошедший до нас "Летописец великий русский" (конец 80-х гг. XIV в.) включал в себя "Повесть временных лет" - Москва, таким образом, связывала себя с киевской историей, как это делал автор "Задонщины", подражая "Слову о полку Игореве". "Летописец великий русский" вошел в Троицкую летопись, созданную по инициативе митрополита Киприна. По характеру и объему привлеченного материала, по своему внутреннему содержанию эта летопись была общерусской.

Общерусское значение имеет и московская агиографическая традиция. Памятники житийной литературы уже с конца XIV в. проникаются идеями самодержавия и растущей мощи Москвы. С особой силой страстный призыв к единению русских земель звучит в произведениях крупнейшего мастера агиографического жанра этого времени - **Епифания Премудрого**. С именем Епифания Премудрого связано представление о так называемом стиле "плетения словес" в древнерусской литературе - стиле эмоциональном, приукрашенном изысканными оборотами, своеобразно отражающим особый интерес к человеческой психологии, типичный для эпохи. Епифаний Премудрый - автор житий Сергия Радонежского и Стефана Пермского, оставивших неизгладимый след в истории русской культуры в целом. О Сергии Радонежском речь пойдет впереди; Стефан Пермский (1345-1396) известен прежде всего как миссионер-просветитель зырян (коми), создатель специальной пермской азбуки.

Местные, региональные традиции наиболее ярко проявились в памятниках русской литературы, созданных в Новгороде, Пскове, Твери, Смоленске.

В новгородской литературе, особенно XV в., сильны тенденции, связанные с идеей независимости Господина Великого Новгорода, для выражения которых широко используется легендарный повествовательный материал. Новгородское летописание обладает своими специфическими чертами, отличающими его от



южнорусского, - ему свойственна безыскусственность стиля, сочетающаяся с простотой и демократичностью содержания. В 30-50 гг. XV в. при архиепископе Евфимии II создается Софийский временник, в котором в истории Руси Новгород занимал центральное место. Важное значение для новгородского летописания имело создание свода 1448 г., дошедшего до нас в составе Софийской первой и Новгородской четвертой летописей.

В новгородской литературе XIV - середины XV вв. особенное развитие получил жанр путешествий - **хождений**. В середине XIV века появляется "Хождение Стефана Новгородца". Это первое в древнерусской литературе путешествие мирянина - купца. Стефан создал своеобразные очерковые записки, в которых описал не только святыни Царьграда (Константинополя), но и его важнейшие достопримечательности.

Интересна также **"Повесть о путешествии новгородского архиепископа Иоанна на бесе в Иерусалим"**. Основа ее сюжета - мотив борьбы святого с бесом. Архиепископ заставил беса в одну ночь свозить его из Новгорода в Иерусалим и обратно. Тот согласился, но при условии, что об этом никто не узнает. Иоанн же не выдержал и в беседе с кем-то рассказал о фантастическом путешествии. Обет молчания был нарушен, и бес начал творить пакости Иоанну: посетители кельи архиепископа видели то женское монисто, лежащее на лавке, то туфли, то платье, то блудницу, выходящую от святого. Все это, разумеется, им только мстилось - дьявольские козни, ничего не поделаешь! Но возмущенные прихожане решили изгнать своего пастыря - не поверили ему. Однако по молитве Иоанна плот, на который его посадили, поплыл против течения. Так он доказал свою невиновность и "святость". Повесть отличается образностью, яркими деталями быта. Мотив путешествия героя на бесе был использован Н.В. Гоголем в повести **"Ночь перед рождеством"**. Лицеиста Пушкина история архиепископа Иоанна настолько позабавила, что он взялся сочинять комическую поэму "Монах".

В Пскове, находившемся в политической и культурной зависимости от близлежащего к нему Новгорода, не было особо разносторонней литературной традиции. Как и в Новгороде, в Пскове велось свое летописание (с XIII вплоть до XVI вв.), отражающее жизнь феодальной городской республики, руководимой псковским боярством; стилистически оно отличается лаконизмом, фотографичностью.

С XV в. псковские летописи выходят за пределы местного областного характера и приобретают общерусский характер. Тот же процесс в той или иной степени затрагивает летописные своды в разных областях России.

Выдающимся произведением псковской литературы является **"Псковское взятие"** (XVI в.). В нем описываются события, связанные с присоединением города к Москве. Автор не только рассказывает о том, как Псков утратил "свою старину", но пытается выяснить причины этой беды. Он осуждает лицемерие великого князя и жестокость московских властей. Плач Пскова обнаруживает незаурядный поэтический талант автора, его умение тонко передать состояние души горожан, их тревогу и предчувствие несчастья.

Тверь, соперничавшая с Москвой в XIV и XV вв. за политическое первенство, создала ряд литературных памятников, отразивших в себе политическое самосознание верхов тверского общества. Прежде всего следует отметить довольно интенсивное развитие в Твери еще с конца XIII в. летописного дела, приведшего уже в начале XV в. к образованию общетверского летописного свода. Создаются свои произведения житийной литературы, подчеркивающие политическое значение тверского княжества. Таково **"Житие князя Михаила Александровича Тверского"** (начало XV в.), **"Житие Михаила Ярославича Тверского"** (создано в 1-й четверти XIV в. и переработано в начале XV в.), в котором рассказывалось о борьбе московского и тверского князя за великокняжеский стол и весьма нелицеприятно оценивалось поведение московского князя Юрия Долгорукого.

Наиболее значительным памятником смоленской литературы является

легендарная “**Повесть о Меркурии Смоленском**” (XV в.) об избавлении Смоленска от татарского разгрома. Повесть возникла на основе устного народного предания; любопытен в нем мотив несения собственной усеченной головы, известный в католических, византийских и даже мусульманских легендах.

### **3.2. Расцвет региональных школ иконописи и монументальной живописи (Москва, Новгород, Псков, Тверь)**

Основы формирования русских местных школ живописи закладывались еще в эпоху Киевской Руси. Русские художники обретали свой собственный стиль, все более отходя от византийского наследия и опираясь на местные традиции, усилившиеся вместе с процессом феодального дробления. Так, новгородская школа с присущими ей чертами суровой выразительности, энергичной манерой письма, экспрессивной трактовкой образов сложилась уже в XII-XIII вв. Своего расцвета новгородская школа иконописи достигла в конце XIV и в XV вв. Вот как характеризует основные черты новгородской иконы наш известный искусствовед В.Н.Лазарев:

“Новгородские художники избегают сложных, замысловатых, символических сюжетов, столь распространенных в позднейшей русской иконописи. Разрабатываемые ими темы просты и образны, они не нуждаются в развернутом комментарии. В их произведениях всегда есть подкупающая простота. Разреженные композиции ясны и легко обозримы, основная сюжетная линия не затемняется привходящими второстепенными эпизодами. Новгородцы любят изображать крепкие приземистые фигуры, им нравятся лица ярко выраженного национального типа, с резким, порою даже грубоватым выражением. Во взглядах их святых часто есть что-то пронзительное. Лучше всего новгородская иконопись опознается по ее колориту, в котором преобладает огненная киноварь. Новгородским иконам свойствен особый цветовой строй - сильный, яркий и мажорный, не похожий на строгую и гораздо более темную колористическую гамму византийских икон”.

Характерная черта новгородской иконописи заключается в сочетании христианских и фольклорных начал. Такова икона “Чудо св. Георгия о змие” (1-я половина XIV в.), которая по своей яркой декоративности, контрастному противопоставлению красного, белого, коричневого, сине-зеленого, наглядной конкретности и одновременно наивности в раскрытии сюжета напоминает народный лубок. Ярким событием в развитии художественной жизни Новгорода 2-й половины XIV в. стало появление в этом городе византийского живописца **Феофана Грека**, оставившего неизгладимый след прежде всего в монументальной живописи Новгорода.

**Феофан Грек** (ок. 1340 - после 1405) - живописец, родом из Византии; вместе с А.Рублевым и Прохором из Городца расписал старый Благовещенский собор в Московском Кремле; его фрески сохранились в церкви Спаса Преображения в Новгороде; произведения отличаются монументальностью, внутренней силой и драматической выразительностью образов.

Феофан, не только живописец, но и философ, сумел так глубоко понять и выразить в своем искусстве то важное, что отвечало духовным и художественным устремлениям русских людей той эпохи.

От Феофана осталось немного работ, хотя известно, что он расписал несколько церквей в Новгороде, Москве, Нижнем Новгороде. Но и то, что сохранилось до наших дней, - часть росписи Спаса-Преображенского собора в Новгороде - может считаться шедевром средневековой живописи. Кисть Феофана



Грека легка и непринужденна. Порой даже создается впечатление, что созданные им образы являются плодом импровизации. Каждому изображенному святому, пророку или столпнику присущи искренность и страстность духовного порыва. В каждом угадывается сложный, трагический внутренний мир. И каждый наделен яркой, неповторимой индивидуальностью.

Лица написаны размашистыми ударами кисти, белые блики легко и уверенно брошены поверх темного красно-коричневого тона. Складки одежды ломаются резкими углами. Живописная манера Феофана в полной мере отвечает внутренней экспрессии образов, их драматической напряженности. Мастер, по-видимому, был несколько не озабочен тем, что нарушал иконографический канон. Показательна в этом отношении фреска “Троица”. Строгая симметрия, уравновешенность всех частей и художественная целостность сообщают ей торжественную монументальность. Но сама по себе композиция лишена умиротворенности и покоя. Резкие блики, изломанные складки одежд и пересекающиеся контуры - все наполнено движением, скрытой энергией. В “Троице” нет и следа христианской “благости”. Она воспринимается как возвышенное и грозное видение, напоминающее о божественном могуществе.

Образы Христа-Пантократора и святых исполнены на фресках греческого мастера необыкновенной внутренней мощи и силы чувств. Христос грозен и недостижимо велик, святые в безмолвном духовном напряжении устремлены к небесному - все как бы изнутри потрясено энергией божественного присутствия. Энергия эта столь велика, что она прорывается лучами “небесного огня” сквозь мглу земного бытия - колорит фресок намеренно темный - и ложится бликами “нетварного” света на лики и фигуры. С феофановским направлением фресковой живописи связана роспись церкви Успения Богородицы на Волотовом поле близ Новгорода (2-я пол. XIV в.), принадлежащая неизвестному новгородскому мастеру (фрески погибли во время Великой Отечественной войны). В образах святых проглядывают подлинно живые люди, представленные в убедительной ландшафтной и бытовой среде. Эти фрески отличаются какой-то особой реалистичностью среди других произведений монументальной средневековой живописи.

Влияние Феофана сказалось и во фресках новгородской церкви Феофана Стратилата на Ручью (1361 год). Роспись, видимо, сделана русскими мастерами, прошедшими его школу. Это обнаруживается и в смелости композиционных решений и в эмоциональной напряженности живописного языка. Интересна, в частности, сцена шествия Христа на Голгофу. Размашистые, резкие жесты воинов, их угрожающие позы и сжатые кулаки придают этой фреске сходство с уличной сценой. Во фреске “Сошествие во ад” Христос стремительно несется вниз, в бездну. А навстречу ему нетерпеливо и требовательно тянут руки воскресшие праведники.

В XIV веке главной в новгородской живописи была фреска. В XV в. первенство переходит к иконе, которая сохраняет лучшие традиции росписи - выразительность и красоту живописного языка.

Лучшие новгородские иконы: “Св. Георгий” (конец XIV века), “Св. Георгий” (начало XV века), “Деисус и молящиеся новгородцы” (вторая половина XV века). Они отличаются удивительной конкретностью повествования и ясной композицией.

Примечательна икона “Деисус и молящиеся новгородцы”. Икона разделена на два яруса. В нижнем представлены члены одной новгородской семьи в молитвенной позе с лицами, обращенными вверх. В верхнем ярусе изображен “горний мир” в виде **Деисуса** (так назывался позднее ряд в **иконостасе**, где находились образы Христа, Марии, Иоанна Предтечи, архангелов и апостолов). Вероятно, в такой композиции содержится намек на то, что жители Новгорода пользовались особым небесным покровительством.

С особенным увлечением новгородские иконописцы изображали святого

Георгия, или, как его называли на Руси, Егория. Его представляли обычно в виде юного богатыря, сидящего на коне. В руках у св. Георгия щит с изображением солнца, а внизу, под копытами коня, - дракон, похожий на сказочного Змея-Горыныча. Нельзя не заметить, что новгородские мастера с легкостью сочетали в этом образе черты христианского святого и героя древнеславянских языческих мифов.

В XIV-XV веках обретает самостоятельность “младший брат” Новгорода, - Псков. Тогда и начинает развиваться его искусство, весьма сильно отличное от новгородского. Псковские художники по-своему и очень смело трактовали традиционные сюжеты и образы; они использовали такие сочетания цветов, какие больше не встречаются в русской иконописи. Например, в иконе “Собор Богоматери” фон - темно-зеленый, а трон Марии - розовый. Ангелы наверху - без крыльев. Повышенная драматичность достигается резкими ударами белой краской и на выступающих, и на затененных местах.

С необыкновенной силой обнаруживается в псковских иконах и стихия сказочности, разрушающая узкие рамки иконографического канона. Иконы псковской школы поражают повышенной эмоциональностью внешне грубоватых образов, экспрессией, интенсивным цветом живописной поверхности с активными световыми бликами. Их отличает значительно большая, чем в новгородских произведениях, эмоционально-психологическая характеристика. В псковских иконах есть совершенно особое, удивительное сочетание простонародных типов лиц, простодушной прямолинейности в раскрытии внутреннего мира образов и их глубочайшей духовности, как бы зримого приобщения к высшему миру. Это проявляется в ярких световых вспышках на темном фоне икон. Такова икона “Собор Богоматери” из Третьяковской галереи - одна из лучших икон псковской школы.

Параллельно с новгородской и псковской школами живописи с конца XIII в. стали развиваться новые школы, среди которых едва ли не первое место принадлежало тверской. В ее иконах преобладает холодный голубой цвет, придающий образам неземную прозрачность и строгость.

Временем наиболее интенсивной и плодотворной тверской художественной жизни были рубежи XIII - XV вв., когда во главе княжества находился великий князь Михаил Ярославович (1272 - 1319 гг.). В его правление был сооружен каменный собор Спаса Преображения, расписанный в 1292 г. фресками (ни фрески, ни собор до наших дней не сохранились). О стиле росписи позволяет судить замечательная икона Спаса начала XV в. Она отличается необычной для русских икон сумрачностью красок. Здесь же в этой ранней иконе впервые появляются очень характерные для тверской живописи белесые высветления. Среди тверских икон XV в. известны “Успение богоматери”, “Никола”, “Архангел Михаил”, им свойственно широкое использование голубого цвета. Однако иконы XV в. обнаруживают немало общих черт и с московским искусством, следуя тем строгим пропорциям тел и типам лиц, которые вошли в обиход московских живописцев в начале XV в.

Особое место в истории русской иконописи занимает московская школа, явившая собой блистательный синтез двух художественных традиций - традиции искусства старинных русских княжеств, (прежде всего утонченной, лирически созерцательной живописи Владимиро-Суздальской Руси (до начала XIV в. Москва была одним из небольших княжеств Владимиро-Суздальской Руси, искусство которого не имело ярко выраженной местной окраски), и мощной традиции огромного византийско-славянского мира, тесные связи с которым поддерживала Русь. Благодаря общей направленности московской культуры и характеру художественных традиций, главным в московской культуре стало классическое начало, гармонический склад образа и формы, в то время как новгородской и псковской школе были свойственны экспрессивные элементы живописи.

Уже в середине XIV века в московской иконописи проявляются новаторские тенденции. Прекрасный тому пример - икона "Борис и Глеб" из московского Успенского собора. Образы этих святых были, по-видимому, весьма распространены в ту эпоху: оба князя олицетворяли собою идею братолюбия и самопожертвования во имя единства Русской земли.

Автор иконы подчеркивает русский тип лиц Бориса и Глеба, облачает их в русские княжеские одежды, индивидуализирует их образы. Кроме того, фон в иконе уже не плоскостной, а пространственный.

Обретение московской живописью яркой индивидуальности и высоких художественных достоинств в немалой степени связано с творчеством Феофана Грека, прибывшего в Москву из Новгорода 1395 г. и ставшего на рубеже XIV - XV вв. центральной фигурой в художественной жизни Москвы.

С его именем связана икона "Донская Богоматерь" (конец XIV века). Лица Марии и младенца написаны энергичными мазками красного, синего, зеленого и белого цветов. Характерные для Феофана блики используются для придания чертам большей выразительности.

Летом 1405 года Феофан Грек выполняет совместно с двумя русскими мастерами - Прохором с Городца и Андреем Рублевым - роспись Московского Благовещенского собора. Фрески не дожили до нашего времени, сохранился только иконостас, в котором есть произведения и Феофана и Андрея Рублева.

Иконостас Благовещенского собора - древнейший из известных. Византия иконостасов не знала, и поэтому создание этой композиции следует отнести к достижениям русского искусства.

Иконостас представляет собой целую систему поставленных в несколько рядов икон, которые образуют высокую стену, отделяющую алтарь от остальной части храма. Иконостас как бы принял на себя те функции, которые в византийских и древнерусских храмах выполняли настенные изображения. Именно он привлекал к себе главное внимание входящего в церковь.

В центре иконостаса находились царские врата, ведущие в алтарь. На них располагались изображения евангелистов. В нижнем ярусе помещались местные иконы, связанные с храмом. Над ним находился главный ряд - "Деисус". Его ядро составляли Христос на троне, по сторонам от него - Мария и Иоанн Предтеча, далее - архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел и другие. Над деисусным чином - ряд икон, меньших по размеру, называемых "Праздники". Еще выше - иконы с изображениями ветхозаветных пророков, а над ними с XIV в. стали располагать ряд праотцов.

Иконостас стал образным выражением главных догматов православной веры. Для каждой фигуры художники умели найти характерные очертания, особый изобразительный канон, выраженный в чертах лица, прическе, атрибутах. В основе композиции иконостаса лежала идея иерархии, главенства и подчинения, не случайно возникшая в Москве на пороге XV столетия - времени объединения Руси под началом московских князей.

В творчестве Феофана Грека, также как и Андрея Рублева, по-своему преломились идеи **исихазма** - мистического религиозного течения, возникшего в Византии в IV - VII вв. В основе его лежало представление о соединении человека с Богом через очищение сердца, через безмолвное созерцание. Исихазм пришел на Русь в конце XIV в. на волне так называемого "второго южнославянского влияния", придавшего особую эмоциональность и выразительность явлениям в культурной жизни Руси рубежа XIV-XV вв. (ср. творчество Епифания Премудрого в древнерусской литературе этого времени, стиль которого представляет собой своеобразную параллель живописи Феофана Грека). Произведения Феофана и его школы художников "экспрессивного стиля" воплощали идею духовного совершенствования, идею постижения горного мира как скорбный, наполненный борьбой со страстями земной путь к Царствию Небесному. Но русской культуре

XIV-XV вв., окрыленной общим подъемом национального самосознания после победы на Куликовом поле, были свойственны иные стремления – к гармонии и ясности. Вот почему художественный идеал, представленный в произведениях “экспрессивного стиля”, не стал определяющим в русской иконописи (особенно иконописи московской школы).

В русской культуре в конце XIV - начале XV вв. на новом качественном уровне возродились те извечные идеалы, которые наглядно показывали тот конечный результат, к которому стремился человек: обретенную гармонию внутренней жизни и ее внешнего проявления, душевное равновесие, углубленную созерцательную сосредоточенность на идеально-возвышенном, духовную радость. Наиболее ярко этот идеал воплотили в своем творчестве московские мастера лирически-созерцательного художественного направления, вершиной которого стало творчество гениального русского живописца **Андрея Рублева**.

**Андрей Рублев** - крупнейший мастер московской художественной школы, его иконы и фрески отличает глубокая человечность и одухотворенность образов, идеи согласия и гармонии, совершенство художественной формы.

Произведения Рублева проникнуты особой тишиной, задумчивостью, мягким лиризмом. Вместо сумрачного, резкого, контрастного письма Феофана Грека - плавность линий, просветленный колорит, тонкая гармония ясных, звучных цветов. С именем Андрея Рублева связывают немало произведений древнерусской живописи. Летописные источники сообщают, что в 1405 г. вместе с Феофаном Греком и Прохором с Городца он участвовал в создании иконостаса и росписи Благовещенского собора Московского Кремля (фрески не сохранились); в 1408 г. совместно с Даниилом Черным расписал Успенский собор во Владимире и создал иконы для его многоярусного иконостаса; в 1425-1427 гг. Андрей Рублев совместно с Даниилом Черным и другими мастерами работал в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря (росписи не сохранились) и написал несколько икон для его иконостаса, в том числе знаменитую “**Троицу**”. А.Рублеву принадлежат иконы Звенигородского чина (“Спас”, “Архангел Михаил”, “Апостол Павел” - все рубеж XIV-XV вв.) Полагают, что живописец принимал участие в росписи Спасского Собора Спасо-Андроникова монастыря в Москве, где он умер в 1427 или 1430 г.

К сожалению, до нас не дошли многие произведения гениального мастера, а то, что дошло – сохранилось далеко не в первозданном виде. Так, из фресок Успенского собора во Владимире сохранились только части большой композиции “Страшный суд”. Но и по уцелевшим фрагментам можно судить о том, каким легким и светлым гением был одарен Андрей Рублев. Страшный суд во все времена мыслился художниками как день грозного и справедливого возмездия за грехи человеческие. И в Западной Европе, и в Византии, и на Руси его изображали одинаково. Это был момент великой скорби, мучительного раскаяния, ужаса перед гневом Божиим. Рублев же и в Страшном суде увидел радость и надежду. Он изобразил его как день душевного единения и согласия людей, день всеобщего прощения и примирения.

Творчество Андрея Рублева не понять вне той особой атмосферы духовного подъема и единения, которая сложилась в жизни Москвы (и Руси в целом) в период строительства новой государственности и повышения национального самосознания. **Икона “Троица”**, непревзойденный шедевр мастера, да и всей древнерусской живописи, была создана по поручению игумена Никона, возглавившего Троице-Сергиеву Лавру после смерти Сергия Радонежского - одной из самых удивительных фигур в древнерусской культуре, давшего своей жизнью пример осуществления нравственного идеала. Во времена смуты, раздора и всеобщего разъединения Сергей нашел вернейший для православного человека довод против обособления от прочих - это была идея единства, воплощенная в образе Троицы. Не случайна роль Сергия Радонежского в победе на поле Куликовом. Религиозный догмат триединства Бога освятил собой

единство всех русских княжеств, дотоле разрозненных и воюющих между собой. На этой идее, в частности, стоит русская православная идея соборности - национального и религиозного единства православных. Андрей Рублев на языке живописи выразил то внутреннее соборное объединение, которое, по мысли Сергия Радонежского, должно побеждать разделение и вражду мира и человека. Иконописец обратился к известной ветхозаветной истории, в которой рассказывается о посещении пристанища Авраама тремя мужами и оказанном гостям радушном приеме. В христианском богословии этот сюжет толковался как провозвестие троичности Бога - будто бы сам Бог в трех лицах, приняв облик ангелов, явился Аврааму. До Рублева иконописцы изображали эту сцену, подчеркивая радушие Авраама и заполняя поверхность иконы мелкими деталями и подробностями. Андрей Рублев целиком отказался от такого прочтения сюжета, убрав с поля иконы все, что затмевало главное - явление Святой Троицы. На иконе изображены три ангела, восседающие вокруг престола, в центре которого помещена чаша с головой жертвенного тельца, символизирующего новозаветного агнца - Христа. Смысл этого изображения - жертвенная любовь, готовность Спасителя идти на смерть ради всех людей на земле. Ангелы подобны, в их образах царит гармония абсолютного родства - именно единство трех ипостасей подчеркивает Рублев. Плодом постижения великой гармонии трех лиц должна быть уверенность в возможности обретения некоего сходного единства и между людьми, ведь люди созданы по образу и подобию Бога. Всем строем иконы живописец дает понять, что явлены три собеседника в самый трагический и высокий момент - между ними принято решение о нисхождении Бога-Сына на землю, чтобы пострадать за людей и принять смерть. Призыв к согласию у иконописца сливается с проповедью самозабвенной любви - одного без другого не существует.

Для воплощения этих богословско-философских и нравственных идей Рублев нашел поразительные по своей точности средства художественного выражения, важнейшие из которых - круговая композиция, ритм гибких, плавных линий, сияющие лучезарные краски. Все это рождает ощущение тишины, единства, мира, гармонии, которых всегда не хватало на земле.

### **3.3. Оформление региональных архитектурных школ на основе византийской традиции (Новгород, Псков, Москва)**

Наряду с местными школами иконописи в русской культуре эпохи феодальной раздробленности формируются региональные архитектурные школы. Как и в изобразительном искусстве, процесс этот начинается еще в эпоху Киевской Руси. Архитектуру и живопись феодальных княжеств отличают общие стилевые черты, так что можно говорить о единой новгородской (псковской, московской) школе живописи и архитектуры.

Так, новгородской архитектуре (как и живописи) свойственна в целом особая полнокровность, конкретность, энергичный лаконизм стиля. Во второй половине XII в. на смену монументальным соборам эпохи (таким как Софийский, Георгиевский Юрьева монастыря) приходят сравнительно небольшие, **одноглавые, четырехстолпные церкви**: Георгия в Старой Ладоге, Спаса на Нередице (2-я половина XII в.). С конца XIII в. в поисках выразительности архитектурных форм новгородские зодчие приходят к новым художественным решениям. Появляется трехлопастное завершение фасадов (церковь Успения на Волотовом поле), широко используются различные декоративные элементы (церковь Спаса на Ильине).

Время с конца XIII в. до середины XIV в. было периодом исканий, когда разрабатывались различные варианты храмовых зданий. Искания эти завершились к 60-м гг. XIV в. К этому времени сложился почти каноничный тип новгородского



храма - **четырёхстолпная одноглавая постройка с одной апсидой** (апсиды - алтарные помещения, полукружиями выступающие на внешней стороне) и **трехлопастным завершением фасадов** (церковь св. Федора Стратилата на Ручье - первый пример такого храма (построена в 1360-1361 гг.)/ Это крупные и очень нарядные здания с изысканными пропорциями. Заказчиками были именитые бояре, и они, разумеется, пожелали, чтобы их храмы были богато украшены и выделялись из окружающей застройки. Несмотря на разнообразие и сочность декора, церкви производят впечатление даже некоторой суровости.

Найденный в XIV веке тип здания новгородские зодчие впоследствии лишь многократно повторяли: в XV столетии повсюду в городе, как крепкие грибы-боровики, выросли простые и в то же время изящные церкви. Конец новгородской независимости (Москва подчинила себе Новгород в 1478 г.) был и концом развития новгородской архитектуры.

В XIV в. из новгородского зодчества выделилась самостоятельная ветвь - псковская архитектура. Близка новгородскому типу храмостроительства **церковь Архангела Михаила** в Городце (1339 г.), представляющая собой четырехстолпную постройку с одной апсидой. Характерная особенность здания – **ступенчато повышающаяся конструкция сводов**. В Новгороде эта система сводов не привилась, во Пскове же она стала любимым приемом зодчих того времени. Другой тип псковского храма, также сложившийся в XIV в., представлен постройкой, раскопанной в Довмонтовом городе (церковь св. Кирилла). Эта небольшая четырехстолпная церковь, в отличие от остальных храмов, имела три полукруглых апсиды. Именно такой вариант планового решения стал в дальнейшем наиболее типичным для Пскова.

В XIV – 1-й половине XV в. закладываются основы московской школы зодчества, пышный расцвет которого приходится на последующие столетия.

Первые каменные постройки в Московском Кремле не сохранились. Во второй половине XIV в. напряженные отношения с Ордой и Литвой заставили князя Дмитрия Ивановича (будущего Донского) сосредоточить усилия на строительстве укреплений. Вскоре после постройки (1367 г.) белокаменный Кремль выдержал осаду литовцев. В то же время было заложено и несколько каменных храмов (соборы Чудова и Симонова монастырей в Москве, Успенский в Коломне и т.д.). Большинство московских соборов представляют собой унаследованный от Владимиро-Суздальской Руси тип **крестовокупольного храма**, восходящий еще к византийской традиции (таков Успенский собор на Городке в Звенигороде 1400 г.). Свойственное владими́ро-суздальскому зодчеству лирическое начало соединяется здесь со стремлением к утонченному придворному, но при этом в московском искусстве отсутствует что-либо манерное, стилизованное. Объемы и линии построек величавы и спокойны, в них нет ничего преувеличенного. Таков облик Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (1422-23) со свойственным ему масштабностью и монументальностью. Другой тип храмового строительства представлен в Спасском соборе Андроникова монастыря. Здесь ярко проявилось стремление московских зодчих к гибкой расчлененной форме. Этот одноглавый башнеобразный храм, увенчанный рядами килевидных закомар и кокошников, является безусловным шедевром московского зодчества 1-й половины XV в.

По мере того как на протяжении XIII-XV вв. Москва из удельного второразрядного княжества превращалась в центр огромного государства, московские художественные идеалы приобретали общенациональный характер.

### 3.4. Формирование канонов певческого искусства

**Певческое искусство** – неотъемлемая часть единого художественного ансамбля, существовавшего в Древней Руси в пределах христианского



богослужения. Основанием древнерусского песнетворчества стала византийская гимнография, уже имевшая к моменту христианизации Руси многовековой опыт, сложившиеся музыкально-эстетические идеи и выдающиеся поэтико-музыкальные сочинения. Древнерусское искусство составляет одну из крупных ветвей средневековой культуры, параллельную византийской и западноевропейской. Пение, ставшее частью христианского культа, подобно священному тексту или иконе, наделялось особыми функциями. Мелодии, созданные по определенным законам и слитые с литургическими текстами, осмысливались как одна из форм связи и единения горнего и дольного миров. Древнерусское певческое искусство, по-своему воплощавшее духовный идеал средневековой культуры, ориентировалось на пение божественное, ангельскую песнь. На практике это выражалось в установлении иных законов организации звукового материала, не совпадающих со сложившимися нормами. Церковное пение Руси противостояло народной музыке, связанной с языческими обрядами (подобно тому, как византийское культовое пение противостояло высокоразвитому светскому музыкальному искусству поздней античности).

Византия передала Руси и основные принципы музыкального оформления богослужения – **певческий “устроительный” канон**. Пронизывая все аспекты музыкальной организации песнопений, канон утверждал соответствие, подобие культового пения божественному первоисточнику. Отсюда господство **унисонного** (т.е. одновременного, синхронного исполнения хором одного и того же музыкального текста) пения в византийском и древнерусском певческом искусстве, отсюда одноголосие, связанное с идеей церковности, соборности (оно символизировало духовное единство всех в храме). Регламентирующее действие канона распространялось и на область звуковой системы, охватывало также область композиции песнопения. Из Византии же была воспринята система фиксации церковных напевов с помощью особого рода условных знаков – невмов. В дальнейшем первоначальная византийская основа церковного пения видоизменялась, ассимилировалась на русской почве. В результате переосмысления заимствованных форм возник свой, самобытный тип древнерусского певческого искусства – **знаменное пение, или знаменный распев** (от слав. знамя – знак), который сложился в XII вв. Несмотря на развитие и обогащение мелодики знаменного распева, признаки его оставались очень устойчивыми. Важнейшие из них – строго выдержанное одноголосие без инструментального сопровождения, плавность мелодического движения, тесная связь мелодии со словесным текстом; построение напева на основе готовых канонизированных формул с помощью их сцепления и вариантного преобразования.

Ранние формы знаменной письменности не расшифрованы, хотя до нас дошел ряд памятников древнерусской музыкальной письменности конца XI-XII в. В практике церковного пения долго бытовала устная традиция, лишь в XV-XVI вв. все виды церковных песнопений были “положены на знамя” (т.е. записаны) и пение “по крюкам” (“крюк” – наиболее распространенный из знаков знаменного письма) вошло во всеобщий обиход.

После распада Киевской Руси возник ряд певческих школ, среди которых особенно выделялась новгородская. В период феодальной раздробленности Новгород был основным хранителем древнерусской певческой традиции. С конца XIV в. выдвигается Москва как общерусский центр певческого искусства, объединяющий и синтезирующий достижения местных школ.

### 3.5. Декоративно-прикладное искусство

В первые десятилетия после монголо-татарского ига декоративно-прикладное искусство переживало упадок. Не случайно даже в Новгороде, где

художественная жизнь в период татаро-монгольского нашествия не прерывалась, произведения второй половины XIII-начала XIV вв. отмечены огрубением техники и упрощением рисунка. Так, Распятие на кресте из Оружейной палаты напоминает детский рисунок. Новгородское прикладное искусство XIV в. подвержено самым различным культурным влияниям, не только византийским, но и романским, хотя последнее носит более случайный характер. В первой половине XV в. новгородское искусство несколько выходит из круга византийских образцов. Таково прикладное искусство так называемого **евфимиевского круга** (по имени новгородского архиепископа Евфимия, активно выступавшего против присоединения Новгорода к Московскому княжеству).

По заказу епископа в 1435 г. было исполнено такое необычное для Руси произведение, как серебряный панагир (сосуд для освещенного хлеба). Четыре коленопреклоненных ангела, поддерживающих сосуд, указывают на западное влияние, но удивительная при объемной композиции самого изделия плоскостность скульптурных форм говорит не столько о византийской, сколько о собственно новгородской, славянской традиции.

С помощью Новгорода восстановили богатые собственные традиции и мастера декоративно-прикладного искусства среднерусских земель, впоследствии опередившие в своем художественном развитии столь много давший им на первых порах Новгород. Золоченые двери Тверского собора, например, были сделаны по образцу древних Корсунских врат Св. Софии Новгородской, однако единственное сохранившееся на тверских вратах изображение св. Троицы гораздо ближе к византийской утонченной традиции, чем к простовато-экспрессивному стилю новгородских врат. Быстрый подъем пережило и искусство Москвы. В XIV в. московское декоративно-прикладное искусство находилось еще на распутье. Как и новгородское, оно легко, но пока неограниченно принимало посторонние влияния, поскольку еще не в состоянии было переплавить их в единое художественное целое. Так, воздействие сербского искусства, впитавшего романские и готические мотивы, заметно в серебряном гравированном окладе Евангелия Симеона Гордого (1343 г.) с изображением Распятия. Общее направление московского декоративно-прикладного искусства определилось к концу XIV в. и проявилось прежде всего в орнаменте, соединившем в себе традиции балканского и византийского орнамента. В результате орнамент книжных заставок этого времени являл собой сложный и гармоничный синтез растительных и геометрических элементов.

Прикладное искусство Москвы к концу XIV в. стало более технически совершенным и художественно выразительным. Московские мастера научились делать тонкую скань и украшать ее цветными мастиками, отливать серебряные рельефы – накладки, покрывать фоны полихромной эмалью. Прекрасный образец работы московских мастеров – оклад Евангелия Федора Кошки (1392 г.). На рубеже XIV – XV вв. московское искусство испытало непосредственное воздействие греческого, что было связано с работой греческих ювелиров в мастерской митрополита Фотия. пышный расцвет переживало искусство лицевого шитья – своеобразная “иконопись иглой”; сюжеты плащаниц и покровов очень часто совпадали с сюжетами соответствующих икон. Имитируя икону, это ремесло не поддавалось влиянию иноземных, в первую очередь византийских, образцов – пышных и декоративных. Произведениям русских мастериц свойственна особая воздушность и нежность красок.

Выдающийся памятник московского шитья – покров с изображением Сергия Радонежского (начало XV века). Он изображен во весь рост в темно-фиолетовой монашеской мантии, держащим в одной руке свиток, а другую – благословляющим. В образе Сергия так много доброго, сильного, прекрасного и в то же время – живого и индивидуального, что покров можно считать портретом. Неизвестная русская мастерица создала не просто иконописный лик святого – она сохранила для потомков подлинное лицо подвижника, наполненное дыханием жизни.

## 4. КУЛЬТУРА ПЕРИОДА ОБРАЗОВАНИЯ ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XV-XVI ВВ.)

### 4.1. “Государственные тенденции” в литературе; новый жанр: политическая публицистика. Начало книгопечатания

Рубеж XV - XVI вв. - переломный в историческом развитии русских земель - отличался бурной и насыщенной общественно-политической жизнью, вызвав новые тенденции в культурной жизни страны.

К концу XV в., ко времени княжения Ивана III, относится образование Русского централизованного государства, окончательно покорившего удельные княжества. В 1480 г. произошло полное освобождение Руси от татарской зависимости, длившейся почти два с половиной столетия. В международной жизни Русь начинает играть очень крупную роль и этому едва ли не способствует падение Византии (в 1453 г. турки завоевали Константинополь), оказавшее значительное влияние на дальнейшее развитие политической и религиозной идеологии. Флорентийская уния 1439 г., заключенная Византией с Римом в надежде получить поддержку западных государств и фактически подчинившая византийскую церковь римскому папе, дискредитировала в глазах официальных представителей русского благочестия греческое православие и тем самым возвысила православие русское.

Во второй половине XV в. зарождается теория “Москва - третий Рим”, Москва - преемница Византийской империи. Она будет окончательно сформулирована в послании к Василию III монаха старца Филофея в начале XVI в. Рим первый пал из-за своего нечестия, - писал Филофей - Рим второй (т. е. Константинополь) пал от турецкого засилия; третий же Рим - Москва - стоит непоколебимо, а четвертому Риму не бывать. Эта идея вызвала к жизни целый ряд памятников литературы, культивировавших пышный, торжественный и монументальный стиль. К их числу принадлежат “Повесть Нестора Искандера о взятии Царьграда”, повести о **Вавилонском царстве**, “Сказание о князьях Владимирских” - памятники 2-й пол. XV - начала XVI вв., отражающие новую официальную идеологию российского государства, оправдывающую притязания Москвы на всемирно-историческую роль.

Целям идеологического обоснования самодержавия были подчинены и исторические сочинения, прежде всего летописи. В связи с этим значительно усилился официальный характер летописания - оно становится государственным делом, а включавшиеся в летопись предшествующие своды подвергаются определенной обработке в политических целях. Таковы московские своды XVI в. - **Воскресенская летопись**, доводящая изложение событий до 1541 г., и **Патриаршая**, или **Николаевская**, летопись, заканчивающаяся 1558 г. и являющаяся расширением летописи Воскресенской. Такова “**Книга Степенная царского родословия**” - систематическое изложение русской истории в виде жизнеописаний великих князей от Владимира Святославовича до Ивана Грозного.

Все в “Книге” подчинено прославлению правящей династии, обоснованию божественного происхождения самодержавной власти, преемственности и непрерывности власти киевских и московских князей. Здесь мы уже наблюдаем полный разрыв с летописной традицией. Одновременно с объединением русской летописной литературы происходило объединение и церковно-учительной. Инициатором и руководителем этого дела был митрополит Макарий, принимавший также известное участие в организации в Москве летописного дела. К 1532 г. относится окончание работы Макария над составлением и редактированием грандиозного 12-томного собрания произведений русской церковно-религиоз-

ной книжности, как оригинальных, так и переводных - **“Великих Четых-Миней”**, окончательно закрепивших представление о Москве как о Третьем Риме и средоточии православной святыни. Четьи-Миней – “чтения ежемесячные” — календарные сборники житий святых, расположенные по месяцам в соответствии с днями их памяти.

В тесной связи с памятниками русской официальной литературы XVI в. стоят такие внелитературные предприятия середины века, как **“Домострой”**, **“Стоглав”**, **“Азбуковник”**. Если **“Домострой”** до мелочей регламентировал поведение человека в сферах религиозной, государственно-общественной и семейной, то **“Стоглав”** заключал в себе свод постановлений и суждений церковного собора 1551 г. по разнообразным вопросам религиозного и житейского быта; **“Азбуковник”** же стремился в форме энциклопедического словаря санкционировать систему знаний и воззрений, обязательных для благомыслящего читателя.

Объединительным задачам, которые ставила себе Московская Русь, способствовало и начало у нас книгопечатания.

Основная причина введения книгопечатания на Руси - необходимость унификации церковных текстов, в которых за столетия рукописной традиции возникло множество ошибок. Стоглавый собор 1550 года жаловался на плохих писцов и небрежную передачу ими священных текстов; между тем ручная правка книг не представлялась сколь-нибудь выполнимой. Книгопечатание же оказалось не только средством дешевого исправления книг для их распространения, но и средством определенной церковной пропаганды. Это было чрезвычайно важно в эпоху **“брожения умов”**: в Россию из Европы проникали различного рода рационалистические толкования Священного Писания, а то и прямо еретические идеи.

Книгопечатание, естественно, с самого начала оказалось под пристальным вниманием церковных властей.

Первая типография на Руси была открыта не позже 1563 г., хотя есть данные, что первые попытки книгопечатания относятся к концу XV в. Сохранились сведения о выпусках семи анонимных, недатированных богослужебных книг, выпущенных, по всей вероятности, в 1553 г.

Первыми печатниками были **Иван Федоров**, **Петр Мстиславец** и, быть может, Маруша Нефедьев, имя которого упоминается в документах 1556 г. Первой датированной печатной книгой был **“Апостол”** (1 марта 1564 г.), вышедший из московской типографии, возглавляемой Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем. В 1565 г. в той же типографии был издан **“Часослов”**, а затем Иван Федоров и Петр Мстиславец уехали на Украину, где продолжили свою деятельность, выпустив несколько книг, в том числе первый русский Букварь (1574 г.). В Москве книгопечатание (с учреждением в 1563 г. типографии оно стало государственной монополией) не прекратилось. Всего до конца XVI в. было издано около двадцати книг, все церковно-религиозного содержания. И в дальнейшем, даже в XVII в., печатались преимущественно книги богослужебные. Книгопечатание явилось событием огромного культурного значения, оно было тесно связано с общим развитием просвещения на Руси.

К концу века дело, начатое русскими первопечатниками, принесло свои плоды: книги сделались достоянием многих церквей и монастырей по всей России.

Формирование государственной идеологии, освященной церковным авторитетом, проходило в условиях обостренной общественно-политической борьбы, вызванной столкновением самых разнообразных социальных слоев русского общества. Она затронула даже церковно-общественную сферу, не говоря уже о классическом конфликте боярства и дворянства, поддерживающего самодержавную власть.

Все это нашло отражение в памятниках письменности, насквозь проникну-

тых незамаскированной публицистической тенденцией. Публицистическая струя вливалась и в собственно художественные произведения (“Сказание о князьях Владимирских” и др.), и в памятники, не содержащие в себе чисто литературных элементов или же содержащие их сравнительно в очень небольшой степени. Разграничение здесь почти невозможно провести. Так, существовала религиозная публицистика, порожденная противостоянием иосифлян и нестяжателей в монашеской среде XV в. и оказавшая огромное влияние на древнерусских писателей-публицистов от Максима Грека до Ивана Грозного. (Иосифляне возглавлялись Иосифом Волоцким, отстаивали права монастырей на владения землей и экономическое обогащение; нестяжатели - Нил Сорский с заволжскими старцами, отстаивая идеал духовного созерцания, резко порицали иосифлян за их приверженность к материальным благам). Яркая публицистика самобытного писателя XV в. Максима Грека, чье творчество соприкоснулось с веяниями ренессансного гуманизма, следовала традициям нестяжателей в своем резком обличении церковных и общественных не порядков на Руси.

Иного рода была публицистика идеолога служивого дворянства **Ивана Пересветова**. В его сочинениях впервые на Руси смутно намечается идеал просвещенной монархии. Жанр публицистики в творчестве этого писателя часто соприкасается с **аллегорической повестью**.

О пагубном влиянии боярской власти на судьбы государства говорил Пересветов в **“Сказании о царе Константине”**. Положительную политическую программу он изложил в публицистическом памфлете 1547 года **“Сказание о Магмете-салтане”**.

Памфлет построен на прозрачной исторической аллегории: императору Константину (в котором современники без труда узнали Ивана IV) противопоставляется Магмет-салтан, грозный самодержавный владыка. Мудрый и справедливый, Магмет опирается на свое воинство (служилое дворянство) и книжную мудрость; награждает за личные заслуги и верную службу, а не за родовитость; искореняет “неправду” (беззаконие) и взяточничество в судах. Так Пересветов преподает наглядный и ясный политический урок юному Ивану IV. Основная мысль его - только “грозная” самодержавная власть способна установить “правые” порядки в стране и защитить ее от внешних врагов - донесена ясно и предельно выразительно благодаря живой разговорной речи, обилию афоризмов и форме деловой письменности.

Надо заметить, что политическая программа Ивана Пересветова была частично осуществлена Иваном Грозным. Реформы царя вызвали яростный отпор со стороны боярской знати. Эту борьбу и противопоставление интересов достаточно занятно отразила переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским.

Курбский бежал из Русского государства в 1563 году, а в следующем отправил Ивану Грозному свое первое послание. Он выступил в роли прокурора, предъявляющего царю обвинение от имени “погибших, избитых неповинно, заточенных и прогнанных без правды” бояр. По его мнению, именно они были опорой государства, составляли его силу и славу. Затем Курбский обвинил царя в злоупотреблении своей единодержавной властью, в том, что он отказался от помощи и совета боярства. Наконец, Курбский назвал и свою собственную обиду: Иван Грозный не оценил его многочисленных воинских заслуг перед отечеством.

Как гласит легенда, послание было вручено царю верным слугою Курбского Василием Шибановым. Разгневанный царь пронзил своим посохом ногу посланца и, опершись на посох, выслушал обвинения Курбского. Превозмогая боль, Шибанов не издал даже стоны и, брошенный в застенки, умер под пытками, не дав никаких показаний.

Послание Курбского взволновало и уязвило царя. Его ответ раскрыл противоречивый характер, незаурядность личности, широкую образованность и гордую, озлобленную душу. Свой ответ Грозный адресовал “всеми Российскому

царству”.

Вначале речь Грозного сдержанна и официальна. Он доказывает законность своего единодержавия. Ссылками на Писание, цитируя на память целые отрывки, Грозный доказывает, что власть царя освящена самим Богом и всякий, кто его власти противится, противится Богу.

Со злым недоумением Грозный пишет, что он не губил “сильных” и не знает, кто они такие: бояре, по его разумению, отнюдь не “сильнейшие” в государстве. И уже в запальчивости и гневе, вспомнив, как поступили “славные бояре” с приближенными его отца, как расхитили казну его матери и деда, отняли дворы и села у дядей и подстрекали народ на убийство его самого, Грозный называет всех бояр изменниками и “крестопреступниками”. Речь его порывиста, взволнована, она насыщена живыми, конкретными образами, пересыпана остротами и едкой иронией. “Пишешь, что не явишь нам лицо свое до дня Страшного Суда Божия? - язвительно вопрошает Грозный Курбского. - Да кто же и захочет такое эфиопское лицо видеть?”. Нарушавший все канонические правила стиль Грозного, стал объектом настоятельных насмешек Курбского, воспитанного на строгой книжной традиции.

Получив на свое послание - стройное, сочетающее в себе патетичность речи со строгой формой изложения - ответ Грозного, Курбский язвит: “Широковещательное и многошумящее твое писание приях и вразумех и познах, иже от неукротимого гнева с ядовитыми словесы отрыгано... многих священных словес хватано... туто же о постелях, о телогреях, воистину, якобы неистовых баб басни...”. Курбский следует сложившейся в средневековые литературной традиции: о высоких вещах следует писать высоким стилем; Иван IV не стесняет себя никакими стилистическими канонами, смешивая просторечие с высоким красноречием. И если современного читателя подкупает в сочинениях Курбского гордое сознание своего собственного достоинства, то послания Ивана Грозного поражают непосредственностью и непринужденностью его очень индивидуальной речи, горячим писательским темпераментом. Стиль Ивана Грозного - едва ли не первый ярко выраженный индивидуальный авторский стиль в древнерусской литературе. В этом отношении царь всея Руси оказывается прямым предшественником “огнеопального” протопопа Аввакума.

В заключение нам хочется привлечь внимание к творчеству еще одного писателя-публициста. Однако в историю древнерусской литературы он вошел не только из-за своего яркого публицистического дара. Его имя (**Ермолай-Еразм**) ничего не говорит современному читателю, тем не менее его лучшее творение присутствует в сознании всех людей, кто хотя бы понаслышке слышал об опере Н.А.Римского-Корсакова “Сказание о невидимом граде Китеже и мудрой деве Февронии”. Источником для сюжета этой оперы послужило одно из самых поэтичнейших произведений древнерусской литературы – “**Повесть о Петре и Февронии**”, написанная Ермолаем-Еразмом. В повести отразилось устное предание о герое-змееборце и об исцелении болящего властелина мудрой девой, параллели к которому имеются в фольклоре других народов. Повесть, конечно, назидательна, она содержит нравственный урок смирения и послушания – без этого никак не может обойтись древнерусский книжник; но разлитое в повести фольклорно-лирическое начало придает традиционной христианской назидательности наивное обаяние русской сказки.

#### 4.2. Кризис византийских канонов живописи

Рубеж XV - XVI вв. ознаменовался новыми веяниями в древнерусской живописи, подготовив собой пеструю, неравноценную в эстетическом отношении картину развития живописи XVI в., в которой бурлили, смешивались и сталкивались между собой самые противоположные тенденции.



Основной тенденцией стало разрушение византийского канона иконописи, усиление внутри нее элементов светскости и реалистичности. Однако обретение новых качеств русской живописью сопровождалось и большими утратами (понятие прогресса к искусству вообще приложить очень трудно, а, может быть, и невозможно).

Творчество **Дионисия** (1440-1502), как бы венчавшего собой XV, золотой век древнерусской иконописи, находится еще внутри византийской традиции, но система византийской живописи отражается в нем как далекий ориентир, как воспоминание. Она ощутима в поэзии образов, а не в формальных приемах. Работы Дионисия и его ближайших учеников принадлежат московской школе живописи. Его иконы и фрески отмечены чертами праздничности, нарядности, отличаются необыкновенным изяществом и легкостью. В понимании духовного смысла живописи Дионисий следует заветам Андрея Рублева, по-своему преобразившего византийский идеал иконописи, согласно которому икона системой своих художественно-выразительных средств отображает мир небесный, горний. Однако русский мастер утверждает иконографию, принципиально отличную от византийской, хотя в его иконописи сохраняется и обратная перспектива, и система светотеней, подчеркивающая несоответствие иконы изображению, требуемому натуралистической живописью. Византийской иконописи была свойственна более объемная трактовка формы, в этом сказывалась ее близость к античной изобразительной традиции.

Дионисий до предела доводит принцип абстрагирования, свойственный иконописи в целом, достигая в своих произведениях максимально возможной бесплотности фигур. Не случайно ему свойственны удлинённые, утонченные пропорции, особая рафинированная красота их силуэтов. Об искусстве Дионисия наиболее яркое представление дает роспись **Рождественского собора Ферапонтова монастыря** - единственного полностью сохранившегося фрескового ансамбля XV в. Сохранившая полностью почти все композиции и не утратившая первоначальную нежную яркость сияющих голубых, зеленых, белых, золотистых и пурпурно-коричневых красок, роспись интерьера являет собой образ Рая, созданный поэтической фантазией мастера. Легкие цветные тени изящных силуэтов, скользящих по небесной лазури фона, вызывают у пребывающего в храме чувство духовного ликования и эстетического восторга. Композиционное единство монументальных образов Андрея Рублева (фрески Успенского собора во Владимире) заменено принципом множественного подобия: весь интерьер заполнен многофигурными сценами; контуры фигур достигают предельной обобщенности, бесплотности. Изображения окончательно теряют связь с земным миром, возносятся и парят на голубом фоне интерьера. Всем образам присуще единое просветленно-созерцательное состояние, успокоенность и умиротворенность. Отсюда - повторяемость поз и жестов, однообразие типов лиц, их внешних черт и эмоционального выражения. В творчестве Рублева образ праведника являлся как бы сосредоточием гармонии горнего и дольного миров; для Дионисия, напротив, была важна гармония целого, возникающая из совокупности подобного, определенная унификация внешнего и внутреннего. Разумеется, это не исключало и противоположной тенденции - образы Христа, Богоматери, архангелов фресок гораздо более личностно портретны и одухотворенны. Тем не менее увлечение Дионисия формой, его стремление к использованию изощренных приемов таило в себе опасность утраты содержательной глубины произведения. Творчество Дионисия, еще не порывающее с высокими традициями иконописи XIV - XV вв., в то же время перекидывает мост к пышной и замысловатой живописи XVI в., увлеченной внешней изобразительностью в ущерб ее духовному содержанию.

Общая атмосфера официальной культуры XVI в. с характерным тяготением к установлению единообразия, к морализаторству и "чинности" очень скоро

отрицательным образом сказались на содержательной стороне иконописи - повествовательная, иллюстративно-назидательная сторона постепенно затмевает умозрительное начало. Начинает страдать и внешняя выразительность произведений - уходит в прошлое и глубокомысленная "простота без пестроты" икон XV в., и гармония чистых красок, и утонченность пропорций.

Живопись первой трети XVI в. еще прочно связана с традициями предшествующего столетия, особенно с творчеством Дионисия. Ей свойственна ярко выраженная эстетизация художественной формы, всех средств и приемов технического исполнения. Однако выработанные в творчестве Дионисия и близких ему мастеров художественные приемы идеализируются и формализуются; внимание художника в большей степени направлено на выявление красоты форм и деталей в ущерб целому; усиливается тенденция к однообразной повторяемости поз и жестов, к ослаблению и почти полному исчезновению индивидуальной характеристики образа. Идеальная гармония красок "школы" Дионисия нарушается, в колористической гамме все чаще появляется диссонанс нежных светлых полутонов и интенсивных насыщенных красок. Легкие, как бы пронизанные светом силуэты, характерные для Дионисия, начинают уступать место пластичным, телесным и даже грузным фигурам. Все эти особенности хорошо видны в иконе "Св. Георгий с житием" из церкви Параскевы Пятницы в Дмитрове, деисусном чине из Корнильева Комельского монастыря.

Стиль живописи 2-й половины XVI в. связан с возникновением новых художественных принципов, сложившихся в эпоху Ивана IV. Искусство теперь в значительно большей степени зависит от государства, от царской власти. Государственное начало, пафос пышной, грандиозной монументальности пронизывает все сферы художественной культуры России. Идея о вселенской миссии Московского государства лежит на всех важнейших памятниках времен Грозного. Непосредственно с ней связано формирование главного, **официально-репрезентативного**, т. е. представляющего интересы государства, направления искусства, возникновение произведений, проникнутых повествовательной дидактикой, с одной стороны, и пышными аллегориями - с другой. Лучший образец подобного искусства - большая икона середины XVI в. "**Церковь воинствующая**", написанная в ознаменование победы Ивана IV над Казанским царством. На огромной иконной доске представлено шествие воинов от горящего земного града Иерусалима (Казани, завоеванной Иваном IV в 1552 г.) к Иерусалиму Небесному, где восседают Богоматерь с Младенцем Христом, встречающая воинов-победителей. Во главе воинов изображен архангел Михаил. За ним следует стройный юноша - вероятно, сам Иван Грозный в молодости. Кроме того, на иконе присутствуют византийский император Константин (признавший в IV веке н.э. христианство как религию) и русские святые Борис и Глеб. "Церковь воинствующая" очень многолюдна - как и все иконы XVI века. Икона сложностью своей композиции напоминает старинную картину или гигантскую западноевропейскую гравюру. Иконописные, условные горки здесь стали материально весомыми; фигуры воинов, представленных в живых движениях, индивидуализированы. Тщательно выписаны даже гербы и орнаменты на их щитах. Колористическое решение иконы также направлено на то, чтобы сделать изображение более правдоподобным, по земному конкретным, осязаемым. Стиль иконы отличается большой цельностью, органическим сочетанием различных компонентов художественной структуры, основанных на новых формальных принципах. На примере этой иконы можно увидеть, что отход от прежних традиций древнерусской иконописи византийского образца сопровождался обретением живописью новых качеств. Изограф XVI в. начинает ценить конкретность жизненных явлений, в его произведениях появляются элементы реалистичности. Однако при этом утрачивается прежняя глубина и художественная выразительность иконописания.

Конец XVI в. ознаменован двумя стилистическими направлениями в живописи. С одной стороны, это московские памятники монументальной живописи и иконостасные комплексы, выполненные в нарочито архаическом стиле со свойственной ему ориентацией на росписи домонгольской эпохи. Лучшие произведения этого стилистического направления (например, фрески и иконы Смоленского собора Новодевичьего монастыря) связаны с именем Бориса Годунова и его родственников, поэтому ему дали условное название **“годуновской школы”**. Другое направление - так называемая **“строгановская школа”** - было представлено мастерами, работавшими над заказами влиятельных сольвычегорских купцов Строгановых. Это искусство сугубо элитарное, предназначенное для частных молелен знатоков и ценителей живописи и узкого круга высокопоставленных лиц. Изящество, изощренность, нарочитая утонченность, рафинированность, замысловатая усложненность, искусственность и манерность проявляется на всех уровнях произведения. Здесь на первый план выходит уже не религиозный смысл произведения, а сама живопись в своем чистом виде как таковая. Не случайно, что многие произведения “строгановской школы” имеют подписи художников, а также имена заказчиков. Так, в конце XVI в. безымянное искусство начинает уходить в прошлое, ибо формируется новая теория образа.

#### **4.3. Завершение византийской традиции в церковной архитектуре: распространение пятиглавия; новый тип шатрового храма. Развитие крепостной архитектуры**

С конца XV столетия в развитии русского зодчества определился новый этап, обусловленный крупными переменами, которые произошли в жизни русских земель. В условиях объединяющегося Российского государства стал формироваться и **общерусский архитектурный стиль**, причем ведущая роль в этом процессе принадлежала московским мастерам. Новое, московское искусство и формировавшаяся на его основе общерусская архитектурная школа отличались органическим сочетанием простоты, монументальности и усилением внешней декоративности. В зодчестве важнейшим явлением стала **перестройка Московского Кремля**, взявшего на себя роль нового центра не только столицы, но и всей страны. Собрав лучшие творческие силы государства, Иван III пригласил и итальянских мастеров, чьи знания, умение и опыт способствовали подъему архитектуры. Для Успенского собора (1475 - 1479 гг.), который должен был превзойти своим величием древнюю новгородскую Софию (собор возводился после победы над Новгородом - решающим событием для объединения русских земель вокруг Москвы в единое государство) и воплотить монументальную идею государственной мощи Москвы, был приглашен знаменитый болонский архитектор и инженер **Аристотель Фиораванти**. (Успенский собор Московского Кремля был построен еще во времена Ивана Калиты - по образцу Владимирского собора; этим самым как бы подчеркивалась преемственность Москвы, сосредотачивающей в себе всю полноту светской и церковной власти на Руси. К 70 г. XV в. здание совершенно обветшало. Новое строительство первоначально было поручено русским мастерам, но возведенные ими своды в 1474 г. рухнули). Образцом для строительства был избран Успенский собор во Владимире. Однако громадный пятиглавый закомарный храм не стал лишь копией постройки XII в. В его облике появилась невиданная прежде официальная торжественность. Вместо трех аспид алтарной части владимирского собора Фиораванти устроил пять, спрятав их за мощные угловые пилястры. Четыре прясла стены завершены спокойными полукружиями. Тот же круговой ритм воплощен в мощных, симметрично расположенных барабанах пяти куполов. Массивные гладкие стены лишены украшений, кроме крупного аркатурного пояса, разбивающего их по

горизонтали. Здесь нет ни внешней пышности, ни бьющей в глаза декоративности. Государственная сила и строгость нашли превосходное воплощение в четких формах Успенского собора. Таким образом, развитие русской церковной архитектуры в конце XV века завершило древнюю византийскую традицию. Напомним, что византийские и древнерусские храмы были крестово-купольными: куполу в плане соответствовал квадрат, образованный четырьмя столбами, а боковые ячейки, примыкавшие к сторонам квадрата, являлись сторонами креста. Подкупольное пространство становилось центром храма, самой большой и светлой его частью.

В Успенском соборе Московского Кремля, построенном в конце XV века, центр храма уже никак не подчеркивается и не выделяется.

Введя в свою постройку наиболее существенные древнерусские формы, Фиораванти придал ей принципиально новый облик. Его план получил равномерное членение, апсиды были замаскированы выступами стен, хоры вовсе отсутствовали. Храм походил на просторный, обильно освещенный зал светского характера в духе итальянского Возрождения. Из русского архитектурного наследия в Успенском соборе остались только пять глав и аркатурно-колончатый пояс. Успенский собор стал не только главным сооружением великокняжеской Москвы, но и классическим образцом монументального церковного зодчества XVI в. **Пятиглавие** московского Успенского собора (знаменитый русский «пятерик»), его основные формы и пропорции многократно повторились в различных вариантах и соборах того времени.

Сооружение Успенского собора было лишь началом грандиозной перестройки Московского Кремля, задуманного Иваном III. Для возведения новых стен и башен были приглашены и другие итальянские специалисты-строители (Пьетро Антонио Солари, Марко Руффо и др.). В 1485 г. началось строительство новых крепостных стен (протяженностью более 2 км, с 18 башнями), закончившееся лишь в 1516 г. В 30-е гг. XVI в. была сооружена вторая линия укреплений Москвы - стены Китай-города (мастер **Петро Малый**); в 1583-93 гг. - третья, Белый город (мастер **Федор Конь**), впоследствии разобранный при Екатерине II. Одновременно с этим окончательно складывалась внутренняя планировка Московского Кремля. В центре Кремля находилась Соборная площадь с монументальным зданием Успенского собора и высокой башней церкви Иоанна Лествичника, замененной позднее колокольней Ивана Великого. С севера от Успенского собора поднялся трехглавый собор Богоявленского монастыря, а на юго-западной стороне площади было сооружено существующее доныне здание Благовещенского собора, являвшегося частью велико-княжеского и дворцового комплекса. В 1487-1491 гг. ансамбль кремлевских построек пополнился замечательным сооружением **Марко Руффо** и **Пьетро Антонио Солари** - Грановитой палатой, предназначенной для приема иностранных послов. В 1505 - 1508 гг. итальянский архитектор **Алевиз Новый** построил усыпальницу великих князей - Архангельский собор. В его архитектуре в наибольшей мере проявилось стремление к изящной расчлененности форм, их нарядности. По своему архитектурному типу это классический крестово-купольный закомарный храм.

Наиболее интересен его декор в стиле итальянского дворца эпохи Возрождения. Его фасады сложной двухъярусной системой пилястр, арок и карнизов превращены в особые композиции, завершаемые закомарами с декоративными раковинами в их поле. Появление в Московском Кремле здания, столь откровенно оформленного не по-древнерусски, было очень знаменательно - русская культура, и архитектура в частности, активно воспринимала светские элементы.

Кремлевское строительство переменяло масштаб русской архитектуры. По всей Руси на протяжении XV в. создаются каменные крепости (Новгород, Нижний Новгород, Тула, Смоленск и др.), возникают замечательные монастырские

ансамбли - Симонов в Москве, Кирилло-Белозерский, Соловецкий, монастыри Переславля-Залесского, Суздаля и др. Московский Кремль и здесь оставался примером, его силуэтность, крупность центрального ансамбля, мощь крепостных стен часто вдохновляли зодчих.

Крепости и стены монастырей, сооруженных в XVI-XVII веках (Троице-Сергиев, Пафнутьев-Боровский, Кирилло-Белозерский, Соловецкий), отличаются суровостью, что отвечает их назначению. Такими же были и башни Китай-города в Москве.

Стены и башни крепостей и монастырей являются выразительнейшими памятниками светской архитектуры русского средневековья.

Каждый кремль, каждый монастырь обладает только ему присущими художественными особенностями, которые определяются его местоположением и задачами обороны. Вместе с тем им присуще и нечто общее. Так, кремли Новгорода, Смоленска или Коломны торжественно представительны. Это - лицо города, его слава, его гордость. Расположенные, как правило, на возвышенности, они подчиняют себе все окружающее пространство, определяют силуэт города, его характерный облик. Иное дело - монастыри, которые возведены, как, например, Соловецкий или Кирилло-Белозерский, на пологом берегу рек или озер. В них гораздо больше теплоты, хотя, как и городские крепости, они в меньшей степени демонстрируют свою мощь и неприступность. Характерная черта крепостных сооружений, как, впрочем, и всей древнерусской архитектуры, - теснейшая их связь с ландшафтом, умение строителей "вписать" стены и башни в окружающую природу, создать их нерасторжимое единство.

XVI в. в русской архитектуре отличается исключительным богатством и смелостью конструктивных решений. Быть может, лучшее из всех этих качеств проявилось в создании **столпообразных храмов**, чаще всего завершающихся **высокими шатрами**. Шатровые каменные церкви, потеснившие в XVI в. столь распространенный на Руси крестово-купольный храм, возводились по образцу деревянных шатровых построек, при этом традиции народного зодчества творчески перерабатывались мастерами каменного строительства.

Первая шатровая каменная церковь - это поставленная в честь рождения Ивана Грозного **церковь Вознесения в Коломенском** (1532 г.). В этом сооружении с удивительной силой воплотилось движение вверх. Общая высота здания составляет более 60 м, почти половину ее занимает восьмигранный шатер, органически сливающийся с четырехугольным зданием храма (так называемые "восьмерик на четверике"). Все здание очень пластично, хорошо связано с окружающей природой и кажется огромным монументом, поднявшимся с берегового холма Москвы-реки. Охватывающие здание со всех сторон галереи и ряды кокошников создают постепенный переход от храма к зданию, от здания к шатру - нарастающее движение колоссальной массы вверх. Здание не имеет алтарных апсид, благодаря чему оно подчинено всецело основному движению по вертикали.

С традицией шатровых построек на Руси связано появление такого шедевра русского зодчества, каким является Покровский собор на Красной площади в Москве (1555 - 1561 гг.), называемый часто по одному из его приделов собором Василия Блаженного. Его создателями являются русские мастера **Барма и Постник** (по некоторым предположениям, одно и то же лицо). Собор - девятиглавый, увенчанный большим шатром - как бы объединяет девять небольших церквей, символизируя объединение русских земель под властью Москвы. Собор был воздвигнут в честь очень важной для России победы над Казанским царством. Все девять церквей конструктивно слиты в одно здание, все они расположены на одном каменном помосте и связаны галереями. Иностранцы отмечали, что храм "построен скорее как бы для украшения, чем для молитвы". Для расточительно-разнообразного, почти сказочного наружного убранства зодчие использовали



огромное богатство форм, выработанных русской архитектурой. Теперь храм покрыт снаружи цветистой росписью XVII-XVIII веков, первоначально же цветовую гамму образовало сочетание кирпича стен с белым камнем декоративных деталей и цветной майоликой центральной башни. Полный изумительного творческого своеобразия, яркий и нарядный, Покровский собор стал важнейшим элементом архитектурного облика Москвы в целом.

#### 4.4. Крупные монастыри как культурные центры

В середине XV - XVI вв. особенно активна роль церкви в государственном строительстве России. Церковь оказала немалые услуги Московскому княжеству в возвышении и укреплении его политического авторитета. Духовенство, особенно монашеское, издавна приняло на себя хозяйственные функции, и монастыри были, в сущности, крупными вотчинами, имевшими свое большое хозяйство, свои промыслы. Монастыри играли большую роль в процессе объединения Руси в одно целое, занимаясь колонизацией территорий, значительно отдаленных от центра. Еще со времен Киево-Печерского монастыря, основанного в середине XI в. монахами Антонием и Феодосием, монастыри являлись на Руси центром и сосредоточием ее книжной культуры. В монастырях издавна велась переписка книг, составление новых списков и редакций житий, летописей, оригинальной и переводной литературы. При монастырях создавались библиотеки, включавшие в себя до нескольких сотен книг. Одним из крупнейших русских книжных центров стал **Троицкий монастырь**, основанный в конце княжения Ивана Калиты **Сергием Радонежским**, убежденным приверженцем объединения русских земель вокруг Москвы и в дальнейшем немало способствовавшим ее возвеличению. Стал одним из крупнейших русских книжных центров. Монахами этого монастыря были гениальный живописец Андрей Рублев и талантливый агиограф Епифаний Премудрый. Начиная с XIV в. в московских монастырях - Богоявленском, Симоновом, Андрониковом, Пудовом - возникли обширные библиотеки из русских и греческих книг, так же как и при московском Успенском соборе. Учеником Сергия Радонежского Кириллом на Белозере был основан Кирилло-Белозерский монастырь, библиотека которого отличалась особым богатством. Монастырь играл важную роль в культурной жизни Руси в XIV - XVI вв. - он был проводником культуры на севере страны.

В XVI веке в Кириллов монастырь великие московские князья ездили на богомолье. Для них поездки в Кириллов превратились в своеобразные и любимые развлечения-путешествия. Цель этих паломничеств - моления о даровании каких-либо благ и вклад средств на "угодное Богу" расширение и строительство монастыря.

Царь Иван Грозный неоднократно высказывал пожелание принять постриг именно в Кирилловой обители, что и осуществил перед своей смертью.

В 30-40-е годы XVI века Кириллов монастырь стал также местом ссылки бояр - противников Ивана Грозного. На средства таких ссыльных и иных богатых родовитых иноков в монастыре все время возводились новые церкви и часовни.

Кириллов монастырь был не только средоточием духовной и культурной жизни Белозерского края, но и крупнейшим хозяйственным и ремесленным центром. Особенно большое значение приобрели деревообрабатывающие ремесла. В монастыре чуть ли не со дня его основания занимались резьбой по дереву и экспортировали в другие области разную посуду - ковши, чашки, ложки, украшенные орнаментальной резьбой. Делали особые посохи, вручавшиеся богомольцам, резные деревянные кресты.

До наших дней сохранилась библиотека монастыря, в которой находились редчайшие рукописи: древнейший список "Задонщины", летописи XV-XVI веков. В монастыре, видимо, работали талантливые переписчики и художники. Достигла



расцвета в Кирилловом монастыре иконопись и фресковая живопись. Наибольшей любовью и почитанием пользовалась, конечно, Богоматерь - судя по описи конца XVI века, в обители было 88 ее икон. Да и сам монастырь назывался "Домом Пречистые Богородицы честного и славного Ее Успения".

В XV - XVI вв. возникли новые монастыри - **Новодевичий Богородице-Смоленский**, основанный в 1524 г. великим князем Василием III и ставший звеном юго-западного оборонительного пояса столицы; **Пафнутьев-Боровский** (середина XV в., основан в Смоленской области преподобным Пафнутием Боровским, наставником Иосифа Волоцкого, возглавившего в последствии движение "иосифлян"); **Соловецкий Спасо-Преображенский**, расположенный на Соловецком острове, основан в конце 20-х - начале 30-х годов XV века преподобными Савватием и Зосимой, в нем была собрана уникальная библиотека и огромное количество икон; в XVII в. этому монастырю было суждено стать одним из центров раскола.

Монастыри в конце XV - начале XVI вв. играли активную роль в общественно-политической жизни страны. Борьба "стяжателей-иосифлян" с "нестяжателями" (заволжскими старцами), завершившаяся торжеством "иосифлян", отзывалась во многих сферах культурной и государственной жизни России в течение всего XVI века.

#### 4.5. Расцвет певческого искусства

Своеобразие и внутренняя противоречивость певческой культуры XVI в. заключались в том, что параллельно с каноническим знаменным роспевом, в ней существовали и другие явления, отвечавшие современным запросам общества и решавшие новые художественные задачи, в первую очередь - задачу создания великолепного, поражающего блеском и богатством храмового действа. При этом пышность и торжественность богослужения соответствовали политическим и идеологическим притязаниям государства, осознавшего себя единственным наследником православия - третьим Римом. Этический идеал внутренней духовной красоты, свойственный искусству XIV - начала XV вв., неуклонно трансформировался в идеал официально-государственный, призванный быть эстетическим подтверждением современного статуса Руси и ее правителя (общая черта художественной культуры России XVI века, по разному отражавшаяся и в живописи, и в литературе, и в архитектуре).

Было бы неверным думать, что певческую культуру на этом пути ожидали только утраты. Были в ней и приобретения, связанные с развитием чисто музыкальных средств ее выразительности, обусловленных ослаблением религиозных функций. В этом отношении певческое искусство развивалось так же, как и живопись, и литература - процесс был общий.

Снижение идеала в культовом певческом искусстве, сопровождающееся раскрепощением музыкального творчества, бурным развитием собственно музыкальных средств и возможностей, сделало песнетворчество более открытым для воздействия нецерковной музыки. Так, именно влиянием народной музыкальной культуры во многом обуславливается появление в XVI в. многоголосия с его богатством мелодических форм. Одновременно развивается древняя традиция знаменного роспева - одnogолосого хорового пения. Музыкальные исследователи насчитывают в нем несколько стилистических разновидностей, ориентированных прежде всего на пышность и великолепие праздничных служб в соборных храмах и крупных монастырях. В разной степени они демонстрируют определенный отход от певческого канона раннего средневековья. Особенно этим отличаются так называемые **авторские, местный и большой роспевы**, в которых полномочия распевщика раздвинулись вплоть до очевидного, открытого нарушения канонических установок. Не случайно со 2-й половины XVI в. певческое

искусство начинает утрачивать столь свойственную средневековую анонимность. Появляются **школы роспевщиков**, имена которых становятся широко известными русскому обществу. Наряду с Москвой как музыкальный центр выделяется Новгород; во главе школы новгородских распевщиков стояли Савва Рогов и его брат Василий, будущий митрополит Ростовский. Именно из Новгорода стало распространяться на Руси в XVI в. многоголосное пение.

XVI век по богатству новых явлений в области музыкального искусства - эпоха высшего расцвета древнерусского певческого искусства. Обилие разнообразных памятников, их высокое художественное достоинство, появление певческих школ и роспевщиков, целый ряд государственных мероприятий, направленных на улучшение певческого дела (создание "училищ книжных", хора государственных певчих дьяков, постановления Стоглава и проч.) - все эти факты свидетельствуют о небывалом подъеме в музыкальной жизни Руси.

## 5. КУЛЬТУРА МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВА (XVII В.)

### 5.1. Общая тенденция эпохи: проникновение светских элементов в литературу и искусство; влияние европейского барокко

XVII век в истории русской культуры занимает особое место - это век кризиса прежних духовных, моральных, эстетических ценностей и одновременно обретения русской культурой нового качества; век, когда, по словам современника, "старина и новина перемешались". Век "бунташный", век смуты, он нес в себе трагическое мироощущение человека, стоящего на грани двух эпох, ибо элементы нового вклинивались в еще устойчивую структуру средневековья. Это была смена картины мира, мировоззрения, вудущая к смене типа культуры: от внеличного, освященного религиозной традицией, к личностному, внецерковному, светскому. Это был век не только приобретений, но и утрат. В истории русской культуры XVII в. завершает период средневековья и начинает переход к новому периоду. Началось **"обмирщение" культуры** - процесс отделения художественной жизни от жизни религиозной, который знаменует собою гибель средневековой культуры и зарождение культуры нового времени. Церковь окончательно утрачивает свой авторитет; ситуация раскола, вызванная **реформой патриарха Никона**, сама по себе свидетельствовала о прогрессирующем кризисе средневековой идеологии. Реформа Никона сводилась в основном к унификации культа и богослужебной литературы по общим для православного мира образцам (греческим), которые существенно отличались от традиционно утвердившихся на Руси стереотипов. Нам не понять непримиримую позицию раскольников, не учитывая особенностей средневекового мышления. Никоновские нововведения ударили по важнейшим принципам средневекового сознания - по каноничности (традиционализму) и символизму. Изменение большого количества элементов богослужения было воспринято средневековым сознанием как искажение всего символического (для Руси - сакрального, магического) смысла богослужения. Раскольники восприняли никоновскую реформу как покушение на самые главные духовные ценности - на саму православную веру в ее отечественном варианте. Никоновская реформа по сути делала шаг к обмирщению культуры религиозной, т.к. подрывала сам принцип символического мышления и намечала путь нового типа мышления с его научным (исправление по более точным образцам) подходом и к священному тексту, и к культу, и к самой вере. Светские элементы в культуре XVII в. становятся еще более заметными, они проникают в литературу, вызвав в ней появление новых жанров и трансформируя старые (такие, как агиография), в зодчество, в котором

стирается грань между гражданским и церковным строительством, в живопись, в декоративно-прикладное искусство. Подтачивается свойственное средневековой художественной культуре господство канона, традиции; именно в XVII в. искусство утрачивает свою анонимность и художник осознает себя как творческую индивидуальность. Все это связано с возрастанием внимания к самому человеку, к его роли в событиях и в определении собственной судьбы; с утверждением представления о самоценности земной жизни с ее радостями и невзгодами.

XVII в. шире открыл Русь западноевропейским веяниям. Государственные потребности вызвали необходимость ознакомления с достижениями светских знаний в зарубежных странах. С ростом международных политических и экономических связей России ширились и ее культурные контакты с Западом. Здесь в основном посредниками были Польша и Левобережная Украина, с которой Русь воссоединилась в 1654 г. В результате этих возрастающих связей с Западом в культурной жизни Руси появился ряд таких явлений, которые дали возможность большинству исследователей говорить о возникновении в XVII в. на русской почве стиля барокко.

**Барокко** (от итал. - “причудливый, странный”) - один из главенствующих стилей в европейской культуре, развивавшийся неравномерно с середины XVI в. в Германии, Испании, Италии до середины XVIII в. в славянских странах. Барокко воплотило новые представления о единстве, безграничности и многообразии мира, о его драматической, даже трагической сложности и вечной изменчивости. Человек в мире барокко представлен многоплановой личностью с огромными возможностями, вовлеченной в конфликт и коллизии окружающей среды. Для барокко свойственны грандиозность, театральность, пышность, динамика, столкновение фантастики и реальности, патетическая приподнятость, интенсивность чувств, пристрастие к эффектным зрелищам. В Западной Европе барокко явилось как непосредственная реакция на крах гуманистических идей эпохи Возрождения и Реформации. В России влияние барокко прослеживается с середины XVII в., когда наиболее четко обозначился кризис традиционного христианского воззрения на человека. И все же вопрос о русском барокко как о первом стилевом направлении русского искусства в целом остается достаточно спорным (к средневековой художественной культуре понятие стиля как единого, общего направления не применяется). Ученые предпочитают говорить скорее об отдельных чертах барочного стиля, отразившегося, в первую очередь, в силлабической поэзии Симеона Полоцкого и его школы (силлабическая, т.е. слоговая поэзия имеет польское происхождение; она основывается на равном количестве слогов в строке и единственном обязательном ударении в конце строки, подчеркивающим рифму), отдельных явлениях архитектуры (так называемое московское “нарышкинское” барокко), в некоторых формах музыкальной культуры. Русское барокко позаимствовало у западноевропейского скорее всего его внешние черты; глубоко смятенный характер произведений западноевропейской барочной культуры в целом ему остался чуждым.

## **5.2. Просвещение: первые высшие учебные заведения; первые театры**

Усложнение городской жизни, рост государственного аппарата, развитие международных связей Руси предъявляли новые требования к образованию. Уровень грамотности в XVII в. значительно вырос в самых различных социальных слоях населения. Потребность в образованных людях приводила к необходимости создания школ, которые могли бы дать более глубокое и систематическое образование (до этого времени грамоте обучались либо в семье, либо у “мастеров” из низшего духовенства). В России был использован опыт организации подобных школ на Украине и в Белоруссии, где они давно уже существовали.

Таков был Киево-Могилянский коллегиум - академия, организованная Петром Могилой в 1631 г., она стояла уже на уровне польских высших школ. В ней, помимо богословских и философских дисциплин, преподавались словесные науки, сочинялись "школьные" драмы, стихотворные произведения, руководства по поэтике. Из нее вышло немало крупных по своей образованности деятелей, работавших в Москве - Симеон Полоцкий, Димитрий Ростовский, позже - Феофан Прокопович, сотрудник и апологет Петра I. К киевским ученым относились в Москве не с полным доверием, не без основания подозревая их в "латинстве" (т.е. приверженности к католической вере), но все же их трудами и литературным опытом воспользовались у нас в полной мере. С их помощью в Москве первоначально было налажено школьное дело. В 1648 г. боярин **Ф.М. Ртищев** в специально основанном им близ Москвы при Андреевской церкви монастыре учредил училище, где, кроме языков славянского и греческого, полагалось изучение наук словесных, до риторики и философии включительно. Учителями здесь были специально вызванные из Киева ученые, в том числе Епифаний Славинецкий - будущий основатель греческой школы при Чудовом монастыре в Москве. Позже, в 1665 г. белорус Симеон Полоцкий возглавил открытую в Заиконоспасском монастыре латинскую школу, в которой готовили образованных подьячих для центральных правительственных учреждений. Впоследствии этой школой руководил ученик Симеона Сильвестр Медведев.

С самого начала деятельности киевских ученых в Москве зашла речь о том, какую вводить у нас систему образования - латинскую или греческую. Ведь латинский необходим для изучения философии, а греческий - для богословия. Сторонники изучения латыни стремились к обмирщению преподавания и образования; они хотели приблизить последнее к задачам государственного строительства и укрепления связей с передовой западноевропейской культурой. "Латинники" были идеологами дворян, испытывавших тогда сильное влияние со стороны католической Польши.

Защитники же греческого называли латинскую грамматику, риторику, философию и стихосложение "хитростями" и призывали читать только Писание: "в простоте Богу угождать" и учить греческий.

Победил, конечно, греческий, и в 1680 году в Москве при печатном дворе на Никольской улице было открыто училище с двумя классами. В одном из них изучали славянский язык, в другом - греческий. При основании училища в него поступило тридцать учеников, а через пять лет их стало уже более двухсот.

Через семь лет, на той же Никольской улице, было открыто первое на Руси высшее учебное заведение: **Славяно-греко-латинская академия**. Руководили ею ученые греки, преподавали греки и русские. Окончившие Академию получали служебные чины. Академии присваивались широкие права в области образования: отныне запрещалось держать домашних учителей иностранных языков, иметь латинские, польские и немецкие книги, надзор за этим поручался Академии. Кроме того, она должна была наблюдать за чистотой православной веры в стране и имела право судить по обвинениям в оскорблении религии.

Грамотный человек, усвоивший азы образования, использовал их не только для практических целей, он тянулся к книге как к источнику новых знаний. Существовавший в Москве со второй половины XVI века Печатный двор находился в ведении Патриарха и сначала выпускал книги церковно-богослужебные и "четьи" (для чтения) духовно-назидательного содержания. Но в XVII веке стали печататься книги и светского содержания.

Появились первые частные библиотеки. У царя Михаила Федоровича было сорок книг, а у царя Федора Алексеевича - уже 286. Для того времени это были крупные библиотеки. Состав их приобретал все более светский характер; к концу века появились и книги по разным отраслям знаний, при этом не только на русском, но и на иностранных языках.

Новым явлением в русской культуре XVII в. стало возникновение **первого придворного театра** при дворе царя Алексея Михайловича. Сама идея создания светского театра ярко отражала перелом в развитии русской эстетической мысли. Театр, существовавший при дворах европейских монархов, привлек внимание русских послов, оставивших любопытные его описания. Свои восторги по поводу чудесных машин и механизмов сцены, ярких декораций, костюмов и т. п. русские послы изливали царю. Вскоре после одного из подобных восторженных рассказов царь послал за границу указ о приискании умеющих “комедию делать”. Таким образом, придворный театр сразу же задумывался как развлечение иностранного образца, как “потеха”, причем потеха иноземная, не имеющая отношения к русским традициям и мировоззрению. В России затея Алексея Михайловича воспринималась как “латинское” увлечение, совращающее православную душу. Именно поэтому театр был превращен царем в “потеху” для него одного и членов его семьи. Для придворных чинов и бояр это был ритуал, придворная церемония, обязательная, как служба. Царь приказывал являться на “комедию” поименно, неявившихся наказывал; царь один восседал в кресле перед сценой (царица с восемью детьми была спрятана в специальной пристройке типа ложи, откуда можно было смотреть спектакли), остальные зрители стояли на сцене, являясь как бы одновременно и статистами.

Первые постановки пьес осуществлял с 1672 г. пастор и учитель Немецкой слободы Иоганн Готфрид Грегори. Сюжеты их заимствовались преимущественно из Библии (“Артаксерксово детство”, “Иудифь”, “Комедия об Иосифе” и др.), однако известны и пьесы светского содержания. Таков был первый в русской истории балет “Орфей” (1674 г.), “Комедия о Бахусе с Венусом” (1676 г.) - к сожалению, не дошедшие до наших дней. В процессе развития театра элемент чисто светского, нерелигиозного развлечения увеличивался. После смерти царя Алексея Михайловича в 1676 г. под влиянием патриарха Иоакима, враждебно относившегося ко всему иноземному, театр пастора Грегори прекратил свое существование. При Алексее Михайловиче существовал и школьный театр (по подобию украинских), где ставил свои пьесы в 1656 - 1660 гг. Симеон Полоцкий. Это были так называемые “школьные драмы”, жанровую систему которых образовывали декламации, диалоги, действия, приуроченные к религиозным праздникам.

Традиции придворного и школьного театра времен Алексея Михайловича получили дальнейшее продолжение при Петре I (постановки Славяно-греко-латинской академии, драматургия Димитрия Ростовского, Феофана Прокоповича, придворная труппа царевны Натальи Алексеевны).

### **5.3. Литература: кризис традиции и развитие новых жанров (автобиография, авантюрное и историческое повествование, сатиры)**

XVII век в русской литературе был временем перехода от средневековой книжности к литературе новоевропейского типа. Это век, в котором прочно укоренившиеся за шесть столетий литературные жанры легко уживаются с новыми формами литературы: с силлабическим стихотворством, с переводными приключенческими романами, с театральными пьесами, впервые появившимися на Руси при Алексее Михайловиче, с первыми записями фольклорных произведений, с пародиями и сатирами. Это век, в котором одновременно возникает **литература придворная и демократическая**. Именно в XVII в. мы видим появление чувства авторства, пробуждение в литературе сознания ценности человеческой личности самой по себе, вне зависимости от ее официального положения в обществе. В этот период существенно меняется жанровый состав литературы, появляются новые принципы художественного освоения

действительности. Прежде чем отмереть, жанровая система средневековой литературы крайне усложняется; происходит расширение количества жанров, с одной стороны, за счет введения в литературу форм деловой письменности; с другой - за счет фольклора, который начинает интенсивно проникать в письменность демократических слоев населения; с третьей – за счет произведений, хлынувших в Россию из стран Западной Европы через Польшу и Украину. Происходит трансформация старых средневековых жанров в результате усиления сюжетности, развлекательности, изобразительности и расширения тематического охвата литературы. Существенное значение в изменении жанровых признаков имеет **усиление личностного начала**, совершающееся в самых различных областях литературного творчества по самым различным линиям. Пожалуй, этот процесс и является самым определяющим в истории древнерусской литературы XVII в. (как и в других видах искусств, но в литературе он проявляется наиболее ярко). Напомним: личность писателя сказывалась в художественном методе средневековой литературы значительно слабее, чем в литературе нового времени. В литературе Древней Руси гораздо большую роль, чем авторское начало, играл жанровый признак. Каждый литературный жанр имел свои традиционные особенности; они оттесняли индивидуальные, авторские черты на задний план. В XVII в. все более и более начинает заявлять свои права авторская индивидуальность.

Иной становится концепция человека. Если в традиционной средневековой литературе человек либо свят, либо грешен, либо добр, либо зол, либо прекрасен, либо безобразен, то в литературе XVII в. представления о человеческой природе становятся более сложными; характер персонажей может включать в себя противоречивые черты. Вместе с осознанием права автора на художественный вымысел в литературу XVII в. приходят вымышленные герои; до этого древнерусская литература рассказывала о жизни только реально существующих людей.

Появляется совершенно новый жанр: **бытовые повести** - нравоучительные произведения светского характера, рекомендующие читателям соблюдать старинные обычаи и слушаться советов старших.

Перестраивается даже такой канонический жанр, как житие - он все больше сближается с повестью, с биографией. Не случайно, что один и тот же литературный памятник известен нам под двумя названиями - **“Житие Юлиании Лазаревской”** или **“Повесть об Ульянии Осоргиной”**. Это произведение, не лишенное обычных традиционных житейских элементов, по сути своей представляет собой своеобразную семейную хронику, вышедшую из-под пера светского автора, хорошо знающего биографию того лица, о котором он пишет (автор - сын Юлиании).

Самое существенное для Юлиании как житийной героини нового типа то, что она ведет благочестивую жизнь не в монастыре, а в миру, в обстановке бытовых забот и житейских хлопот, которые возлагают на нее обязанности жены и матери тринадцати детей и госпожи, имеющей большое и сложное хозяйство. Героем жития становится не святой подвижник, не князь, а рядовой человек - ценность человеческой личности осознается здесь не в абстрактном ее понимании, а в самом обыденном, конкретном. Для читателя же герой литературного произведения не возносится над ним, а вполне с ним сопоставляется. Отсюда отношение автора к герою становится лиричнее.

Наиболее ярким памятником, примыкающим к агиографической традиции, но по сути дела взрывающим ее, является знаменитое **Житие протопопа Аввакума**, написанное им в 1672 - 75 гг. - первое в русской литературе мемуарное произведение.

Здесь житие становится автобиографией. Аввакум ведет повествование не о каком-нибудь угоднике, а только о себе - повествование страстное,



напряженное, полемическое, полное субъективной точки зрения на события. Рассказывая о своей мученической борьбе против официальной церковной идеологии, против никонианства, Аввакум предельно эгоцентричен, чего уж совершенно не допускает каноническая традиция жанра. Являясь консерватором в сфере религиозной идеологии, защитником и апологетом старообрядчества, Аввакум проявляет максимальное новаторство в области литературной. Больше всего поражает современного читателя ярко выраженный, сугубо авторский стиль произведения - и по сей день живая русская речь, либо перебивающая речь книжную, церковнославянскую, либо, в большинстве случаев, ее вытесняющая. Один из самых поразительных эпизодов жития - описание переправы Аввакума с женой через лед реки Нерчи во время сибирской ссылки. "Протопопица бедная бредет-бредет, да и повалится - кольско гораздо!.. Я пришел, - на меня, бедная, пеняет, говоря: "Долго ли муки сея, протопоп, будет?". И я говорю: "Марковна, до самой смерти!". Она же, вздохня, отвещала: "Добро, Петрович, ино еще побредем!". Быть может, ни один из философских трактатов нашего времени не дает такого яркого представления о долготерпении русского народа, как эта сцена с пронзительным и поэтическим реализмом.

Элемент автобиографизма и субъективная, личная точка зрения проникает и в исторические сочинения. Авраамий Палицин, князь Иван Хворостин, князь Семен Шаховский пишут о Смуте как участники событий, пишут о своих взглядах, оправдывают свое поведение, ощущают себя не только объективными историками, но в какой-то степени мемуаристами. Особый интерес в ряду исторических повестей XVII века представляют повести об Азове, возникшие в демократической среде донского казачества, особенно так называемая "Поэтическая повесть об Азовском осадном сидении донских казаков" - своеобразный сплав традиции воинской повести, документального свидетельства и публицистического сочинения (1640-е гг.). Высокая художественная форма повести во многом связана и с несомненным влиянием на нее фольклора, особенно казачьих песен о "тихом Доне Ивановиче". Повествовательная литература XVII в. представлена удивительным богатством своих жанровых форм, эволюционирующих от бытовой повести с элементами житейной фантастики или фольклора ("Повесть о Савве Грудцине" использует всемирно распространенную сюжетную схему договора человека с дьяволом) к повести с романтическим сюжетом (поэтичнейшая "Повесть о Тверском отроча монастыря" содержит мотив неразделенной любви), а далее - к чисто развлекательным и авантурным произведениям, написанным не без влияния западной литературы. В целом они разворачивают перед нами сложную, пеструю картину, отражающую кризис традиционного средневекового мышления. В этом отношении на двух разных полюсах находятся два настоящих шедевра древнерусской литературы - **"Повесть о Горе-Злосчастии"** и **"Повесть о Фроле Скобееве"**.

Первая из них овеяна поэзией русского фольклора. Народным стихом, близким к былинному, повесть рассказывает о судьбе безвестного молодца, нарушившего заповеди старины и тяжело за это поплатившегося. Избавляет молодца от окончательной гибели "спасенный путь", приводящий его в монастырь, у стен которого отстает от него по пятам преследующее его Горе-Злосчастие. Образ Гора-Злосчастия - доли-судьбы - символизирует как и внешнюю, враждебную человеку силу, так и внутреннее состояние человека, его душевную опустошенность. Повесть очень талантливо изображает судьбу "детей" на переломе эпох; победа, однако, оказывается за домостроевской стариной, а не за просыпающимися индивидуальными устремлениями молодого поколения. Однако монашеская жизнь, трактовавшаяся еще недавно как самая высокая форма жизни, в этой повести оказывается лишь вынужденным уделом человека, искупающего в монастыре свои прегрешения. Поражает и привлекает несомненное сочувствие, даже любование неизвестного автора повести своим

героем. Не назидательной моралью, а каким-то щемящим лиризмом, восходящим к народным песням, привлекает этот памятник современного читателя.

На другом полюсе находится не менее совершенная в своем художественном отношении «Повесть о Фроле Скобееве». Это уже настоящая развлекательная новелла, своеобразный аналог плутовским западноевропейским повествовательным жанрам. Герой ее, мошенник, пройдоха и ябеда, устраивает свое материальное благополучие, женившись обманом на дочери богатого и влиятельного стольника Нардина-Нащокина - Аннушке. Ни у Фрола, ни у Аннушки нет никакой оглядки на традицию, нет ни малейших признаков душевной трагедии, которую испытывает, отрываясь от старины, молодец из «Повести о Горе-Злосчасти». Повесть весьма любопытна своей установкой на реализм и психологизм, а также полной свободой по отношению к любым нормам морали, не говоря уже о религиозной. Автор как бы самоустраивается из произведения и не дает никакой нравственной оценки поведения своих героев. В этом отношении «Повесть о Фроле Скобееве» - полная противоположность большинству произведений древнерусской литературы, строго разграничивающих добро и зло, грешность и святость, земное и небесное.

В XVII веке изменился характер **переводной литературы**. Раньше переводились главным образом произведения религиозно-дидактического характера, теперь же внимание переводчиков переключилось на рыцарский роман, плутовскую новеллу, авантюрно-приключенческую повесть. Но переводы пока еще делаются не с французского и немецкого, а с польского, через посредство белорусов и украинцев, и при этом сильно русифицируются.

«**Повесть о Бове Королевиче**», ставшая известной благодаря белорусам, восходит к французскому рыцарскому роману.

Образ «храброго витязя» Бовы Королевича близок героям народного эпоса и волшебной сказки. Он храбр, честен, защищает правду, свято хранит верность в любви, борется за христианскую веру. Его враги характеризуются теми же чертами, что и отрицательные персонажи былины и сказок: «голова у него, как пивной котел, а промеж плечей мерная сажень» или «по пояс песьи ноги, а от пояса, что и прочий человек». В повести много сказочных мотивов: Бову пытаются отравить лепешками, замешанными на змеином сале, он появляется среди врагов в образе старца, его невеста поит его врага сонным зельем.

Переводчик романа не поспешил на детали русского быта: рыцарский замок castello превратился в русский город Костел, где княжит мужик посадский Орел.

Были переведены также «Повесть о Петре Златых Ключей», «Повесть о Василии Златовласом», сказочные романы. Центральной темой всех этих повестей была земная любовь и наслаждение радостями жизни. Переводчики не ставили своей целью передать с максимальной точностью оригинал. Они приспосабливали его к вкусам и потребностям своего времени, наполняя сюжеты подчас чисто русским содержанием.

В литературе XVII века произошло возникновение и развитие **демократической сатиры**. Авторы непритязательных демократических произведений начинают интересоваться **вопросами социальной несправедливости**, безмерная нищета одних и незаслуженное богатство других, «босота и нагота» маленьких людей. Вопросы социальной справедливости затрагивались и в литературе XVI в., но там это были философские рассуждения сторонних наблюдателей. Сейчас об этом стали писать сами «босые» и «голодные». Это из их среды вышли и «Азбука о голом и небогатом человеке» и «Служба кабаку», «Праздник кабацких ярыжек» и др. Впервые в русской литературе грехи этих героев вызывают не осуждение, а симпатию, сострадание. Герой часто иронизирует над собой и над окружающими, вступает с ними в конфликт. Ирония не только становится средством самовыражения героя, но она же властно овладевает автором во всех случаях его отношения к действительности. Снижается не только

личность героя, но и сама действительность, язык, которым эта действительность описывается, само отношение автора к произведению. XVII век являет нам расцвет пародии в демократической литературе - пародируются челобитные ("Калязинская челобитная"), судопроизводственный процесс ("Повесть о Шемякинском суде" и "Повесть о Ерше Ершовиче"), церковные службы ("Праздник кабацких ярыжек"). Пародия становится средством сатирического обличения самых разных сторон социальной действительности XVII в.; заметно также здесь и фольклорное влияние, усиливающее сатирические нападки авторов на государственные и церковные институты.

**Сатирическая повесть** "Служба кабаку" обличает государственную систему "царевых кабаков", введенную в середине XVII века. Автор проклинает кабак - "дому разоритель", "христианских душ грабитель", причину "нищеты, наготы и босоты". Едкая ирония создается путем несоответствия торжественной формы церковных гимнов воспеваемому предмету. Завершается повесть житием пьяницы, откровенно пародирующим канонические жития святых.

Остановимся еще на двух памятниках **демократической сатиры** - "**Калязинской челобитной**", изображающей быт монастырского духовенства (последняя четверть XVII века), и "**Повести о бражнике**", внесенной церковью в список запрещенных книг.

"Калязинская челобитная" остроумно осмеивает порядки в Калязинском монастыре, наглядно показывает распутное и пьяное житие всей монашеской братии. Написана она в форме юмористической челобитной (типичная пародия) живым, образным языком, с очень большим количеством рифмованных строк, с рифмованными поговорками и присловьями. И язык этот таков, что создается впечатление, что насмешливый и веселый автор "Калязинской челобитной" не только обличает, но и откровенно любит бравыми монахами, обещавшими в случае чего "ступить по дорожке в иной монастырь, а где пиво да вино найдем, тут и поживем, а когда тут допьем, в иной монастырь пойдем. А с похмелья да с тоски, да с третьей бредни, да с великия кручины назад в Калязин пойдем и в житницах и анбарах все пересмотрим".

"Повесть о бражнике, како вниде в рай" тоже связана с пародией - на старые, переводные с греческого хождения в рай. Возможно, она восходит и к западноевропейским источникам - французскому или немецкому потешному рассказу о том, как мужик (или мельник) добился словопрением посмертной райской жизни. Возможно, из какого-нибудь сборника переводных новелл развлекательного и юмористического характера этот сюжет попал на русскую почву. Древнерусский книжник создал свою версию - у него пьяница (бражник) срамит апостолов и святых, доказывая, что они своими проступками рая совсем уж не заслужили. Когда же и Иоанн Богослов пытается воспрепятствовать герою повести - "бражником зде не входимо" - то бражник уличает его в непоследовательности: "Бог всех любит, а вы меня ненавидите! Иоанне Богослове! Либо руки своя отпиши, либо слова отопрись!" В ответ на эти слова Иоанн Богослов говорит бражнику: "Ты еси наш человек, бражник! Вниди к нам в рай!" Концовка повести оригинальна, ей нет никаких аналогов в западноевропейских новеллах. Бражник, войдя в рай, раздражает святых отцов тем, что садится в "лучшее место. Святи отцы почяли глаголити: "Почто ты, бражник, вниде в рай и еще сел в лучшем месте? Мы к сему месту не мало приступити смели". Отвеща им бражник: "Святи отцы! Не умеете вы говорить с бражником, не токмо что с трезвым!". И рекоша вси святии отцы: "Буде благословен ты, бражник, тем местом во веки веков! Амины!".

Чтобы оценить всю насмешливую дерзость этой повести, полной такого чисто русского лукавства, достаточно вспомнить, что за приверженность к пьянству не только прежде, но еще в том же XVII в. полагались адские мучения, от которых можно было избавиться лишь покаянием в монастыре. В повести явно чувствуется

стремление противопоставить церковной проповеди аскетизма утверждение права человека на земные радости, хотя бы и греховные с точки зрения благочестивой морали.

#### **5.4. Проникновение элементов реализма в живопись: новый стиль. Появление светского портрета**

Наметившийся на Руси еще в XVI в. кризис средневекового типа художественного мышления привел в XVII в. к новому пониманию искусства, к активным поискам новых форм и способов визуального выражения. Острые, драматические события смутного времени, кризис средневековой системы миропонимания, социальная активность всех слоев русского общества способствовали переключению внимания мастеров кисти с мира абсолютных духовных ценностей на реалии земной истории и повседневной жизни. Работая над росписями храмов или над иконами, мастера XVII в. часто забывали о религиозно-символической значимости изображаемых событий и святости библейских персонажей. Их начали увлекать чисто художественные задачи наиболее полного изображения того или иного события, действия, бытовой коллизии, психологического конфликта. Повествовательность, динамичность, интерес к бытовым деталям, одежде, пейзажу - ко всему пестрому множеству жизненных явлений, общая декоративность стоят в центре внимания живописцев и иконописцев XVII в. В изображении человека художника увлекает теперь **“живоподобие”** - стремление к созданию иллюзорного сходства с внешним видом оригинала (как правило, воображаемого, идеализированного). На этом пути русскую живопись ждали не только приобретения, но и утраты.

Развитие русской живописи в XVII в. обычно делят на два этапа. Первый (1600 - 1650 гг.) отличается попытками оживить уже явно угасающий дух прежнего великого искусства либо путем следования древнему художественному канону, либо путем его повышенной эстетизации. В первом случае продолжалась линия развития традиций **“годуновской школы”** (иконы московских мастеров **“Достойно есть”**, **“Симон Столпник”** - обе 1605 г.), во втором - линия искусства **“строгановской школы”**, в творчестве представителей которых чисто живописная трактовка образа порой оттесняла на задний план его религиозно-символический смысл (**“св. Никита воин”**, **“Чудо св. Георгия о змие”** приписываются Никифору Савину).

Формирование нового стиля относится ко 2-й половине XVII в. Его черты наиболее ярко воплотились в творчестве **Симона Ушакова** (1626 - 1686 гг.), одного из лучших царских живописцев. Новый стиль ознаменовал собой **появление реалистических элементов в иконографии**. Ему были свойственны объемное изображение, передача реальной светотени, учет аналитического строения лица, иное решение художественного пространства в иконописи XVII в. Линейная перспектива готова вытеснить обратную. При этом старые и новые приемы живописного письма смешивались между собой, в них не было органического единства. Один и тот же художник (Симон Ушаков не исключение) мог писать иконы и в традиционной, и в новой манере. Русская иконопись XVII в. не явила ни одного творения, которое можно было бы поставить в один ряд с одухотворенными образами древнерусской иконописи XIV - XV вв. **“Спас Нерукотворный”** - безусловно, лучшее произведение Симона Ушакова (1657 г.). Но его же **“Троица”** (1671 г.) с тяжеловатым, плотским изображением фигур, с подробными реалистическими деталями представляет собой разительный контраст с шедевром Андрея Рублева. Была своя правота у протопопа Аввакума, обвиняющего современных ему живописцев в том, что они пишут святых по своему образу и подобию: **“А вы ныне подобие их переменили, пишете таковых же якоже вы сами: толстобрюхих, толсторожих и ноги и руки яко стульцы”**. Однако древнее искусство иконы в XVII в., следуя каноническим, традиционным образцам,

вырождалось и становилось трафаретом, штампом. Именно на это обстоятельство указывали защитники нового стиля живописи.

XVII век характеризуется необычным для средневековой культуры оживлением эстетико-теоретической мысли, при этом (как это было в области изобразительного искусства) она нередко обгоняла практику. В XVII в. создаются **первые теоретические трактаты об изобразительном искусстве**; их появление свидетельствует об осознании самими мастерами чисто эстетической функции живописи. Трактаты создавали сами художники в острой полемике с защитниками традиционных приемов иконописного письма. Таковы “Послание Иосифа Владимировича Симону Ушакову” (1657 - 58 гг.) и “Слово к люботщателям иконного писания” (1666 - 67 гг.) Симона Ушакова.

Для Иосифа Владимировича как настоящего художника ни древность, ни серебряные оклады не спасают иконы, если она плохо написана с художественной точки зрения. Именно критерий художественности выдвигает он в качестве основного при оценке живописи и именно его противопоставляет современной ему “плохой”, “ругательно писаной”, пусть и традиционной, даже освященной церковным авторитетом иконе. Образцом же высокопрофессиональной живописи для художников круга Ушакова - Владимировича выступает западноевропейская живопись, и здесь их не смущает ее иное конфессиональное (латинское, католическое) происхождение. Достоинства западноевропейской живописи Владимирович и Ушаков усматривают в большей ее близости к видимым формам, прежде всего человека, в ее “живоподобию” (отсюда происхождение термина живопись - писать “яко жив” - этот термин в середине XVII в. активно вытесняет слово “иконопись” по мере того, как эстетическая функция живописи в сознании ее творцов вытесняет сакральную, религиозную).

Ко второй четверти XVII в. относится возникновение в русской живописи портрета. **Парсуны** (от лат. persona - личность, т.е. портрет реального лица) - условное наименование произведений русской портретной живописи, сохраняющих приемы иконописи. Первые из них еще близки к иконе - таковы изображения царя Федора Ивановича, князя Михаила Васильевича Скопина-Шуйского. Крупные головы, обычный для иконы трехчетвертной поворот, широко раскрытые глаза, переданные стилизованным иконным рисунком, - все говорит об использовании художественных принципов иконописи. О нарождающихся элементах новой живописи можно судить лишь по явному стремлению художников как можно точнее изобразить реальные черты современников. Большую роль в освобождении русских художников-портретистов от устаревших иконописных приемов сыграло их знакомство с памятниками западноевропейской живописи и сотрудничество с приехавшими в Москву художниками-иностранцами. В период 80 - 90 гг. XVII в. русскими художниками создаются наиболее значительные произведения парсунной живописи - портрет стольника Василия Федоровича Люткина (1697 г.), портрет дяди и матери Петра I - Л.К. и Н.К. Нарышкиных. В них уже присутствуют черты школы русского портрета нового времени - внимание к внутреннему миру человека, поэтизация образа, тонкий колорит. Всего за несколько десятилетий новый жанр прошел громадный путь - от полуиконописных парсун до вполне реалистических изображений конца столетия.

И все-таки едва ли не высшее достижение в русской живописи XVII в. связано со фреской - не прежней монументальной (как в Киеве и Новгороде домонгольской Руси), не возвышенно-одухотворенной (как рублевские росписи Успенского Собора во Владимире или дионисиевские фрески Ферапонтова монастыря).

Это яркий, красочный, в чем-то наивный и простодушный мир, представленный в буйной росписи храмов Ростова, Ярославля, Костромы, Углича. Такова роспись церкви Ильи Пророка в Ярославле (1680 - 1681 гг.), которая смотрится



как сплошной орнаментальный декоративный ковер, покрывающий своим золотисто-голубым узором все стены храма. Житийные композиции, евангельские и библейские сцены приобретают порой характер жанровых картин, насыщенных чисто фольклорными элементами; пейзажи напоминают ландшафт с “лазоревыми цветами” и “шелковой травой” лирических песен, а одежда персонажей схожа с одеяниями былинных героев: “...у оратая сапожки зелен сафьян, у оратая шляпа пуховая, а кафтанчик у него черна бархата”. Яркое посадское искусство вносило наиболее радостную, мажорную ноту в общий колорит изобразительного искусства XVII века.

### **5.5. Светские тенденции в церковной архитектуре: “барокко” посадских храмов; гражданское строительство. Деревянное зодчество**

В русской архитектуре XVII в., в пестром многообразии ее форм по-своему проявилась общая тенденция культурного процесса позднего средневековья. В ней рождаются, усиливаются и начинают преобладать светские мотивы, светские художественные приемы и формы. Усиление светских мотивов было связано с расширением среды, в которой формировались эстетические представления. Вкусы посадских людей и купцов (а не только дворянства во главе с царем и патриархом) влияли на развитие архитектуры, далеко уводя от освященных церковной традицией образцов. Проявляется стремление к внешней нарядности, живописности, декоративности. **“Дивное узорочье”** – так сами современники определили суть новых веяний в архитектуре – было свойственно и гражданским и культовым постройкам; культовая архитектура постепенно утрачивала резкую обособленность от гражданского строительства. В целом тем же путем, что и каменное зодчество, шла деревянная русская архитектура, независимо от того, являлась ли она культовой или светской.

Церковная архитектура восприняла многое из гражданского зодчества. Не только отдельные детали храмов ничем уже не отличались от тех, что были в барских хоромах, но и в целом они стали напоминать светские здания. И небольшие посадские церкви, и монументальные городские соборы стали очень жизнерадостными по своему внешнему облику, в них в полную силу проявилась живописность древнерусской архитектуры, богатство и разнообразие ее декоративного убранства. Важное значение приобрели церковные колокольни. Они сообщали особую выразительность и динамику архитектурным ансамблям, а то и всему силуэту города. Традиция устремленных в небо колоколен нашла свое развитие и в зодчестве XVIII века.

Замечательной светской постройкой был несохранившийся дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском (1667 - 68 гг.), представлявший живописную композицию больших и малых срубов - **клетей**, связанных переходами, с высокими кровлями, с многообразием крыш и шатров. Сказочное величие дворца усиливалось золоченой резьбой и яркой расцветкой. Деревянное храмовое зодчество, как и каменное, в течение всего XVII века эволюционировало от более простых и строгих форм (таковы клетские храмы, представлявшие собой прямоугольный сруб (клеть), покрытый двускатной кровлей, увенчанной маковкой с крестом, церковь села Спас-Вежи, 1628 г.) до более изощренных (в основном шатровых). К концу же XVII в. - на рубеже XVIII в. декоративный элемент разрастается настолько, что подчиняет себе объемное построение, в нем становится трудно разобраться. Классический пример - знаменитая церковь Преображения в Кяхте 1714 г. Многие исследователи видят в ней своеобразную параллель церкви Покрова в Филях, выдающегося памятника русского барокко конца XVII в. Пирамидальность, характерная еще для первых на Руси храмов (вспомним Софийский собор в Киеве), в Преображенской церкви приобрела



особое своеобразие и красоту: двадцать одна декоративная луковичная главака восходит к центральному куполу, образуя сложный и совершенно неповторимый силуэт. Деревянная церковь не только поразительно вписывается в пейзаж, но и сама организует вокруг себя природное и архитектурное пространство. Каменное строительство, прерванное смутой, возобновилось лишь в 20-е годы. В это время осуществлена реставрация Московского Кремля, пострадавшего во время интервенции. Именно к этому времени относится сооружение каменного шатра над Спасской башней, появление Филаретовской звонницы. В 1635 - 1636 гг. артелью мастеров, возглавляемой **Баженом Огурцовым**, был возведен **Теремной дворец** - самая замечательная гражданская постройка 1-й пол. XVII в. До нас это здание дошло в сильно искаженном виде после переделки в XIX в. Теремной дворец представляет собой трехэтажное, на высоких подклетах здание, увенчанное высоким "теремком". Золотая кровля и два пояса лазурных изразцовых карнизов придали дворцу нарядный, сказочный вид. Здание богато украшено каменной резьбой. Многие формы отделки непосредственно идут от приемов деревянного зодчества. В XVII в. каменное гражданское строительство приобрело большой размах и велось в различных городах (трехэтажные палаты дьяка Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной в Москве, ок. 1657 г.; Поганкины палаты в Пскове, 1-я пол. XVII в., Крутицкий теремок, 1694 г., Москва и др.).

Гражданская архитектура заметно влияла на культовые постройки. В основном в церковном зодчестве продолжали развиваться традиции шатровой архитектуры, однако в шатровых храмах все более заметно выступает стремление к внешней нарядности, декоративности убранства. Такова **Успенская церковь Алексеевского монастыря** в Угличе, имеющая три высоких стройных шатра, прозванная в народе "Дивной" (1628 г.). Она стала как бы первой ласточкой нового живописного стиля с асимметричной группировкой масс, который впоследствии ярко воплотился в многочисленных посадских храмах Москвы, Ярославля, Ростова. Храмы эти обычно представляли собой пятиглавые бесстолпные церкви, основной куб которых окружен приделами, папертями, лестницами и крыльцами, с обязательными деталями отделки: бочкообразными колонками, арками, кирпичными наличниками окон и др. Яркий образец стиля "узорочья" в Москве – церковь Троицы в Никитинках (1628 - 1653 гг.). Архитектор умело и свободно сочетал в композиции основной объем – четверик, увенчанный пятью главами, придел Никиты Мученика, тоже под куполом, и шатровую колокольню. Не менее интересна и церковь Рождества Богородицы в Путинках в Москве (1649-1652). Вместо одного монументального шатра она украшена пятью, образующими сложную асимметричную композицию: три возносятся над основным зданием, еще один венчает придел, а последний несет колокольню. Интересно, что из пяти шатров только один функционален – он имеет световой барабан, и через окошки в нем внутрь церкви проникают лучи солнца. Остальные четыре главы декоративны.

Хотя для церквей середины и второй половины XVII века характерно богатство декоративной отделки, а в объемном решении доминирует, как правило, четверик основной массы, им свойственно чрезвычайное разнообразие благодаря часто используемой асимметрии и свободному расположению частей. Как раз в разгар строительства этих двух шедевров московского зодчества XVII в. патриарх Никон, пытаясь возродить канонические традиции, запретил шатровые церкви и украшательства, что привело в 3-й четверти XVII в. к большому единообразию конструкций. Запрет, однако, не слишком строго соблюдался – шатровые церкви продолжали строиться в районах страны, удаленных от столицы; в самой же Москве излюбленный шатер стал украшать колокольни, сменившие звонницы.

В 90-е годы XVII в. в русской архитектуре утвердился новый стиль, условно именуемый "**нарышкинским**" или "**московским барокко**". Большинство храмов этого типа построено для бояр Нарышкиных (отсюда и название); их сходство с

западноевропейским барокко чисто внешнее и ограничивается отдельными декоративными элементами, почти не затрагивая композиционных принципов. Главные из этих принципов - ярусность, центричность, симметрия и равновесие масс (нижний ярус квадратный или прямоугольный, на нем - восьмерик, выше - второй, меньшего объема и, наконец, завершающий барабан с главой). Ярусной композицией достигается эффект вертикального движения, присущий столпообразным и шатровым постройкам предшествующих времен.

Очень часто церковь стоит на подклете и имеет вокруг открытую галерею. "Звон", то есть колокола, расположены в верхнем восьмерике - отдельной колокольни нет. Таким образом, оправдана высотность "нарышкинской" церкви: она, в русских традициях, построена "под колокола". Декоративное убранство ее отличается легкостью и изяществом, в отличие от той изощренности и пышности, которые были характерны для середины века. Главное украшение - на красном фоне гладких стен белые колонки. Они подчеркивают грани трех основных объемов (четверика и двух восьмериков) и обрамляют окна и двери.

Наиболее яркий памятник данного течения - **церковь Покрова в Филях** в Москве (1693). Она ажурна и элегантна, а ярусная композиция создает ей почти тот же эффект движения вверх, который был выражен в шатровых храмах. Свободная и живая связь церкви с окружающим пространством достигнута благодаря обилию окон и открытой галерее, на которую ведут три лестницы.

Декоративные формы "московского барокко" были применены и в пятиглавых храмах соборного типа, и в многочисленных монастырских постройках Москвы и других городов, и в строительстве монументальных сооружений. Очень кстати пришлось здесь ярусы "московского барокко", с мощными карнизами и колоннами, объединяющими два нижних этажа.

Выдающимся памятником этого времени были **Сретенские ворота** Земляного города в Москве, обычно называвшиеся Сухаревой башней. Это здание было построено в 1692-1695 годах как помещение для военного гарнизона. У Сухаревой башни было очень интересное завершение: восьмерик с часами увенчивался шатром с государственным гербом на шпиле, что придавало всей постройке торжественный характер с некоторым "военным" оттенком.

В конце века появились и инженерные сооружения, которые создавались как произведения архитектуры, с учетом их роли в формировании городского ансамбля. Таким был, например, Каменный мост в Москве (1687-1692). Со стороны Замоскворечья он заканчивался "палатой", над которой высились две шатровые башни.

Бурный расцвет московского барокко не только доказывал жизнеспособность многих приемов зодчества XVII века, но и поставил вопрос об органическом продолжении национальных форм в архитектуре нового послепетровского времени.

## **5.6. Новые формы певческого и декоративно-прикладного искусства**

XVII век оказался переломным и для развития русской музыки, явно вступившей в полосу кризиса в середине столетия. Традиции знаменного роспева начинают пользоваться меньшим успехом, они обедняются и упрощаются. Мелодический стиль знаменного пения все более замыкается в кругу сурово-декламационного интонирования. Однако в середине XVII в. появляются новые виды роспева, условно называемые "киевскими, сербскими, болгарскими, греческими" и т. д. Происхождение их остается не вполне ясным, но у них была общая черта: особая гармоничность при изложении музыкальной темы, она придавала новым роспевам мягкость звучания, приближала их к народной песенной стихии. Гармоническая основа всех этих роспевов вскоре стала влиять

и на само традиционное знаменное пение, гармонические четырехголосные переложения которого становятся все более типичным явлением для 2-й пол. XVII в. Возникает партесное пение, т.е. музыка на несколько голосов - партий. Эти записи уже ничего общего не имели с нотными знаками знаменного пения. Мастера нового пения начали пользоваться новой нотной системой - **пятилинейной**, с почти современными нотными знаками. По месту их создания они получили название **киевского знамени** или **киевских нот**. Партесное пение сложилось под влиянием традиции западноевропейского многоголосия.

Появляются и другие жанры певческой музыки - **канты** и **псалмы**, писавшиеся первоначально также на тексты духовного содержания. Они предназначались уже для домашнего музицирования и исполнялись вне церкви. В этих новых явлениях сказалось развитие элементов личного, лирического начала в музыкальном творчестве, авторской и исполнительской индивидуальности. Итак, в XVII в. в пятисотлетнем эволюционном развитии певческого искусства наступает перелом, определивший судьбу русской музыки на несколько веков вперед. Европейское нотопишное письмо сменяет древнюю крюковую нотацию, новый партесный многоголосный хоровой стиль вытесняет знаменное унисонное пение, кант и партесный концерт преобразуют каноническую систему древнерусских жанров. Самобытный русский путь скрещивается с западноевропейским, русское искусство приобщается к эстетическим представлениям, жанрам, технике композиции европейского барокко.

Многообразием своих форм поражает декоративно-прикладное искусство, достигшее расцвета в середине XVII в. Это не удивительно, ведь декоративностью в это время отличается и живопись, и архитектура. В произведениях декоративно-прикладного искусства особо проявляется и та торжественная пышность, которой отличаются многие произведения изобразительного искусства. Это стремление к торжественной пышности во многом связано с общим становлением русского абсолютизма, создающего свою эстетику - **эстетику придворного церемониала**. Особого расцвета достигает ювелирное искусство, при этом изделия из золота и серебра так густо покрывались драгоценными камнями и жемчугом, что свободного фона почти не оставалось. Исключительную роль камни и жемчуг приобрели в шитье, особенно орнаментальном. Значительно шире использовался жемчуг и в лицевом (сюжетном) шитье. Если в XIV - XVI вв. шитье было как бы живописью иглой, то в XVII в. оно словно становится разновидностью ювелирного искусства.

Предметы самого утилитарного назначения украшались затейливым орнаментом, примером чего может служить Царь-пушка, отлитая в конце XVI века мастером Андреем Чоховым. И ствол, и лафет, и даже колеса ее не обойдены вниманием - всюду узорочье, замысловатый и великолепно исполненный растительный узор, да еще и литая львиная голова на передней стенке лафета и изображение царя Федора Ивановича на коне.

Особенно русские бояре любили золотые украшения. Хотя повседневная их одежда была очень скромна (зипун до икр да кафтан с длинными рукавами), по торжественным случаям они надевали соболиные шубы, которые доставались им от прадедов и никогда не выходили из моды; по плечам же крест-накрест обвешивались золотыми цепями.

Декоративно-прикладное искусство, культивируемое при царском дворе, успешно переориентировалось на новый тип культуры - **новоевропейский** вместо "древлеправославного". Оно приобретало все больше новых черт, обусловленных европейскими влияниями. Адаптированные в высокопрофессиональной художественной среде придворных ювелиров, резчиков, вышивальщиц, они легко усваивались затем на самых разных уровнях, в разной социальной среде.

В целом же декоративно-прикладное искусство своим языком выражало те

же художественные идеалы, которые воплощали архитектура и живопись XVII в.

Подведем некоторые итоги развития художественной культуры Древней Руси с XI по XVII вв.

В домонгольской Руси была создана своя собственная самобытная традиция в процессе освоения византийского наследия. Ведущее место принадлежало книжной письменности и зодчеству.

Период феодальной раздробленности завершается объединением русских княжеств вокруг Москвы. Создаются региональные школы литературы, живописи, архитектуры, постепенно объединяющиеся в русле общерусской традиции, которая совпадает с московской. Ведущее место занимает живопись, которая в XV в. достигнет своего наивысшего расцвета. Именно в живописи осуществляется этический идеал раннего русского православия, наглядно воплощается единство небесного и земного, дольного и горнего. Можно сказать, что иконописцы конца XIV-XV вв. преодолели своим творчеством дуализм, свойственный средневековой культуре в целом. Глубинные корни этого явления уходят в историю. Тот духовный подъем, когда русский народ осознал свое единство, победив на Куликовом поле и образовав единое государство, был совершенно исключительным событием в истории культуры России. Куликовская битва в глазах последующих поколений приобрела почти что мистический смысл; ее тайну пытался разгадать А.Блок – а вместе с нею – и тайну всей России, тайну ее будущего.

Во 2-й пол. XV и XVI вв., когда церковь освящает своим авторитетом государственные институты, подавляющие и порабащающие человека, этический идеал внутренней духовной красоты трансформируется в идеал официально-государственный. Канон становится догмой, он лишается свойственного ему высокого религиозного содержания – и вместе с этим происходит постепенная десакрализация искусства, художественное сознание освобождается от религиозной идеологии. Литература, живопись, архитектура, певческое искусство постепенно осознают свойственные им и только им эстетические функции. Ведущее место принадлежит архитектуре. Это не удивительно: именно архитектура может наиболее адекватно выразить идею государственной мощи самодержавной Руси, не нанося при этом ущерба чисто художественной стороне своего искусства. XVII в. же демонстрирует нам почти полное раскрепощение художественного сознания, связанного с расцветом личного, индивидуального творчества. Иконопись переживает свой упадок, “новый стиль” в живописи художественно не убедителен, зато бурно развиваются литература и архитектура; в них наиболее ярко проявляется “обмирщение”, свойственное русской культуре XVII в. в целом.

## **6. РАЗВИТИЕ ЕСТЕСТВОЗНАНИЯ И ТЕХНИКИ НА РУСИ (X - XVII ВВ.)**

### **6.1. Естественнонаучные и общеполитические представления**

Естественнонаучные знания на Руси в период средневековья носили преимущественно прикладной характер. Поэтому о состоянии научной мысли в то время мы в основном судим по тем практическим достижениям, которые нам известны из источников.

Трактаты по отдельным отраслям знания на Руси долгое время - практически вплоть до XVII века - не создавались. Что касается переводных (с греческого, из Византии), в первые века христианства они скорее всего попадали на Русь в фрагментарном и переработанном виде (естественно, в первую очередь внимание уделялось богослужебной и канонической литературе).

Известно, впрочем, что из всех естественных наук на Руси отдавали

предпочтение астрономии и географии. Летописцы с большим прилежанием отмечали разного рода “знамения”: кометы, метеориты, солнечные и лунные затмения, всевозможные оптические эффекты в атмосфере (три солнца, солнце в круге, светящиеся столбы). Не забывали тут же привести сведения о подобных чудесах из древней истории.

В XVI веке перевели “**Космографию**” **Косьмы Индикоплова**. В ней правильно объяснялось происхождение солнечных и лунных затмений.

С течением времени летописцы начали не просто отмечать непонятные природные явления, но и старались понять, есть ли между ними какая-либо связь.

В начале XV века в Кирилло-Белозерском монастыре была составлена рукопись на астрономические темы. В ней рассуждалось о “земном устройении”, “о расстоянии между небом и землей”, “о широте и долготе земли”.

В XVI веке на Руси получил широкое распространение “**Шестоднев**” **Иоанна Экзарха Болгарского**. Это произведение состоит из шести “слов”, описывающих шесть дней творения. В нем содержатся сведения по астрономии (и астрологии), географии, ботанике и анатомии. Иоанн уделил большое внимание вопросам устройства Земли и Вселенной, движения звезд, Солнца и Луны, размерам небесных тел.

Географические знания на Руси обогащались в основном за счет странствий торговых людей и богомольцев. В XII-XIII веках многочисленные военные походы, процветающая торговля и паломничество весьма способствовали расширению представлений русских людей о мире. В начале XII века было создано “**Хождение игумена Даниила**”. Автор побывал на “святой земле” и в своих записках оставил лучшее в раннем средневековье документальное описание Иерусалима. Его географические, естественнонаучные и политические сведения необычайно обширны и разнообразны.

Среди многочисленных рассказов и отчетов о дальних странствиях особенно выделяется “**Хождение за три моря**” тверского купца **Афанасия Никитина** (1466-1472). Спустившись по Волге до Астрахани, Никитин через Дербенд пробрался в Персию, а оттуда - в Индию. В его записках содержится описание Персии, Индии, а на основании расспросов - Цейлона и Китая.

В XVII веке русские начали исследовать Восточную Азию. “Мореходы” и “землепроходцы” составляли описание местностей, в которых они бывали, населения, природных богатств, обращая особое внимание на полезные ископаемые и нанося сведения на географическую карту.

Самым замечательным путешествием мореходов того времени явилось плавание казака **Семена Ивановича Дежнева**. В 1648 году Дежнев возглавил экспедицию, которая двинулась из устья Колымы на восток на морских судах. Несколько кораблей погибло, остальные обогнули северо-восточную оконечность Азии - Чукотский нос и прошли через пролив, отделяющий Азиатский материк от Америки. Судно Дежнева было выброшено на берег, после чего он и его спутники еще 10 недель пробирались в глубь материка, прежде чем достигли реки Анадырь - цели своего путешествия. Таким образом, Дежнев на 80 лет раньше Беринга обнаружил пролив между Азией и Америкой. Но его географическое открытие было забыто.

Плавание по Амуру впервые совершили тоже русские: **Василий Поярков** (1644-1645) и **Ерофей Хабаров** (1647-1648).

Русские люди дошли и до Китая. Особенно важно путешествие **Федора Байкова**. Описание им пути в Китай и самого Китая, сделанное с замечательной точностью и верностью наблюдений, было даже переведено на французский и голландский языки.

Проникновение философских идей на Русь явилось следствием ее христианизации. Первые переводные философские сочинения (из Византии и Болгарии) появились в начале XI века при Ярославе Мудром. Тогда же в языке

возникло и само слово философия, обозначавшее изначально науки вообще.

Философская мысль Древней Руси была, разумеется, глубоко религиозной. С точки зрения самих авторов, под правильной философией прежде всего понималось богословие.

В период расцвета Киевского государства был создан ряд произведений философского характера.

В наиболее значительном летописном своде - "Повести временных лет" - содержится сочинение, известное под условным названием "**Речь философа**". Это краткий рассказ о сотворении мира, о ветхозаветной истории, о воплощении Христа и спасении людей от первородного греха.

В "Слове о законе и благодати" киевского митрополита Илариона (между 1037 и 1050 годами) дается философское объяснение всему ходу всемирной истории с точки зрения победившего христианства.

В послании митрополита Никифора Владимиру Мономаху есть философское рассуждение о том, что такое бессмертная душа и ее пять чувств. Ум ставится Никифором превыше чувств и воли, так как с его помощью человек познает божественную премудрость.

Представления русских людей о всемирно-историческом процессе основывались главным образом на переводных византийских сочинениях. Для них была характерна особая провиденциалистская точка зрения: ничто в мире не совершается без божественного промысла, весь исторический процесс является как бы введением к утверждению христианства.

В Киевской Руси возник и собственный трактат о сотворении мира и о библейской истории - "**Толковая Палея**". Автор использовал в своем сочинении множество материалов не только из священных книг, но и из неканонической литературы.

"Палея" ставила задачу доказать правильность Нового завета: она толковала темные места и комментировала неясные выражения в духе христианского вероучения. В "Палее" ставился философский вопрос о соотношении души и тела. Решался он с точки зрения традиционного христианства: душа сотворена Богом и по его же воле соединена со смертным телом. Человек состоит из двух самостоятельных субстанций - духовной и материальной, управляющих его поведением.

Наряду с бессмертием души автор "Палеи" признавал свободу воли и возможность познать божественную истину через священные книги.

Крупнейшим произведением, выразившем средневековую философию истории, явилась "Повесть временных лет". В ней автор - монах Киево-Печерского монастыря Нестор - изложил свои взгляды на историю Руси. Нестор понимал ее как борьбу злой силы (дьявола) с добром, приводящую, разумеется, к победе последнего. В духе средневековой философии Нестор говорил о предопределенности всего, что происходит в мире. По божьему промыслу совершается все хорошее и плохое, доброе и злое.

В конце XIV - начале XV века Москва начала борьбу за объединение русских земель. Идеи, обосновывавшие необходимость единого государства с сильной центральной властью, заняли видное место в системе философско-исторических представлений русских книжников.

Для характеристики социологической мысли этого времени особый интерес представляет теория "Москва - третий Рим", полностью сложившаяся к XVI веку. Наиболее полное выражение она нашла в "Послании" монаха Филофея.

Согласно его теории, история человечества - это процесс возникновения, развития и упадка мировых царств. Смена их предопределена Богом. Первым мировым царством был Рим, вторым Римом стала Византия, а после падения Византии хранителем православия (истинной веры) станет русский народ. Итак, Москва - третий Рим, а четвертому не бывать.



Эта мистическая, в сущности, теория очень пригодилась великокняжеской власти, боровшейся за создание Русского государства во главе с Москвой.

В XVI веке русские философы начали задумываться о том, что такое государство и какова в нем роль монарха. Интересные идеи развивал, например, крупнейший русский дипломат **Карпов**. Он считал, что государство должно быть устроено на основе “правды, закона и милости”. Карпов выступал сторонником сильной царской власти, но основанной на законности и порядке.

**Иван Пересветов** считал, что в основе правления идеального монарха должна лежать мудрость.

Сложным и интересным мыслителем XVI века был **Ермолай-Еразм**. В своем проекте государственных преобразований он выдвинул довольно смелую по тем временам мысль: основа жизни общества - производительный труд; им заняты крестьяне, но они же и являются беднейшей и наиболее притесняемой частью общества; вывод - необходимо облегчить жизнь крестьян, не забирая у них все до последней крохи, помочь им подняться из нищеты и бесправия.

Особую роль в развитии русской философии XVI века сыграл **Максим Грек**. Он приехал в Москву в качестве переводчика, но потом занялся публицистикой. Деятельность Максима Грека касалась многих сторон религиозной и общественной жизни. В философских вопросах он придерживался ортодоксальных позиций: по его мнению, философия была священна потому, что она повествует о Боге и хвалит добродетель. Проблему свободы воли Максим Грек решал в духе христианского вероучения: человек мог выбирать между добром и злом и отвечать за свои грехи. Литературная деятельность Максима Грека, его широкая образованность, знакомство с трудами Аристотеля, Платона, Сократа способствовали проникновению в русское общество идей античной культуры.

Во второй половине XVII века в России наблюдается усиленный интерес к философской проблематике, ставится вопрос об отделении философии от религии. Одновременно усиливается интерес к идейной жизни Запада.

В распространении просвещения и развитии русской мысли значительную роль сыграл **Симеон Полоцкий** (1629-1680). В своих сочинениях, даже богословского характера, он излагал многие натурфилософские взгляды Аристотеля, Плиния, а также приводил данные естествознания. Он утверждал, что мир познаваем с помощью разума и чувств, дающих ему пищу для размышления. Но постичь Бога умом, говорил Полоцкий, невозможно. Он признавал, таким образом, существование двух истин - непостижимой божественной и истины о мире природы и человека, которая доступна человеческому уму. Так богословие отделялось от науки.

Занимался классификацией наук и местом философии в жизни общества **Юрий Крижанич** (1617-1683). По его мнению, философия была основой знаний и представлений народа. Знание он делил на практическое и теоретическое, последнее, в свою очередь, - на духовное и мирское. Философия, основа мирского знания, познавала мир в его причинных связях. Разделяя причины на высшие (в Боге) и низшие (земные), Крижанич четко разграничил предмет богословия и предмет философии. Истинное знание о внешнем мире, или “природе”, и есть то, к чему стремится философия, говорил Крижанич.

О несовпадении задач теологии и философии говорил в своих трудах (большей частью, правда, основанных на переводах) и **А.Белобоцкий**. Он считал, что истины философии обосновываются посредством естественного разума, а не веры. Поэтому содержание философии шире, чем теологии: она может рассуждать и о мире, и о Боге, и о причинной обусловленности явлений.

Итак, в конце средневековья философская мысль на Руси начинает развиваться самостоятельно; она стремится порвать с богословием, найти свой путь познания действительности.

## 6.2. Медицинские представления

Медицинские знания в эпоху Киевской Руси носили чисто эмпирический характер: люди знали и собирали целебные травы, различали ядовитые растения. Были, естественно, и знахари. До нас дошли сведения о том, что в XI веке одному из родственников великого киевского князя Ярослава Мудрого сделали операцию - разумеется, простейшую: разрежали нарыв.

В XII веке на Руси были уже свои местные врачи - "лечьци". Большой популярностью, например, пользовался в середине XII века "лечец" Агапит - монах Киево-Печерского монастыря.

В XIII-XIV веках появились **первые рукописные лечебники**. В них содержались довольно точные сведения об основных лечебных растениях: ландыше, чернике, малине, шалфее, липовом цветке, подорожнике.

В XV веке на русский язык был переведен трактат греческого ученого и врача II века Галена, обобщившего достижения античной медицины. Переводились и более современные книги - в основном немецкие "Вертограды" - разного рода "травники" и "цветники", которые представляли собой пособия по ботанике и фармакологии.

Русские лекари постепенно накапливали опыт в борьбе с недугами. Развитию медицинских знаний способствовала и война: чтобы лечить раненых, необходимо было иметь хотя бы начальные сведения об анатомии и физиологии.

В XVII веке в Москве был сформирован **Аптекарский приказ**. В нем началась подготовка русских врачей - в первую очередь в них нуждались войска. Не были забыты и мирные граждане - во второй половине века в Москве была открыта первая аптека.

## 6.3. Инженерное и военное дело

В летописях содержится не слишком много сообщений, которые позволяли бы нам судить об уровне технического развития на Руси в первые века ее государственности. Несомненно одно - достижения и опыт у русских мастеров имелись. Доказательство тому - древние каменные храмы, строительство которых было бы невозможно без определенного уровня техники. Стоит упомянуть и о том, что в Новгороде в конце XII века была создана водоотводная система.

В военном деле примерно в то же время начали применяться "**пороки**" - стенобитные машины, необходимые при взятии городов.

Практическая деятельность русских мастеров служила основой для накопления знаний в области минералогии, геологии, физики, химии, биологии.

В процессе добычи соли, слюды, серы, железной руды расширялись представления о минералах. Кузнечное дело, изготовление орудий, чеканка монеты требовали знакомства с практической физикой. Развитие сельского хозяйства способствовало накоплению знаний о видах почв и их значении для урожайности.

Уже в XIV веке на Руси появилась бумага - более удобный материал для письма, чем береста, и значительно более дешевый, чем пергамент, который вырабатывался из телячьей кожи.

Появляются башенные часы, колесо водяной мельницы (долгое время бывшее единственным двигателем), пушечные и пороховые дворы.

В XVII веке потребности войска вызвали развитие математики, баллистики, медицины, фармакологии; нужды земледелия - биологии, геометрии; нужды промышленности - "**рудознательства**".

Были "проведаны" серебряная руда на Байкале, серебро и свинец в Восточной Сибири, медные и железные руды на Урале, нефть в Иркутске. Накопленного в XVII веке хватило на все начало деятельности Петра.

На первых крупных предприятиях под Тулой осваивалась передовая техника в плавке железа. Были достигнуты успехи и в литейном деле. В середине века русские мастера за год отлили колокол весом в 12500 пудов (200 тонн), тогда как иностранцы брались сделать эту работу за пять лет.

Строители научились возводить крепостные стены без применения контрфорсов, к которым прибегали в Европе.

Распространялись механизмы: водяное “мельничное” колесо, зубчатые колеса, рычаги, шестеренки, часы, поршневые насосы.

Русские умельцы XVII века накопили уже обширные теоретические познания и начали их систематизировать. Так, в 1621 году был составлен **“Устав ратных, пушечных и других дел”**. Он заключал в себе сведения по математике, механике, физике и химии. Это была своего рода энциклопедия русского опыта и русской научной мысли.

Именно в XVII веке русские люди впервые начали мечтать о небе: история сохранила несколько преданий об умельцах, изготовивших себе крылья из кожи и слюды.

### **ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ**

- 1. Составьте логическую схему базы знаний по теме курса.**

2. Установите все возможные соответствия между памятником архитектуры и временем и местом его создания:

1. Успенский собор	1. Москва, XV век
2. Церковь Покрова на Нерли	2. Киев, XI век
3. Софийский собор	3. Новгород, XI век
4. Церковь Покрова в Филях	4. Новгород, XIV век
5. Церковь Ильи Пророка	5. Владимир, XII век
6. Церковь Федора Стратилата на Ручью	6. Москва, XVII век
7. Спасский собор Андроникова монастыря	7. Звенигород, XIV век
	8. Ярославль, XIV век

3. Распределите по жанрам:

1. "Слово о полку Игореве"
2. "Слово о законе и благодати"
3. "Поучение" Владимира Мономаха
4. "Хождение" игумена Даниила
5. "Повесть временных лет"
6. "Повесть о Горе-Злосчасти"
7. "Житие Александра Невского"
8. "Сказание о Борисе и Глебе"
9. "Задонщина"
10. "Сказание о Магмете-Салтане"
11. "Повесть о Юлиании Лазаревской"
12. "Повесть о Карпе Сутулове"

4. Восстановите пропущенные элементы в логической цепочке:

"Византийский храм - \_\_?\_\_ - Успенский собор во Владимире - \_\_?\_\_ -  
Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры - \_\_?\_\_ - Церковь Покрова в Филях".

5. Установите соответствие между иконографическим каноном и иконой:

1. "Умиление"	1. Владимирская Богоматерь
2. "Покров"	2. Богоматерь в Софии Киевской
3. "Оранта"	3. Донская Богоматерь
	4. Богоматерь в Успенском соборе во Владимире

6. Выявите ошибки в предложениях:

Главный ряд икон в алтаре - "Деисус".

Тема "Задонщины" - сражение с половцами.

Житие в результате обмирщения литературы превратилось в сатирическую повесть.

В XVII веке церковь велела строить только шатровые храмы.

Первое высшее учебное заведение в Москве готовило инженеров-артиллеристов.

Шитье предназначалось главным образом для украшения женской одежды.

Церковь Покрова на Нерли была построена зодчими из Германии.

7. Вычеркните лишнее:

Жанры древнерусской литературы: послание, рыцарский роман, житие,

летописание, жесты, песнь, поэма, хождения, хронограф, бытовая повесть, сатирическая повесть.

8. Если бы Вам предложили охарактеризовать двумя словами черты средневекового мироощущения, проявившегося в искусстве, какие наиболее существенные признаки Вы выбрали бы из перечисленных:

- индивидуализм;
- символизм;
- объективизм;
- синкретичность;
- реалистичность;
- присутствие авторского начала;
- каноничность.

9. Кому принадлежит цитата: “Россия не может определять себя как Восток, и противопоставлять себя Западу. Россия должна сознавать себя и Западом и Востоком, Востоко-Западом, соединителем двух миров”. Прокомментируйте высказанную мысль.

10. “Задачей... было не только военное, но и идейное сплочение русских людей вокруг мысли о единстве Русской земли” (Лихачев Д.С.). О каком памятнике древнерусской литературы говорится в цитате?

11. Установите соответствие:

1. Спасский собор Спас-Андроникова монастыря	I. Московская школа архитектуры
2. Боровицкие ворота	II. Новгородская школа
3. Тюремный дворец	
4. Потешный дворец	
5. Спасская башня	
6. Церковь Николы на Липне	
7. Церковь Успения на Волотовом поле	



## ТЕСТ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ТРЕНИНГА

1. “Задонщина” посвящена
  - A) Куликовской битве
  - B) Битве при реке Калке
  - C) освобождению Москвы от половцев
  - D) истории любви русского витязя
2. Десятинная церковь – это
  - A) первая каменная церковь на Руси
  - B) деревянная церковь Соловецкого монастыря
  - C) первая церковь в стиле “нарышкинского” барокко
  - D) старообрядческая церковь в Москве
3. Новгородский архиепископ Иоанн путешествовал
  - A) на бесе
  - B) пешком
  - C) на осле
  - D) на верблюде
4. На каком языке велось богослужение в храмах Византии?
  - A) Латинском
  - B) Греческом
  - C) Древнеарамейском
  - D) Церковнославянском
5. Ментальность - это
  - A) трансформированная профессиональным мышлением система ценностей традиционной культуры
  - B) образ мыслей, совокупность умственных навыков и духовных установок, присущих отдельному человеку или общественной группе
  - C) совокупность способов и приемов человеческой деятельности, объективированных в предметах
  - D) национальный образ жизни
6. Повествование об исторических событиях по годам в хронологической последовательности называется
  - A) житийной литературой
  - B) летописью
  - C) сатирой
  - D) эпосом
7. Максим Грек -
  - A) астроном
  - B) политический деятель
  - C) переводчик и литератор
  - D) художник
8. Софийский собор в Киеве имеет
  - A) 13 куполов
  - B) 5 куполов
  - C) 4 купола
  - D) 3 купола
9. “Апостол” - это
  - A) произведение, написанное Симоновым и Ушаковым
  - B) рукопись “Притчи о душе и теле”
  - C) фрагмент “Ипатьевской летописи”
  - D) первая точно датированная книга, напечатана в 1564 г.
10. Новыми героями русских житий стали
  - A) дружинники
  - B) крестьяне

- С) князя
- Д) посадские люди
- 11. Иконографический канон Богоматери в Киевской Софии
  - А) "Покров"
  - В) "Умиление"
  - С) Одигитрия
  - Д) Оранта
- 12. Автор "Повести о Ерше Ершовиче" смеется над
  - А) церковью
  - В) судом
  - С) властью
  - Д) боярами
- 13. Ушаков Симон Федорович
  - А) архитектор Филаретовской звонницы в Кремле
  - В) участвовал в росписи Спасского собора Спас-Андроникова монастыря в Москве
  - С) поэт, публицист XVI в.
  - Д) русский живописец XVII в.
- 14. Фреска - это
  - А) изображение Девы Марии на досках
  - В) орнаментальная роспись
  - С) художественное изображение, сделанное водяными красками по сырой штукатурке
  - Д) заглавная буква в начале абзаца
- 15. В XVII веке шатровые храмы
  - А) распространились по всей России
  - В) были запрещены
  - С) полностью заменили пятиглавие
  - Д) только начинали строиться
- 16. Церковь Спаса на Ильине улице построили в
  - А) Ростове
  - В) Пскове
  - С) Новгороде
  - Д) Ярославле
- 17. Энциклопедия морали "Домострой" была создана
  - А) при Алексее Михайловиче
  - В) при Петре I
  - С) при Владимире Мономахе
  - Д) при Иване Грозном
- 18. Святые Борис и Глеб были убиты
  - А) братом Святополком
  - В) великим киевским князем
  - С) половцами
  - Д) татарами
- 19. Стефан Новгородец путешествовал в
  - А) Царьград
  - В) Индию
  - С) Иерусалим
  - Д) Рим
- 20. Епифаний Премудрый
  - А) автор летописей
  - В) княжеский советник
  - С) автор житий
  - Д) митрополит

21. "Поучение" князя Владимира написано  
А) Владимиром I Крестителем  
В) Владимиром князем Новгородским  
С) Владимиром сыном князя Игоря  
D) Владимиром Мономахом
22. Тмутаракань - это  
А) самое темное место в лесу  
В) остров в Ледовитом океане  
С) город  
D) другое название Золотой Орды
23. Мозаика - это  
А) узор керамической плитки, которым украшались "полы" в храме  
В) изображение птиц и животных в орнаменте росписи храма  
С) изображение или узор, выполненный из частиц цветного, непрозрачного стекла или керамической плитки  
D) блюдо, декорированное полудрагоценными камнями
24. Первый букварь был напечатан в  
А) XVII в.  
В) XVI в.  
С) XV в.  
D) XVIII в.
25. Успенский собор в Москве построен в  
А) XVI в.  
В) XVII в.  
С) XIII в.  
D) XV в.
26. "Поучение Владимира Мономаха" входит в состав  
А) "Слова о полку Игореве"  
В) Ипатьевской летописи  
С) Лаврентьевской летописи  
D) "Задонщины"
27. "Задонщина" была написана в подражание  
А) "Слову о полку Игореве"  
В) "Слову о гибели Русской земли"  
С) "Сказанию о Борисе и Глебе"  
D) "Молению Даниила Заточника"
28. Владимир Мономах считал главным пороком  
А) сластолюбие  
В) лень  
С) гордыню  
D) зависть
29. Икона - это  
А) изображение Девы Марии  
В) роспись храма  
С) изначально портреты византийских императоров  
D) образ подражание, портретное изображение восковыми красками на досках
30. "Слово о законе и благодати" - это  
А) благодарность Византии  
В) наставление судьям  
С) трактат о движении небесных светил  
D) прославление христианства
31. Фреска Феофана Грека "Троица" находится в  
А) Спасо-Преображенском соборе в Новгороде  
В) Благовещенском соборе в Москве

- C) Успенском соборе во Владимире
  - D) Софийском соборе в Новгороде
32. Бытовая повесть как самостоятельный жанр древнерусской литературы появляется в
- A) XVII в.
  - B) XV в.
  - C) XVI в.
  - D) XIV в.
33. Иконостас - это
- A) деревянная стена с нишами для икон
  - B) подставка для иконы с изображением Спасителя
  - C) царские врата
  - D) изображение Спаса в силах – Христа, сидящего на троне
34. Известный русский социолог XIX в., автор концепции “локальных цивилизаций”
- A) Н. Михайловский
  - B) К. Леонтьев
  - C) П. Сорокин
  - D) Н. Данилевский
35. “Слово о полку Игореве” было написано
- A) в Новгороде
  - B) в Москве
  - C) во Владимире
  - D) в Киево-Черниговской земле
36. Феофан Грек начал работать в
- A) Новгороде
  - B) Москве
  - C) Владимире
  - D) Нижнем Новгороде
37. Рассказ об основателе Киева содержится в
- A) “Слове о полку Игореве”
  - B) Киево-Печерском Патерике
  - C) “Повести временных лет”
  - D) “Слове о погибели земли Русской”
38. Киевская София имела
- A) 5 куполов
  - B) 1 купол
  - C) 21 купол
  - D) 13 куполов
39. Фронтон - это
- A) ворота княжеского двора
  - B) музыкальное произведение с последовательным повторением одной музыкальной темы
  - C) треугольный или циркульный верх фасада здания с двухскатной крышей
  - D) основание здания
40. Филофей обратился с посланием к
- A) Ивану IV
  - B) Василию III
  - C) Борису Годунову
  - D) Папе Римскому
41. Н.Трубецкой был
- A) идеологом евразийцев
  - B) западником
  - C) славянофилом
  - D) последователем Бердяева

42. Феодосий Печерский -  
А) летописец  
В) основатель монастыря  
С) византийский святой  
D) мученик
43. Фреска "Страшный суд" была написана Рублевым для  
А) Троице-Сергиева монастыря  
В) Успенского собора во Владимире  
С) Андроникова монастыря  
D) Успенского собора в Москве
44. Окончательная редакция "Повести временных лет" принадлежит  
А) княжескому летописцу  
В) монаху  
С) неизвестному автору  
D) митрополиту
45. Памятниками (образцами) форм владими́ро-суздальской архитектуры являются  
А) Владимирский собор  
В) Дмитриевский собор, церковь Покрова на Нерли  
С) Благовещенский собор Звенигорода  
D) собор Василия Блаженного
46. "Троица" Феофана Грека находится в  
А) Москве в Успенском соборе  
В) Новгороде в Софийском соборе  
С) Новгороде в Спасо-Преображенском соборе  
D) Владимире в Дмитриевском соборе
47. Первая каменная церковь на Руси называлась  
А) Боголюбской  
В) Боровской  
С) Десятинной церковью Богородицы  
D) Троицкой
48. Главный ряд в иконостасе - это  
А) "праздники"  
В) "пророки"  
С) "храмовые иконы"  
D) "Деисус"
49. Апсиды - это  
А) боковые ячейки, примыкающие к подкупольному пространству  
В) помещения в восточной стороне храма  
С) световые окошки в барабане  
D) арки, соединяющие столбы в центре храма
50. Пролив, отделяющий Азию от Америки, открыл  
А) Федор Байков  
В) Афанасий Никитин  
С) Семен Дежнев  
D) Ерофей Хабаров

**МАТЕРИАЛЬНАЯ И ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ**  
**ЮНИТА 1**  
**РУССКАЯ КУЛЬТУРА X-XVII ВЕКОВ**

Редактор Н.М. Пилипенко  
Оператор компьютерной верстки А.Б. Кондратьева

Изд. лиц. № 015286 от 27.09.96 г.  
Тираж

Современный Гуманитарный Университет

Сдано в печать  
Заказ