

Министерство образования  
и науки РФ рекомендует

Учебник

# История русской культуры

**А. А. Горелов**

б а з о в ы й к у р с



**А. А. Горелов**

# **ИСТОРИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ**

**УЧЕБНИК ДЛЯ БАКАЛАВРОВ**

**2–е издание, переработанное и дополненное**

*Допущено Министерством образования и науки  
Российской Федерации в качестве учебника  
для студентов высших учебных заведений,  
обучающихся по гуманитарным направлениям  
и специальностям*

**Москва ■ Юрайт ■ 2013**

УДК 008+7(470)(09)(075.8)

ББК 71(2)я73

Г68

**Автор:**

**Горелов Анатолий Алексеевич** — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник сектора эволюционной эпистемологии Института философии Российской академии наук.

**Рецензенты:**

**Мильков В. В.** — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник сектора истории русской философии Российской академии наук;

**Рачин Е. И.** — доктор философских наук, профессор Московского городского педагогического университета.

**Горелов, А. А.**

Г68

**История русской культуры : учебник для бакалавров / А. А. Горелов.** — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2013. — 387 с. — Серия : Бакалавр. Базовый курс.

ISBN 978-5-9916-2579-1

История русской культуры — обязательный предмет для изучения в педагогических вузах Российской Федерации. Предлагаемый учебник написан в соответствии с требованиями государственного образовательного стандарта и охватывает все необходимые программные темы. Книга направлена на создание у студентов целостного представления о русской культуре, ее сущности, месте, роли в обществе, закономерностях развития. Особое внимание уделено значению искусства, философии и религии. Для удобства изучения предмета каждая глава сопровождается списком необходимой литературы.

Соответствует Федеральному государственному образовательному стандарту высшего профессионального образования третьего поколения.

*Для студентов и преподавателей высших учебных заведений и всех интересующихся русской культурой.*

УДК 008+7(470)(09)(075.8)

ББК 71(2)я73

ISBN 978-5-9916-2579-1

© Горелов А. А., 2012

© ООО «Издательство Юрайт», 2013

## Оглавление

<b>Введение.....</b>	<b>6</b>
<b>Глава 1. Природно-мифологические основы русской культуры и особенности русского национального характера .....</b>	<b>15</b>
1.1. Особенности мифологического единства праславян с природой.....	15
1.2. Поэтическое отношение к природе у древних славян .....	24
1.3. Природные истоки русской культуры.....	28
1.4. Структура русского национального характера .....	34
1.5. Свойства русского национального характера.....	41
1.6. Эволюция русской идеи .....	55
<i>Литература .....</i>	<i>60</i>
<b>Глава 2. Культура Киевской Руси (IX—XII века).....</b>	<b>61</b>
2.1. Становление русского государства и русской культуры .....	61
2.2. Создание славянской письменности.....	62
2.3. Выбор православия как господствующей религии на Руси.....	65
2.4. Фольклор .....	68
2.5. Литература .....	76
2.6. Живопись и скульптура.....	86
2.7. Архитектура .....	92
2.8. Музыка .....	100
2.9. Философия.....	105
2.10. Утверждение православия во взаимодействии с язычеством .....	109
<i>Литература .....</i>	<i>114</i>
<b>Глава 3. Культура Владимиро-Суздальской и Московской Руси (XIII—XVI века) .....</b>	<b>116</b>
3.1. Исторические условия и периодизация.....	116
3.2. Литература .....	120
3.3. Живопись и скульптура.....	132



3.4. Архитектура .....	146
3.5. Музыка .....	155
3.6. Религия .....	160
3.7. Философия .....	168
<i>Литература</i> .....	171
<b>Глава 4. Русское Возрождение (XVII–XVIII века) ....</b>	<b>173</b>
4.1. Основная характеристика периода .....	173
4.2. Литература .....	180
4.3. Живопись и скульптура .....	194
4.4. Архитектура .....	197
4.5. Музыка .....	212
4.6. Театр .....	215
4.7. Религия .....	217
4.8. Философия .....	222
4.9. Образование и наука .....	224
<i>Литература</i> .....	226
<b>Глава 5. Золотой век русской культуры .....</b>	<b>228</b>
5.1. Предпосылки золотого века .....	228
5.2. Литература .....	230
5.3. Живопись и скульптура .....	265
5.4. Архитектура .....	273
5.5. Музыка .....	281
5.6. Театр .....	288
5.7. Религия .....	292
5.8. Философия .....	295
5.9. Наука и техника .....	299
<i>Литература</i> .....	305
<b>Глава 6. Русская культура XX века .....</b>	<b>307</b>
6.1. Основные особенности периода .....	307
6.2. Литература .....	312
6.3. Живопись и скульптура .....	343
6.4. Архитектура .....	351
6.5. Музыка .....	355
6.6. Театр и кино .....	361
6.7. Религия .....	366
6.8. Философия .....	369
6.9. Наука и техника .....	375
<i>Литература</i> .....	381
<b>Заключение .....</b>	<b>382</b>
<b>Литература ко всему курсу .....</b>	<b>387</b>

Я не знаю, каков будет человек через тысячу лет; но отнимите у современного человека этот нажитый и оставшийся ему по наследству скарб обрядов, обычаев и всяких условностей — и он все забудет, всему разучится и должен будет все начинать сызнова.

*В. О. Ключевский*

Не говорю, что любовь к Отечеству должна ослеплять нас, и уверять, что мы всех и во всем лучше; но русский должен по крайней мере знать цену свою. Скажем ясно имя свое и повторим с благодарной гордостью.

*Н. М. Карамзин*

## Введение

Одна из глубинных причин любого большого явления в жизни народа коренится в особенностях его культуры. И как бы ни были значительны внешние давления, внутреннюю причину не следует сбрасывать со счетов, иначе культура народа не более чем былинка, несомая ветром времени куда ему заблагорассудится. В своей культуре прежде всего надо искать ответа на вопрос, почему все произошло так, а не иначе, и только в этом случае собственная культура поможет преодолеть негативные тенденции в обществе. Для обретения нового сознания необходимо новое прочтение и понимание истории русской культуры, поэтому если сегодня мы говорим о наших трудностях, то должны определить, какая доля ответственности за них лежит на русской культуре. Не менее важно ответить на вопрос, каковы внутренние потенции русской культуры к исправлению положения, ибо подходы к решению какой-либо проблемы должны быть найдены в том числе в собственной культуре. Без учета национальных традиций любые рецепты и варианты решения останутся лишь плодом досужего ума.

Что дает и что может дать культура человеку в наше время? Вопрос этот сегодня не таков, чтобы ответить на него в традиционном стиле: «любите книгу — источник знаний» — и успокоиться. Данный призыв, конечно, справедлив и поныне, но он нуждается в комментарии, обусловленном рядом обстоятельств. Во-первых, книг сейчас выпускается огромное количество, и потому труднее ожидать, что качество всей печатной продукции будет оправдывать этот прекрасный лозунг. Когда восторженно говорят о современном «информационном взрыве», опускают из вида одну немаловажную деталь: талантливых людей, а значит, и хороших книг не стало больше. Трудность не в том, что надо много читать, а в том, чтобы выбрать из всего неисчерпаемого количества культурной продукции то, что поистине ценно и нужно. Прочитать все книги в течение человеческой

жизни невозможно, поэтому и возникает проблема выбора лучших произведений, в наибольшей степени являющихся источником знаний. Трудность еще и в том, что становится все больше новых тем. Однако тем, поистине волнующих человечество, не так уж много, и их количество не растет в той пропорции, в какой увеличивается массив печатной продукции.

Во-вторых, книга испытывает все большее давление со стороны иных средств массовой коммуникации, которые тоже дают знания. Встает проблема соотношения книги с телевидением, кино, радио, а теперь и с видеопродукцией, персональным компьютером. Повышается ли значение книги в наше время? В принципе да, хотя бытует мнение, что в эпоху телевидения, радио и кино люди перестают читать. Великое значение книги состоит в том, что она приобщает человека к традициям и национальному характеру народа, частью которого он является, и к мировой культуре. Через книгу можно проникнуть в прошлое, а стало быть, и в будущее, ибо без прошлого нет будущего; можно почувствовать свой народ и другие народы, осознать их стремления и надежды.

Приобщение к народу и его традициям возможно через устное творчество и хозяйственный уклад жизни, как, скажем, было в деревне. Это, быть может, наиболее верный и надежный способ. Крестьянину труднее выйти из народа, оторваться от традиций, потому что с их соблюдением собственно и связано сохранение его жизни: оторвешься от традиций — и ты буквально погиб. Существование интеллигенции не связано самой возможностью жизни с приобщением к народным традициям, и поэтому для интеллигента опасность оторваться от них больше, чем для крестьянина. Интеллигент приобщается к народным традициям через книги, но он может читать не то и не так и продолжать жить. Поэтому и возможны оторванные от народа лишние люди, которые описаны в русской классической литературе. В этом смысле простой человек справедливо считался в целом в большей степени народом, чем интеллигенция, хотя лучшие представители последней, конечно, к народу принадлежали. Следствием отмеченного положения является упрощенно-извращенная точка зрения, согласно которой все, не относящиеся к интеллигенции, есть народ. Это не так, у интеллигенции свой способ приобще-

ния к народным истокам. Какой народ может существовать без историков, философов, писателей, ученых?! Можно ли представить такой народ? В наше время с трудом. Были и простые люди, оторвавшиеся от народных корней и к народу имевшие меньшее отношение, чем приобщившийся к нему через книгу интеллигент: холопы, дворян — раньше, мещане — теперь. В этом смысле Пушкин относится к народу, а какой-нибудь обыватель — нет, хотя последний, быть может, меньше виноват, чем оторвавшийся от народа интеллигент, потому что тот отходит сознательно, а этот неосознанно, под влиянием бескультурья или массовой культуры.

Как обстоят дела сейчас? Тот крестьянин, которого мы имели в виду, исчезает как в количественном, так и в качественном отношении. Городской рабочий отделен от непосредственно воспринимаемых народных традиций самими обстоятельствами его труда, и для него, как и для интеллигенции, приобщение к народным корням возможно теперь только через книгу и другие средства массовой коммуникации — телевидение, радио, кино, которые составляют сильную конкуренцию книге, вплоть до утверждений, что время книги, мол, прошло. Не отрицая других форм культуры, скажем, что книга обеспечивает уникальную, несравнимую с другими видами культуры возможность осмысления, сопереживания и развития творческой фантазии. Ведь в любой момент чтения возможно плодотворное дистанцирование, т.е. можно остановиться и задуматься, чего не дают телевидение, радио, кино. Продолжение и следствие чтения — собственный дневник, через который человек переходит к самостоятельному творчеству. Коль скоро это необходимо для выработки мировоззрения, роль книги нельзя переоценить. Конечно, мировоззрение человека не формируется автоматически после прочитанной книги или прослушанной лекции. Главное здесь — жизненные впечатления и потрясения. Но они могут обостриться, и к ним может подвести книга.

Итак, книга в наше время становится главным источником приобщения людей к истории, к народным традициям, хотя не всегда выпускаемые книги находятся на высоте задач, которые перед ними стоят. Главная составляющая нашего нравственного образования — классическая русская литература, а также отечественная история и философия,

поскольку именно через историю и философию своего народа происходит наиболее полноценное приобщение к мировой исторической и философской мысли. Точно так же, как изучение литературы в первом классе начинается с русских сказок и стихов А. С. Пушкина, который тоже, по его собственным словам, начал приобщаться к культуре через русские сказки, рассказанные ему няней Ариной Родионовной, так и изучение всемирного исторического и философского наследия должно начинаться с постижения национальной истории и философии. Через душу, которая содержит в себе национальную компоненту, и через дух, включающий дух народа, идет подлинное понимание культуры, которую легче воспринять человеку той же нации. И хотя Ф. М. Достоевский говорил о *всемирной* отзывчивости русской души, начинать надо со *своей* культуры, а потом осознавать и другие. Нельзя утвердить себя через *чужую* культуру, как нельзя стать культурным человеком, проведя детские годы в лесу подобно Маугли или Тарзану. Изучение собственной культуры — ступень, благодаря которой можно подняться до вершин мировой культуры и овладеть «знанием всех тех богатств, которые выработало человечество» (В. И. Ленин).

В XIX в. много писали о народной, дворянской, светской и православной культуре. В XX столетии в употребление вошло понятие *массовой культуры*. Что это такое? Если народная культура призвана приобщить людей к народным традициям и жизни, то массовая культура в условиях всеобщей грамотности выполняет функцию отвлечения от духовных основ. Народная культура создается для народа и творит народ. Как человек нормален, когда помнит свое прошлое, так и народ нормально существует, если сохраняет свои традиции, размышляет о смысле жизни и смысле истории. Массовая культура, напротив, ориентирована на массу и превращает людей в нечто инертное, не имеющее своей истории и философии. Народ помнит всё хорошее и плохое в своей истории. Когда мы отказываемся от этого, повторяем модную нынче фразу «я никому ничего не должен», тем самым мы выключаем себя из народа как целостного организма, становимся обособленным *атомом массы*, который не хочет ни за что отвечать. И ему идут навстречу, он действительно ни за что не отвечает, но делает, что велют, и не в силах сопротивляться, ибо у него отсутствует

внутреннее нравственное ядро. Промежуточное положение между народом и массой занимает *публика*. Это образованная часть массы, которая непосредственную связь с народными корнями утеряла и с помощью культуры с ними не соединилась, потому что образование ее поверхностно и не достигло стадии творческой душевно-духовной переработки полученной информации.

«“Публика” сама не мыслит, так же, как она сама не шьет себе сапог и не печет хлебов. И в умственном, как и в материальном отношении она живет на всем готовом, и ее готовые мысли только способствуют ее чувству довольства, именно потому, что они не возбуждают в ней двух беспокойных вопросов: “да так ли это?” и “что же дальше?”»<sup>1</sup>. Публика — та же масса, но приобретающая поверхностный лоск.

Когда задумываешься о русской культуре, на память прежде всего приходят имена А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого; через мгновение — П. И. Чайковского, И. Е. Репина. Чуть позже вспоминаешь о М. В. Ломоносове, Д. И. Менделееве и, может быть, Владимире Соловьеве. Получается последовательность имен, отражающая престижность различных отраслей культуры: на первом месте литература, затем другие виды искусства и далее — наука, философия. Построение такой иерархии популярности может ответить на следующие вопросы: как связана культура с духом народа? В чем своеобразие русской культуры и ее структуры? Каково ее современное состояние? Какое будущее может ее ждать?

Культуру можно уподобить цветку. Почва, на которой он растет, — дух народа, дающий жизнь данной культуре. В зависимости от особенностей родной почвы и внутреннего строения, как и цветы, культуры отличаются друг от друга. Если продолжить аналогию, западную культуру можно уподобить устремленному вверх гладиолусу, русскую культуру — невзрачному и на первый взгляд неухоженному полевому цветку. Данное сравнение не так уж абстрактно. Вспомним устремленные в небо готические храмы и русские как бы придавленные к земле церквушки. Николай Бердяев объяснил эти различия религиозными причинами: в католичестве человек устремляется ввысь, к Богу, в православии падает перед Богом ниц. Не ставя под сомнение

<sup>1</sup> Соловьев В. С. Россия через сто лет // Соловьев В. С. Собр. соч. : в 10 т. Т. 10. М., 1913. С. 139–140.

данную точку зрения, попытаемся объяснить различия архитектурных стилей оригинальностью культур, восходящей к своеобразию народного духа<sup>1</sup>.

Основной чертой западной (*фаустовской* по терминологии Освальда Шпенглера) души является ее завоевательный характер, стремление к разумному переустройству мира и власти над природой. В соответствии с представлением о циклическом развитии культур Шпенглер предсказал гибель западной цивилизации в ХХI в. Одной из причин этого может быть отрыв культуры от породившей ее почвы народного духа или обратный процесс погружения культуры в почву. В качестве феномена, свидетельствующего о начале «заката культуры», Шпенглер называл развитие науки. Наука характеризуется аналитическим расчленением мира (живая плоть его препарируется в мертвые элементы, над которыми производятся различные манипуляции) и его абстрактным обобщением, при котором живые индивидуальности объединяются в искусственные системы. Вслед за научным, преимущественно идеальным разрушением мира приходит его реальное, техническое разрушение. Конечно, наука — явление сложное, не допускающее однозначной оценки. Она способствует устремлению культуры вовне, усиливая опасность отрыва ее от животворящего духовного источника. Одно-стороннее развитие культуры в естественнонаучном направлении, да еще при узком понимании науки как служащей в первую очередь материальным интересам, — источник кризиса цивилизации.

Вернемся, однако, к русской культуре. Небольшое отступление по направлению к Западу понадобилось, во-первых, для того чтобы выявить специфику западной культуры, в интенсивном взаимодействии с которой отечественная культура развивалась на протяжении трех последних веков, а во-вторых, для того чтобы подойти к вопросу о своеобразии и несводимости культур друг к другу, их самоценности.

Представление о соотношении культуры и духа, развиваемое в настоящей работе, ставит под сомнение разделение народов, исходя из анализа культурных феноменов, на пер-

---

<sup>1</sup> В любой культуре можно при желании найти весь спектр известных жанров и мнений, так же как в любом народе можно отыскать представителей всех психологических типов. В «Мыслях» Паскаля преобладают восточные мотивы, а в некоторых произведениях выдающихся индийских философов встречаются характерные западные черты. Таких примеров можно привести множество. Но в каждой культуре есть своя стержневая линия. В христианской традиции тема Экклезиаста не стала главной, так же как в западной философии — мысли Паскаля. Впрочем, своеобразие русской культуры выражается в том, что чужие темы могут получить в ней первостепенное звучание, но это само по себе специфично для русской культуры и связано со всеединством русского духа.



воклассные и второсортные. Подобные попытки есть следствие желания одной культуры узаконить себя в качестве эталона духовного развития. Истоки этого кроются в прямолинейности и амбициозности духа, пытающегося все явления уложить по одной прямой. Каждая национальная культура — организм, выросший на уникальной почве духа, и если можно, например, по каким-то показателям сравнить полевой цветок с гладиолусом, то найти способ сравнения почв, на которой они произрастают, гораздо сложнее. Дух же, хотя мы его уподобляем в нашей аналогии почве в физическом смысле слова, — вещь еще менее уловимая. Необходимой предпосылкой понимания каждого народа является уважение к уникальности его духа и пристальное, непредвзятое его изучение при учете того обстоятельства, что народы и культуры сближает не только общее в них, но и их самобытность. Каждая культура развивается оригинально и неповторимо, и в отличие, скажем, от задачи перегнуть по производству мяса и молока на душу населения нелепо ставить задачу перегнуть по «уровню культуры».

Столь же часто, сколь русского человека мерили на западный аршин, о русской культуре судили с точки зрения культуры западной; вместо того чтобы пытаться понять ее своеобразие, строили проекцию ее на плоскость Запада. При этом все то, что было оригинального в русской культуре, исчезало из поля зрения, а все, что в ней было подражанием Западу, выступало на первый план. Результатом такого подхода стало искаженное представление об «отставании» русской культуры и следующий отсюда призыв: «догонять». Но по каким показателям сравнивать одну культуру с другой и какое значение данное сравнение может иметь для характеристики духа народа?

Возьмем простой пример с грамотностью населения. Здесь как будто имеем дело с объективным показателем: чем больше в стране грамотных людей, тем выше культурный уровень. Итак, если на Западе процент грамотности был выше, чем в России до «культурной революции», значит, там был выше уровень культуры. С таким выводом, видимо, будут готовы согласиться многие. Но зададим другой вопрос: можно ли судить об уровне культуры по числу культурных работников в стране? Если в СССР процент официальных деятелей культуры от общего количества населения был больше, чем в западных странах, то можно ли сказать, что уровень культуры выше? Многие задумаются и не ответят так быстро, как на вопрос о грамотности. Оставим в стороне возможность, которая тонко подмечена в фантастической повести Лао Шэ о кошачьем государстве: очень

большое число работников культуры в той же мере подозрительно в смысле развития культуры, как и малое. Предположим (хотя это и не соответствует действительности), что процент культурных работников не дутый и это в полном смысле слова деятели культуры. Как можно сравнивать их по количеству? Один гениальный поэт ценнее тысячи ремесленников. С другой стороны, как можно сравнивать их по качеству? Если мы в пределах одной культуры еще подумали бы над тем, в каком порядке в смысле ценности расположить трех наших Толстых, то как можно сопоставить, скажем, Тютчева с Бодлером? Когда речь заходит о том, что признано произведением культуры, несопоставимость очевидна.

Нашей задачей будет выявить прежде всего то оригинальное, чем русская культура отличается от всех остальных и что тем самым она вносит в сокровищницу мировой культуры. Преимущественное внимание будет уделено наиболее выдающимся произведениям русской культуры, имеющим непреходящее значение, — в живописи, архитектуре, музыке и особенно в литературе. Из этапов развития русской культуры первостепенное внимание будет уделено «золотому веку» русской культуры, а также советскому периоду ее развития.

И еще одно замечание. Писать о России трудно. Западный человек не может проникнуть в бездонные глубины русской психологии и специфику преимущественно нерациональной русской жизни из-за рациональной направленности его мышления. Сам же русский по причине нерационального склада ума не хочет (да и не может) рационально раскрыть себя и, более того, с подозрением относится к тем, кто занимается этим делом, в том числе к собственной интеллигенции. Положение парадоксальное, и, прежде чем начинать писать о России, надо осознать его. Тем не менее о России пишется очень много. На Западе — из-за желания все рационально объяснить, в России — потому что, чем бы ни занимался русский человек: естественными науками, журналистикой или токарным ремеслом, — он неизбежно рано или поздно, отрываясь от химических опытов, описания выплавки чугуна или своего станка, задумывается о судьбе Родины. Он может въяве глумиться над ней, пытаться вырваться из ее пределов (особенно, когда не пускают), но внутри него живут слова героя из рассказа Леонида Андреева «Иностранец» (1901): «Возьми меня, Родина!». Обращенность к России, осознание живой связи с ней заставляет взяться за перо в желании осмыслить ее прошлое и настоящее, заглянуть в будущее.

В судьбе русского народа есть нечто глубоко и загадочно трагическое. Суть этой трагедии еще предстоит раскрыть. Разгадка тайны русской судьбы связана с пониманием русского человека, а кто же его поймет, если он сам не захочет принять в этом участия!

# Глава 1

## ПРИРОДНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА

История русской культуры начинается с того момента, когда впервые понятие «Русь» стало применяться по отношению к народу. Поскольку на самом деле это всегда древнее, чем первое письменное упоминание, как, скажем, возникновение города всегда раньше первого упоминания о нем в летописи, то можно, не абсолютизируя конкретную дату, сказать, что русская культура существует с начала IX в., т.е. насчитывает 12 веков. Возникла она, конечно, не на пустом месте и с момента своего становления уже имела в себе все то, что входило в славянскую культуру.

### 1.1. Особенности мифологического единства праславян с природой

В настоящее время среди ученых существуют разноречивые мнения относительно того, с какого исторического периода мы имеем право говорить о *proto-, пра-* и собственно *славянах*. Б. А. Рыбаков первые сведения о праславянах связывает с **тшинецкой культурой** (XV—XII вв. до н.э.), располагавшейся на огромной территории от Одера до Днепра. Именно тшинецкая культура стала **первым этапом** жизни праславянских племен.

«Судя по занимаемой праславянами территории, — пишет Б. А. Рыбаков, — они могли, а может, и должны были впитать в себя целый ряд земледельческих, аграрно-магических представлений трипольских племен и их потомков. Без этой связи трудно объяснить сохранность ряда трипольских идеограмм в русском и украинском народном искусстве»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981. С. 249.

Речь идет о трипольской земледельческой культуре индоевропейского массива населения, раскинувшейся на территории от нижнего Дуная до среднего Днестра. Расцвет ее приходится на конец IV тыс. — начало III тыс. до н.э. В тшинцевской культуре встречается изображение солнца и косых линий дождя, характерных для трипольской культуры, что и дает основания утверждать преемственность праславян от носителей трипольской культуры. Поскольку в данный период господствовало мифологическое отношение к природе, оно было свойственно и праславянам. В настоящее время выяснены не только основные особенности мифологического мышления праславян, соответствующие в существенных моментах общим закономерностям мифологического мышления, но вырисовывается эволюция такого мышления, что позволяет лучше выявить специфику славянского, а затем и русского отношения к природе.

Культ берегинь и упырей, появившийся в мезолите (с XII—X до V тыс. до н.э.), в трипольской культуре сменяется культом рожаниц, в патриархате заменившимся культом Рода. Характерен для трипольской культуры и культ двух лосих — Небесных Хозяек Мира, подательниц небесной влаги, что является отголоском общей для всех народов стадии мезолитически-неолитического охотничьего быта. Поскольку о появлении праславян можно говорить, начиная со II тыс. до н.э., следует, предположив, что некоторая часть трипольских племен оказалась субстратом обособившихся праславян, отнести данные культы к ним.

Для мифологического сознания единство человека и окружающей среды выражается: а) в персонификации всей природы в виде единого божества с дополняющей его иерархией богов; б) в представлении о вечном воспроизводстве (возвращении) существующего положения. Оба эти свойства находят в различных мифологических культурах. Б. А. Рыбаков проследил, как культ солнца и дождя в качестве главных стихий природы выразился в трипольской культуре в виде гигантского лика, олицетворяющего всю природу и представляющего собой объект почитания. У единого божества Вселенной очи изображали в виде двух солнц, брови — дождевыми полосами, ручки сосуда, на котором изображалось божество, воспринимались как уши. Из поклонения единому божеству Роду Рыбаков выводит однокоренность таких разных в современном значении слов, как *природа*, *народ*,

*родина, урожай, рожь*. Само название этого божества как бы подтверждает мысль о тесном взаимоотношении словотворчества и мифотворчества.

Существуют разнообразные точки зрения на происхождение мифов. Не потеряло своего значения и объяснение, данное в середине XIX в. А. Н. Афанасьевым. Он выводил мифологию из особенностей образования языка и словотворчества. Творчество языка, которое постепенно иссякает и передается забвению, продолжается в новом виде творчества — мифологии. Единство языка и природы, которое можно назвать языковым, переходит в единство мифологическое. Светила небесные, отмечал Афанасьев, уже не только в переносном, поэтическом смысле именуются «очами неба», но и в самом деле представляются народному уму под этим живым образом. Здесь выстраивается цепочка: первая сигнальная система → слово → миф. И соответственно непосредственное единство с природой → языковое → мифологическое. Конечно, связь эта не линейна и не однозначна. Все стадии единства формируются на основе некоторых общих для них компонентов и определенных существенных моментов, имевших место на предыдущих стадиях. Так, мифологическое единство объединяет языковое и трудовое (важное для всех стадий развития человека), поскольку содержит в себе и языковой, и трудовой аспекты. На каждом последующем этапе появляются новые звенья. Так, в мифе большое значение имеют особенности психологии народа и его своеобразных представлений о жизни и смерти, которые не следуют всегда явно из наличного языка.

В своем обширном труде «Поэтические воззрения славян на природу» А. Н. Афанасьев высказал мысль о том, что создание языка сопровождалось сочувственным созерцанием природы, которое постепенно ослабевало, когда перестала чувствоваться потребность в новом творчестве (имеется в виду творчество языка). При переходе от языкового единства к мифологическому сочувственное созерцание природы дополняется все более полно осознаваемой любовью к ней, которая, впрочем, присутствует и на стадии языкового единства, что заметно, например, в Ригведе. При этом любовь понимается не только как специфически человеческое свойство. В соответствии с характерной для мифологической стадии мышления параллелью между *природой* (макрокосмом) и *человеком* (микрокосмом) сопоставления

идут не только в плане уподобления внешнего облика человека явлениям природы («В горней части его [Космоса] яко на небеси светила солнце и луна, гром, ветер, сице и в человеке во главе очи, и глас, и дыхание, и мгновение ока — яко молния»<sup>1</sup>), но и в плане его душевного состояния и поведения. Любовь приобретает поэтому космическое значение и уподобляется теплоте огня (ср. выражение *пламя страсти*), весеннему брачному соитию неба и земли.

Важно, что человек в своем мифологическом мышлении воспринимал природу как живое существо, одушевляя и одухотворяя ее. Отголоски этого находим в языке (солнце *всходит* и *заходит* и т.д.). Последнее, по-видимому, подтверждает идею, что при самом начале творческого создания языка силам природы придавался личностный характер. Таким образом, языковому единству человека с природой также присуще одушевление и одухотворение природы.

«В период своего младенчества славянин был погружен в жизнь непосредственную; он любил природу с детским простодушием и с напряженным вниманием следил за ее явлениями... В ней находил он живое существо, сочувствующее человеку: в ней видел он родное», — писал А. П. Шапов<sup>2</sup>.

А. Н. Афанасьев объяснял всеобщее обожествление неодушевленных предметов внушением метафорического языка. Спецификой мифологического единства является также целостность, попытка представить человека и природу, их взаимодействие в космическом масштабе. Как отмечает М. А. Некрасова, «уподобление вещи живому существу не только наделяло образ значительностью, но и воплощало связь природы — человека — Космоса». Эта целостность и персонифицировалась в виде единого божества, что характерно для многих культур. По мнению Б. А. Рыбакова, аналогом единого божества трипольской культуры является космическая богиня Адити — прародительница мира, описанная в Ригведе. О поразительном сходстве религии восточных славян с первоначальной религией арийских племен писал и С. М. Соловьев, отмечая, однако, отсутствие в первой следов героического элемента, так сильно развивающего антропоморфизм.

<sup>1</sup> Цит. по: Афанасьев А. Н. Древо жизни. М., 1982. С. 84.

<sup>2</sup> Шапов А. П. Исторические очерки народного мирозерцания и суеверия // Шапов А. П. Соч. в 3 т. Т. 1. СПб., 1906. С. 91.

Порой специфику язычества видят в многобожии и считают, что этим подрывается понятие о боге как средоточии единства. Однако, хотя богов и было много, один из них (Зевс, Род) мог быть главным в пантеоне и как бы ядром единства. Род как небесный бог, находящийся в воздухе, управляющий тучами и вдувающий жизнь во все живое, есть конкретное выражение единства человека и природы в языческое время. Он творец и человечества (народ), и воды (родник), и всего, что получает человек (урожай), и природы в целом. В этом образе и в самом имени его зафиксировалось представление о едином творческом начале, создающем все сущее, включая и человека. Таким образом, специфика скорее не в многобожии, а в одухотворении природы; при этом бог рассматривается в качестве порождающего начала (само название Рода — свидетельство тому). Как считает А. Н. Афанасьев, языческая мифология начинается с единобожия, но единственно вследствие отсутствия анализа: божеством является неделимая природа.

Вторая важнейшая для мифологии идея — о вечности единства человека и природы (которое понималось именно как вечно повторяющееся, а не как развивающийся во времени процесс) и его вечного воспроизводства (но не исторического возвращения к себе, как оно имеет место в христианском эсхатологизме или в философии Гегеля) — выражалась в представлении о непрерывности бега Времени, что изображалось повторением одних и тех же фигур на дошедших до нас сосудах.

Эволюция представлений шла по пути наслаивания новых форм на старые. В трипольской культуре сосуществуют два пласта:

- уходящий в прошлое пласт охотничьих верований, представленный двумя небесными лосями на ритуальной гадательной посуде, и

- вытесняющий его пласт земледельческих представлений, когда на бытовых сосудах «во весь размах небесного пространства, от земли до “верхнего неба” с запасами дождевой воды, трипольские художники рисовали два огромных лика богинь мира, с глазами, изображенными как солнце, — трансформация древних охотничьих рожаниц в земледельческих рожаниц, помогавших рождению урожая хлебов» (Б. А. Рыбаков).

Берегини, которые упоминаются, в частности, в «Слове Иоанна Златоуста» («А друзии огневи (молятся) и каме-



нию, и рекам, и источникам, и берегыням»<sup>1</sup>), дошли до наших дней в форме русалок, в болгарском фольклоре в форме *вил* — красивых крылатых дев, заботящихся о посевах и о дожде для нив. Связь русалок и берегинь с водой этимологически обосновывается словами *роса* и *берег*. Не случайно, видимо, и слово *береза*, обозначающее священное для славян дерево, имеет один корень с берегом и берегинями. Зарождение или, по крайней мере, сохранение такого культа на территории, занятой славянами, может быть объяснено огромным значением, которое имела вода и реки для древних обитателей Великой русской равнины.

По мнению Б. А. Рыбакова, в этом наиболее архаичном мифологическом пласте «природа дифференцируется не по таким категориям, как рощения и источники, солнце и луна, огонь и молния, а только по принципу отношения к человеку: злые вампиры, которых нужно отгонять и задабривать жертвами, и добрые берегини, которым тоже нужно “класть требы”, и не только в качестве благодарности, но и для того, чтобы они проявили активно свою благожелательность к человеку»<sup>2</sup>.

Дифференцирование отдельных сил и явлений природы и их последующий синтез в божестве, названном Родом, — так, по-видимому, развивалось мифологическое отношение к природе у древних славян. Б. А. Рыбаков не исключает, что рожаницы были земледельческой трансформацией благожелательных берегинь и что культ двух (?) рожаниц предшествовал исторически культу единого Рода. Культы сменяются («и ти [славяне] начаша требы класти роду и рожаницам, преже Перуна, бога их, а преже того, клали требу упирем и берегыням»<sup>3</sup>), но не исчезают, а остаются в народной памяти.

Развитие мифологических представлений тесно связано с формированием взглядов на строение мира. В трипольской культуре он был трехъярусным:

- нижний ярус — земля, почва;
- средний — видимый мир людей, включая видимое небо;
- верхний — «верхнее небо», небеса.

Но уже в **фатьяновской культуре** — одной из культур протославян, которая существовала в период от конца III тыс.

<sup>1</sup> Цит. по: Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. С. 17.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Слово об идолах // Цит. по: Соловьев С. М. История России с древнейших времен. Кн. 1—15. М., 1959—1966. Кн. 1. С. 76.

до середины II тыс. до н.э., к этим трем ярусам добавляется четвертый — подземный мир, куда вечером закатывается солнце. Подобная геоцентрическая идея встречается на погребальных сосудах фатьяновской культуры, но отсюда еще далеко до космогонических мифов о Земле, стоящей на трех китах.

Из религиозных представлений для раннего этапа праславянской жизни характерен культ предков, проявлявшийся в курганных и простых захоронениях: комплекс аграрных обрядов, связанных в дальнейшем со Святовитом или Дажьбогом, скотоводческий культ, который впоследствии будет связан с Велесом, и культ домашнего очага — Сварожича.

**Второй этап** жизни праславянский племен охватывает время от **белогрудовско-чернолесской культуры** (XI—VII вв. до н.э.) до конца **скифского периода** (примерно до III в. до н.э.). Именно к этому периоду могут быть приурочены мифы о боге неба Свароге и боге солнца Дажьбоге, поскольку именно при Свароге с небес упали кузнечные клещи и «поча люди оружие ковати» (время данной культуры — рубеж бронзового и железного веков) и именно в это время устанавливается патриархальный моногамный брак (миф об установлении моногамии Сварогом). В киевской летописи упоминается, что египтяне нарекли Гефеста Сварогом, а его сын Дажьбог — Царь Солнца.

В это же время представление, характерное для тшинцево-комаровской культуры о превращении покойника в неродившегося эмбриона, о чем можно судить по скорченным погребениям (такой «круговорот душ» должен был, по Рыбакову, содействовать взаимопониманию человека и природы), уступило место сожжению трупов на костре, что, возможно, связано с обособлением в человеческом сознании образа души и развитием представлений о загробном мире, а также захоронению покойника в его естественном распрямленном виде, в чем угадывается идея спящего («усопшего») человека, который должен проснуться в том обличье, в котором «уснул». Обычай сжигания на кострах просуществовал до принятия христианства.

К концу бронзового века относится и зарождение культа гор как новой формы культа неба и властителя неба, который, в свою очередь, трансформировался с оформлением государственности Киевской Руси в культ Перуна, и появление так называемого *громового знака* — шестилепестковой розетки или

колеса с шестью спицами. Такие знаки сохранились до наших дней. К этому же времени относятся находки зольников как мест ритуальных костров, говорящие о солнечном культе.

Русские летописи называют богов, культ которых учредил князь Владимир в 980 г. Это Перун, Стрибог, Дажьбог, Хорс (божество Солнца как светила), Симаргл (священный крылатый пес, сохраняющий семена и посевы) и богиня плодородия Макошь. Кроме того, упоминаются Велес, Сварог, Род и рожаницы. Позже стали известны Лада — богиня брака и Леля — богиня весенней возрождающейся природы (дочь Лады?). Согласно Рыбакову, Лада и Леля соответствуют рожаницам. Н. М. Карамзин говорит о Лад, боге согласия и благополучия. Празднуя его, пели и плясали, взявшись за руки. Мужские божества Рыбаков подразделяет на несколько групп: Сварог и сварожичи (Дажьбог, Сварожич и Святovit); божества плодородия — Род, Велес (бог богатства и скотоводства), Яровит и Ярило; отдельно Перун.

По мнению Б. А. Рыбакова, Велес в земледельческую эпоху трансформировался из косматого покровителя удачной охоты первобытных охотников в покровителя скота, а о его важности говорит тот факт, что «Волос — скотий бог» всегда стоял рядом с Перуном в клятвах.

«Аще ли от тих самех прежереченных не схраним: да имеем клятву от бога, в его же веруем, в Перуна и в Волоса, скотья бога, и да будем золоти, яко золото, и словом оружьем да исечены будем»<sup>1</sup>.

В «Слове о полку Игореве» Боян называется *Велесовым внуком*, из чего С. М. Соловьев заключает, что и поэты находились под особым покровительством этого бога (ср. *вития* — песнотворец и *витьство* — колдовство).

Мифологическому отношению к природе присуще также непосредственное обожествление природных явлений. Н. М. Карамзин отмечал, что кроме идолов немецкие славяне, подобно дунайским, обожали еще реки, озера, источники, леса и приносили жертвы невидимым их гениям. У него же читаем о том, что «у многих народов славянских были заповедные рощи, где никогда стук секиры не раздавался и где самые злейшие враги не дерзали вступить в бой между собою. Лес города Ретры считался священным. Жители штетинские поклонялись ореховому дереву, при коем находился особенный жрец, и дубу. А юлиньские — богу,

<sup>1</sup> Полн. собр. рус. летописей. СПб., 1848. Т. I. С. 23.

обитавшему в дереве обсеченном, и весной плясали вокруг его с некоторыми торжественными обрядами. Славяне в России также молились деревьям, особенно же *дупловатым*, обвязывая их ветви убррусами или платами».

Обожествление природных явлений распространялось на загробный мир, способствуя развитию представлений о его похожести на наш мир. В основе таких экстраполяций было чувство целостности всего мироздания.

«Обращаясь к первоначальному мирозерпанию славянского народа, — писал А. П. Шапов, — мы замечаем из сохранившихся преданий, что первым проявлением природной впечатлительности и восприимчивости славянской натуры было именно это общее, смутное, ужасающее чувство единства сил природы. Оно было вместе с тем и первым актом естественно-религиозного творчества духа народного»<sup>1</sup>.

Целостное чувство природы было неразрывно связано с единством различных форм отношения человека к ней. Без первого — как предпосылки преимущественно чувственной — не стало бы и второго, поскольку отсутствие восприятия природы как целостности не дало бы возможности свести все разнообразие форм отношения к ней в мифологизированное единство мироздания.

Языческое отношение к природе вошло в плоть и кровь народной культуры и существовало до XX в., сказываясь на взаимодействии человека с природой (особенно в деревне). Оно оказало огромное влияние на искусство Древней Руси и на практическое отношение к природе.

Культуры прото- и праславян представлены в табл. 1.

Таблица 1

### Культуры прото- и праславян

Трипольская культура (конец IV тыс. — начало III тыс. до н.э.)	Протославяне
Фатьяновская культура (конец III тыс. — середина II тыс. до н.э.)	Протославяне
Тшинецко-комаровская культура (XV—XII вв. до н.э.)	Праславяне
Белогрудовско-чернолесская культура (XI—VII вв. до н.э.)	Праславяне
Скифская культура (до III в. до н.э.)	Праславяне

<sup>1</sup> Шапов А. П. Исторические очерки... С. 90.

## 1.2. Поэтическое отношение к природе у древних славян

По утверждению Н. А. Афанасьева, «миф есть древнейшая поэзия», а сам человек «был поэтом». В поэзии продолжает жить то единство человека с природой, которого может уже не быть в реальной практике. Именно с этого разрыва между теорией и практикой начинается собственно поэтическое отношение к природе, которое теряет свое непосредственное космическое измерение (хотя порой и возвращается к нему) и становится тем, что называется лирикой. Таким образом, целесообразно различать *поэтическое отношение к природе в широком смысле слова*, которое присуще культуре и на стадии образования языка, и на стадии мифологического единства с природой, и *в узком смысле применительно к сфере искусства*, хотя последнее конечно же связано с мифологией и словотворчеством.

Известные наскальные изображения, позволяющие говорить о возникновении искусства, относятся к эпохе верхнего палеолита. Здесь нет смысла подробно анализировать причины генезиса искусства, однако некоторые интересные соображения можно привести. В палеолитическом искусстве привлекают внимание мифологические моменты, например изображение колдуна в маске оленя с ветвистыми рогами, нацарапанное в центре пещеры «Три брата» в Пиренеях.

«Впрочем, замаскированный оленем мужчина, — замечает Б. А. Рыбаков, — мог быть даже и не колдуном, а просто охотником, накинувшим на себя оленью шкуру для того, чтобы ближе подкрасться к оленьему стаду во время охоты. Очень убедительно мнение, что такое производственное переряживание породило магию и было одним из толчков к тотемическому мышлению»<sup>1</sup>.

Возможность такого *производственного переряживания* определялась, по-видимому, характерным свойством нервной системы животных и особенно гоминид — *имитатогенностью*, склонностью к имитированию поведения других существ, что в большой степени свойственно современным обезьянам. Последнее важно для различных форм единства человека с животным миром. Таким образом, магия выводится Рыбаковым из практически-производственных задач древнего человека, а искусство, становление которого тесно связано с магией, есть основания выводить из потребностей магии или представлять как некое компенсирующее сред-

<sup>1</sup> Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. С. 72.

ство. По-видимому, для древнего человека, как, впрочем, и для современного, значение имели и та, и другая функции искусства.

Искусство нацелено на выполнение практических задач и в то же время идеально, оно и отражает, и воображает. Что является стимулом к этому? По мнению Б. Ф. Поршнева, древнейшие палеолитические изображения могут быть рассмотрены в аспекте обхода или возмещения запрета прикосновения. Зарождение собственно образов, по Поршневу, есть попытка сбросить нервное бремя галлюцинаций от запрета нормальных реакций на чувственное раздражение, который следует из появления частной собственности, т.е. социально обусловлено.

Расширяя эту мысль, можно сказать, что искусство есть своеобразная форма реакции на недостижение, особого рода компенсация практически-материального действия, способствующая уравниванию человека с миром, гармонизации психофизиологических и социальных процессов личности. Этим объясняется его важнейшее значение для всей системы взаимоотношений человека и природы. Соединяясь с представлением о симпатическом сходстве, одним из основных в магии, оно почиталось как имеющее конкретный практически-материальный смысл и готовящее к преобразованию мира. Так, изображение пронзенных стрелами животных считалось помогающим на охоте, а изображение дождя — способным вызвать дождь. Взаимопроникновение магии и искусства основывалось на тождестве функций, которые они выполняли в первобытном обществе.

Мифологическое единство с природой было единством поэзии и практического познания. Как отмечает А. Н. Афанасьев, «религия была поэзией и заключала в себе всю мудрость, всю массу сведений первобытного человека о природе». В свою очередь, особенно на ранних стадиях поэтического творчества — в сказках и былинах, мифология занимает весьма существенное место. Сказки, вообще говоря, и представляют собой обломки мифов и, стало быть, прежнего мифологического единства человека с природой (через антропоморфизм, аниматизм).

А. Н. Афанасьев на многочисленных примерах раскрыл связь сказок, былин и поэзии с мифологией. Он называл древнего славянина поэтом, который «жадно всматривался в картины обновляющейся природы, с трепетом ожидал

восхода солнца и долго засматривался на старые, но девственные леса». И первые его наблюдения, первые опыты ума, религия и познание «составляли одно целое, были проникнуты одним пластическим духом поэзии». Мифологическая основа сказок обосновывается Афанасьевым постоянством на огромных пространствах и во времени сходных сюжетов. Поэтому следует признать, что «сказки создались на мотивах, лежащих в основе древнейших воззрений арийского народа на природу». По всей вероятности, уже в эту давнюю арийскую эпоху и были выработаны главные типы сказочного эпоса. То, что сказки — не простые аллегории, а выражение древнего единства человека и природы, доказывает доселе сохранившийся обряд ряжения.

Предмет многих сказок — разнообразные явления всей одушевленной природы. В сказке *чудесное* неразрывно связано с тем, что сама природа воспринималась в своих существеннейших моментах как чудесное. Поэтизация этого чудесного восприятия и воплощалась в сказках.

Вместе с фольклорными произведениями человек впитывал в себя с детских лет любовь к окружавшему его родному миру. В. А. Сухомлинский писал, что развитие человека, не испытывавшего в детстве воздействия сказки, неполноценно. А полноценна ли жизнь взрослого человека, не испытывающего состояния духовного подъема, не встающего на борьбу за высокие нравственные («сказочные») принципы?

Для сказок характерно сочувственное отношение героя — носителя высоких нравственных принципов — ко всему живому. Когда героиня «Аленького цветочка» спешит вовремя вернуться к чудовищу, она знает, что видеть его снова будет непереносимо, но не может допустить мысли о его смерти. Постоянный мотив русских сказок — помощь добрых людей природе и ответная забота природы об этих людях, когда им угрожает опасность («Гуси-лебеди», «Синеглазка» и др.). Этот мотив настраивает на заботу и любовь к природе, и, вероятно, он действовал на всем протяжении русской истории. Как отмечает М. А. Некрасова, «в фольклоре природа всегда выразитель Красоты, Добра, она слита с нравственным миром. Поэтому природа выступает как критерий человеческих ценностей».

Следует отметить, что сказки в их первоначальном варианте не создавались для того, чтобы выразить какие-либо

моральные установления. Чем древнее сказка, тем спутаннее ее этическое кредо, что служит еще одним подтверждением ее первоначально мифологического содержания. Лишь потом, в эпоху разрыва поэзии и практики, сказки демифологизируются и одновременно морализируются. На этой основе создается чисто поэтический жанр — басня.

Природа в сказке — активное действующее лицо сюжета, а не просто место действия и окружающая среда: она помогает герою, сочувствует ему, сопереживает вместе с ним или, наоборот, активно противодействует. Большое значение природа как символ имеет в народной лирической песне, расширяя ее содержание и выводя его за рамки индивидуальных чувств и переживаний. Сложнее положение с былинами, в которых на первом плане присутствует исторический и чисто человеческий мотив. Однако и здесь, хотя и в более опосредованной форме, можно выделить природную основу.

По мнению А. Н. Афанасьева, основа эпических (богатырских) песен — «древнее мифическое сказание... Влияние христианства и дальнейшей исторической жизни коснулось только имен и обстановки, а не самого содержания: вместо мифических героев подставлены исторические личности или святые угодники, вместо демонических сил — названия враждебных народов, да в некоторых местах прибавлены позднейшие бытовые черты». Сами же «народные эпические герои — прежде чем низошли до человека, его страстей, горя и радостей, прежде чем явились в исторической обстановке — были олицетворениями стихийных сил природы»<sup>1</sup>.

Например, известное сказание о богатыре Никите Кожемяке, запрягшем змея в соху весом 300 пудов и проложившем борозду до самого моря, отражает уподобление земного небесному. Змеи мифологически выступали как демонические представители громовых туч, с которыми вели вечные, нескончаемые битвы молниеносный Перун. Это же уподобление земного небесному находим и в языке (*пахать* сокоренно *пахнуть*).

Отметим и такую форму поэтического отношения к природе, как произведения, приуроченные к определенным поэтическим праздникам (например, колядки, рифмованные заговоры). Здесь все мифологически значимо и в то время имеет свое особое поэтическое звучание. Вполне понятно, почему русские символисты конца XIX в. обратили внима-

<sup>1</sup> Афанасьев А. Н. Древо жизни. С. 34.



ние на произведения подобного рода и находили в них отражение утраченного единства человека с природой.

Существенным моментом поэтического отношения к природе было представление о мире как красивом и гармоничном, что нашло свое выражение в наименовании его «белым светом», аналогично тому, как древние греки называли Вселенную *космосом* (греч. *kosmos* — порядок и прекрасное). «Белый свет» был одновременно и Вселенной — местом *вселения*, обитания, поскольку сам мир понимался практически, т.е. как мир, заселенный человеком. Как отмечает Д. С. Лихачев, древнерусское искусство «преодолевают окружающую человека косность, расстояния между людьми, мирит его с окружающим миром. Оно — доброе». Через добро русский человек стремился к миру с природой.

Рассматривать поэтическое отношение к природе прежде иных форм дает основания не только большая разработанность этой темы применительно к начальным векам русской истории, но и свидетельства самих исторических памятников. О славянских гуслирах известно с VI в. (сообщение византийского историка Феофилакта).

Вот что говорят мирные северные славяне: «С оружием обходиться не умеем и только играем на гуслих. Нет железа в стране нашей: не зная войны и любя музыку, мы ведем жизнь мирную и спокойную. Император дивился тихому нраву сих людей, великому росту и крепости их»<sup>1</sup>.

Миролюбие славян, зафиксированное историческими источниками, по-видимому, сопровождалось и их миролюбием по отношению к природе, что проявилось в фольклоре.

### 1.3. Природные истоки русской культуры

Рассмотрим вопрос о причинах и следствиях выбора определенной территории для поселения. Необыкновенному плодородию берегов Днепра приписывает С. М. Соловьев то, что земледельческие народы шли с запада на эти места навстречу кочевым ордам. Природа страны обусловила их постоянную борьбу с кочевниками, которые занимали привольные для них земли в низовьях Волги, Дона и Днепра. Главная борьба была именно с кочевниками, потому что

<sup>1</sup> Карамзин Н. М. История государства Российского : в 12 т. СПб., 1887–1889. Т. I. С. 41.

вне степи места было много для всех. Литовская область, покрытая болотами и лесами, служила естественной границей с Западом. Внутри области расселения славяне занимали места сухие и хлебородные, в то время как, скажем, угро-финские племена — низкие, болотистые. Там же, где не оказывалось удобного для сельского хозяйства места, условия обитания привели к развитию торговли, плотницкого дела (в Новгороде), строительного мастерства, различных ремесел (в Пскове) и т.д.

Еще Геродот отмечал, говоря о племенах, в число которых, по-видимому, входили и праславяне, что они ведут образ жизни, какой указала им природа страны. Вопрос о том, какое отношение скифы, негры и некоторые другие из упоминаемых древними историками народов имеют к славянам, дискуссионный. Многие исследователи считают, что славяне генетически связаны с оседлым земледельческим населением лесостепной полосы, которое Геродот называет скифами-пахарями и скифами-земледельцами. В праславянскую общность включают и упоминаемых Геродотом негров, а некоторые и будинов. При этом имя будинов сопоставляется с именем упоминаемых Тацитом венедов, которые, согласно Иорнанду, разделялись на славян и антов. Собственно славяне известны с IV в. н.э. (табл. 2).

Таблица 2

### Упоминания о ранней истории славян

Протославяне	IV—III тыс. до н.э.
Праславяне	XV—XII вв. до н.э.
Славяне	C IV в. н.э.
Русские	C IX в. н.э.

Однообразие природных условий на огромной территории России ослабляло областные привязанности, вело народонаселение обширной равнины к однообразным занятиям, а последнее производило однообразие в обычаях, нравах и верованиях, благоприятное для расселения впоследствии по всей стране, что очертило огромную государственную область. В. О. Ключевский добавляет, что однообразие формы поверхности делает климатические переходы с севера к югу и с запада к востоку более мягкими, что также благоприятствует расселению. Схожесть географических условий способствовала формированию сходных мифологических ска-

заний, а стало быть, сходству культурных основ населения, проживающего на данной территории, и, таким образом, подготовила возможность образования в дальнейшем единого государства. По мнению В. О. Ключевского, Россия — это «переходная страна, посредница между двумя мирами. Культура неразрывно связала ее с Европой, но природа положила на нее особенности и влияния, которые всегда влекли ее к Азии или в нее влекли Азию». Особенно отмечается им «деятельное участие азиатских ветров».

Таким образом, русский национальный характер имеет в своей основе два начала — *европейское*, преимущественно *рациональное*, и *азиатское*, преимущественно *чувственное*. Недаром орел на российском гербе имеет две головы, одна из которых повернута на Запад, а другая — на Восток. Если «умом Россию не понять», то, возможно, это относится к одному уму в его обособленности, но можно понять европейским умом, дополненным азиатскими чувствами. Вопрос, поставленный Ф. И. Тютчевым, остается открытым.

В однообразии природы центральной русской равнины Геродота удивили только реки, «величайшие и многочисленные». Кстати, само название *Русь* некоторые авторы выводят из названия реки Рось и даже из названия воды (ср. *роса*, *русалка*). Иноземных путешественников поражало также обилие лесов. Отсюда понятно, почему так сильна была на Руси вера в водяных и леших. Проникновение в глубь страны шло по водным путям. По большим рекам распространялось население, так что они не меньше однообразия равнины способствовали расселению по всей территории. Переплетение бассейнов рек при нешироких и пологих водоразделах облегчало колонизацию страны и препятствовало областной обособленности. Водные пути способствовали не только расселению, но и закабалению, поскольку по ним шли князья с дружинами для обложения данью и сбора войска. Отдельные речные системы формировали княжества, а границы областей шли по волокам.

По мнению С. М. Соловьева, главные торговые города древней Руси — Новгород, Киев, Смоленск, Полоцк — обременены были своей торговлей и своим богатством природному положению, удобствам водных путей сообщения. Специфика водных систем определила в какой-то мере и центр русской государственности. Как считает С. М. Соловьев, историческое деление русской государственной области

на части обуславливается отдельными речными системами. Ясно, что «величина каждой части будет соответствовать величине своей речной области: чем область Волги больше всех других рек, тем область Московского государства должна быть больше всех остальных частей России, а естественно меньшим частям примыкать к большей». Киевская Русь не смогла стать государственным ядром для России из-за близости к степи, хотя она и лучшая относительно климата и качества почвы. Московия же смогла, потому что это «страна источников», откуда берут свое начало все те большие реки, вниз по которым распространялась государственная область. Природа центрального московского пространства не так плодородна, но «побуждает к труду и вознаграждает за него; а известно, как подобные природные обстоятельства благоприятствуют основанию и развитию гражданских обществ и промышленности», — заключает С. М. Соловьев.

При той широте природы и свободе не нужна еще высокая степень организованности, как тогда, когда люди живут скученно, и поэтому сами люди меньше организованы, у них больше потребность во внешней организации жизни. Природно-обусловленная черта русского национального характера — низкая степень внутренней организованности — сильно влияла на разных этапах истории на русскую общественную жизнь. Специфика религиозного мышления, а также зарождающейся государственности сказалась в отражении природы в древних летописях, в которых мы встречаем элементы языческой культуры, новые традиции христианства и причудливые переплетения того и другого. Когда начинаешь знакомство с летописями, то первое, что бросается в глаза, — скудость сведений о природе. Летописи заполнены в основном описаниями отношений князей между собой и с подданными. Природа — в лучшем случае фон, на котором происходят волнующие летописца события.

В летописях природа встречается в двух основных случаях:

- 1) когда упоминаются экстраординарные чудесные и значительные природные события, имеющие отношение к жизни людей и воспринимаемые как символы;

- 2) когда речь идет об обстановке, в которой происходят важные с точки зрения официальной историографии события.

Говоря о сообщениях первого рода, следует указать, что, по существу, все природное воспринималось в языческое время как дивное (*дивное* переводится как *дикое*) и как таковое преимущественно вызывало интерес. В христианстве это сложным образом переплелось с верой в *чудо*. В чудеса верили и чудес ждали, быть может, потому, что само существование человека и мира почиталось чудом. Интерес к чудесному во многом определялся тем, что в нем находили свободную волю Бога. Действительно, если видеть в явлениях природы не естественные законы, а «свободное дело живого существа», то внимание должно привлекать все необычное (чем необычнее, тем свободнее действие Бога). В этом находило отражение присущее тому времени отношение человека к природе. Чудное больше достойно любви и свидетельствует о ней: «Кто влюблен, тот очарован» (А. Н. Афанасьев).

Необычные природные явления: затмения Солнца и Луны, землетрясения, наводнения, мор, засуха, буря, грозы, лютые морозы, саранча и т.д. — рассматривались как божьи знамения, чаще — худые, как наказание Божие (хорошие почти не упоминаются). «Каждое необыкновенное физическое явление предвещает что-нибудь необыкновенное в мире человеческом, нравственном» (С. М. Соловьев). В «Повести временных лет» читаем: «В этот год в Новгороде Волхов пять дней шел против течения; это знамение было не к добру: на четвертый год Всеслав сжег город»<sup>1</sup>. В числе необычных явлений в той же летописи упоминаются засухи. В годы засух нападали половцы, и это вкуче рассматривалось как кара господня, хотя дело, наверное, объяснялось проще: половцы нападали потому, что в засушливые годы им нечего было есть. В те же годы много людей умирало от различных болезней, что тоже объяснялось как кара господня — единственная всеобъемлющая причина.

Особенно большое значение придавалось небесным явлениям. «Ученик: повеждь ми о звезде Комите? Учитель: звезда Комита даст блистание от себя яко луч, егда царство премениться хочет и брани велицы на стране той; та же звезда Комита течет со прочими звездами, егда где божиим повелением явится и светит», — так объясняется в средневековом теолого-космологическом диалоге «Луцидариус», народной западной книге, переведенной и имевшей большое влияние на Руси<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Древнерусские летописи. М. : Л., 1936. С. 84.

<sup>2</sup> Цит. по: Шапов А. П. Исторические очерки... С. 124.

Так как все в природе связано, то возможно гадание по птичьему полету, хотя церковь и осуждала это как пережиток язычества. Поскольку с природой связано представление о чуде (это неразрывно с ее обожествлением), то особенно чудесными и многозначительными кажутся природные явления в языческие праздники, которые приходятся на дни, кульминационные для природы (коляда, масленица, купала).

«Знаменья на небе или на звездах, или солнцами, или птицами, или другим чем бывают не на добро; но эти знаменья бывают на зло или на наступление войны или голода, или смерть предвещают», — таков общий итог обсуждения этой темы в «Повести временных лет»<sup>1</sup>.

В Киевской летописи, охватывающей события с 1120 по 1200 г., природа упоминается в следующих случаях: «треслась земля», «было большое половодье», «большая буря», «огненный круг, летящий по небу», «снег глубокий, коням по брюхо». В летописи Псковской встречаем сообщения: «мраз силен, поби жита всюду, и бысть гладь золь по всей земли, яко же не бывал николи». В летописи Новгородской повествуется о таком событии и его влиянии на человека: «в то же лето на зиму бысть зима тепла, не бысть снега чересь всю зиму, и не добыша люди хлеба, и бысть дорогов велика, туга велика и печаль людем».

Из описания природы второго рода в «Повести временных лет» встречаем: «бяще около града лес и бор велик, и бяху ловяща зверь». В связи с военными событиями упоминается рельеф местности, условия передвижения войск («стояла на льду вода по брюхо коням»). Указывается топография мест боев.

В многочисленных поучениях не находим упоминаний, касающихся отношения к природе. В «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина встречаем лишь отдельные сообщения о неурожаях, дождях, засухах, морозе, знамениях, разноцветных облаках на небе. Немного шире взаимоотношения человека и природы представлены у С. М. Соловьева и В. О. Ключевского.

К сожалению, о многих важных событиях и обстоятельствах, в которых отражены взаимоотношения человека и природы, исторические источники молчат. Ясно, напри-

<sup>1</sup> Древнерусские летописи. С. 69.

мер, что взаимодействие с природой в какой-то степени определяло национальную психологию и национальный характер. Отражение этой зависимости находим не в летописях, а в художественном творчестве, в том числе в фольклоре, очерках, публицистике и т.п. Приведем замечание Д. С. Лихачева: «Чувство воли соединилось с простором, с ничем не прегражденным пространством». Не отсюда ли, спрашивает М. А. Некрасова, вольный, нестесненный бег плавных линий в орнаменте в мягких силуэтах культурных форм?

#### 1.4. Структура русского национального характера

В середине XI в., через 50 с лишним лет после принятия христианства на Руси, митрополит Иларион, первый русский, занявший высший церковный пост в нашей православной церкви (до этого его занимали греки, присланные из Константинополя), создает «Слово о законе и благодати» — первый письменный памятник русской литературы. Это далеко выходящее за рамки чисто церковной или исторической проблематики, пожалуй, первое в русской литературе самобытное философское произведение ставит и решает фундаментальные жизненные проблемы, обосновывая их религиозными аргументами. Силу своего красноречия Иларион обращает против закона и в защиту благодати. Можно думать, что имеются в виду законы Моисея, как они сформулированы в Библии, но на самом деле мысли Илариона идут гораздо дальше. Иларион толкует понятие закона весьма расширительно, и оно предстает олицетворением всего, что заключают в себе внешние предписания.

Используя в качестве аналогии библейскую притчу об Аврааме, его детях, жене Сарре и рабыне Агари, Иларион проводит идею, что люди, подчиняющиеся закону, подобны рабам, детям Агари. Между законом и противопоставляемой ему благодатью такое же соотношение, как между рабом и свободным. Жена Авраама Сарра бесплодна, и, чтобы иметь потомство, Авраам входит к Агари, но рабыня Агарь может родить только раба. Когда же благодаря вмешательству высших сил Сарра смогла зачать и родить сына, Агари с ребенком предстоит уйти. «И родилась благодать — истина, а не закон, сын, а не раб». Сарра теперь говорит мужу: «Прогони рабу с сыном ее, ибо не будет сын рабыни наследовать сыну свободной».

По аналогии Илариона так же следует относиться и к закону. С рождением Иисуса Христа время закона прошло и наступило время благодати, ниспосылаемой человеку свыше. Закон отошел, когда явилась благодать, как отошел лунный свет, когда явилось солнце: «И кончилась ночная стужа от солнечной теплоты, согревшей землю». Иларион подчеркивает, что именно знавшие закон распяли Христа, хотя это относится скорее не к закону, а к его исполнению. Ослепленные оцепенением законности «свои» (т.е. иудеи) не приняли Христа. «Ты же, — хвалит Иларион православного человека, — ни закона, ни пророков не читав, распятому поклонился». Стало быть, знание закона может даже помешать, вводя в заблуждение. «Что общего у тени с истиной?» — восклицает Иларион. Закон и назван словом *стѣнь*, имеющим значения: тень, стена, призрак, подобие, неправда.

В обоснование своей точки зрения Иларион ссылается на Евангелие, приводя цитаты, которые работают на его мысль. Концепция закона как чего-то внешне накладываемого и гнетущего выражена Иларионом в сильных, энергичных выражениях. В этом памятнике вполне ясно выразилось и пренебрежение к закону как таковому, и нетерпеливое желание в одночасье провозгласить и достигнуть божественной благодати. Вместо того чтобы представить закон как первую и необходимую стадию благодати, к чему склонялась традиционная трактовка ветхозаветных текстов, основывающаяся на словах из Нагорной проповеди: «не нарушить (имеется в виду закон. — А. Г.) пришел Я, но исполнить», Иларион, воспевая обретенную или приобретаемую благодать, отрицает закон как рабство. Парадокс, однако, состоит в том, что отказ от закона как обязательного для всех принуждения делает человека еще более зависимым и ведет к рабству, ничем не ограниченному, в то время как благодать остается лишь декларируемой, потусторонней по отношению к реальной жизни идеей. Продолжая аналогию Илариона, можно сказать, что Сарра еще не родила, а уже заставляет мужа выгнать рабыню с сыном, делая тем самым проблематичным обретение Авраамом потомства. Это пренебрежительное отношение к закону как к внешне накладываемому предписанию отвечало чему-то очень глубокому в русском национальном характере и могло служить теоретическим оправданием того, что закон ни-



когда не рассматривался всерьез в качестве атрибута общественной жизни на Руси, оправдывая известную эпиграмму Б. Н. Алмазова:

Широки натуры русские.  
Нашей правды идеал  
Не вмещают нормы узкие  
Юридических начал.

Теперь перенесемся почти через тысячелетие и заглянем в книгу В. И. Ленина «Государство и революция», написанную в августе 1917 г. и являющуюся главным его трудом по государственно-правовым вопросам. «*Всякое* государство *несвободно и ненародно*», — пишет Ленин, подчеркивая слово *всякое* и частицы *не*. Ленин со ссылкой на Маркса и Энгельса доказывает, что государство — не средство взаимосогласования интересов различных социальных групп, а продукт непримиримости классовых противоречий и орган подавления; сила, стоящая над обществом и все более отчуждающая себя от него. Отсюда вывод: «пролетариату нужно... государство... устроенное так, чтобы оно немедленно начало отмирать». Какова в этом случае роль права и закона? Это всего лишь атрибуты пройденного этапа развития человечества, от которых чем скорее отказаться, тем лучше. «Демократическая республика есть наилучшая возможная политическая оболочка капитализма». Значит, коль скоро уничтожается капитализм, — долой демократическую республику и да здравствует диктатура пролетариата! «Всеобщее избирательное право — орудие господства буржуазии». Значит, долой всеобщее избирательное право — да и право вообще! Все то, для чего ранее существовало государство и право, будет выполняться теперь «без особого аппарата, простой организацией вооруженных масс» с «простотой и легкостью». В демократической республике действуют лишь формальные принципы права, но нет реальной демократии (форма здесь сопоставляется не с содержанием, как можно было бы ожидать, а с реальностью, и третируется). Вообще право — лишь надстройка над экономическим базисом, подчиняющаяся ему. Ленин уснащает свою работу многочисленными цитатами и выписками из сочинений Маркса и Энгельса, но выводы, к которым он приходит, были совсем не обязательными для защищавшего государство немецкого марксиста Каутского. В последних своих статьях Ленин писал о необходимости перемены «всей точ-

ки зрения нашей на социализм», но, предвидя опасность бюрократизации и раскола партии, предлагал ввести «побольше передовых рабочих в ЦК», рассчитывая не на правовой механизм, а на людей, «за которых можно ручаться, что они ни слова не возьмут на веру, ни слова не скажут против совести...»

Хотя Иларион в своих утверждениях основывался на религиозном, а Ленин — на атеистическом вероучении, в их текстах за различным понятийным аппаратом обнаруживается нечто фундаментально общее. А именно: желание, перепрыгнув через необходимые этапы, быстрее достичь цели, каковой для Илариона было осуществление на Земле христианской заповеди любви, сулившее небесную благодать, а для Ленина — построение коммунизма, обещавшее рай на Земле. Иларион и Ленин выдвинули религиозный и социальный аргументы против права, однако использование столь различных по содержанию соображений для обоснования по сути одного и того же, свидетельствует, что в основе была детерминанта национальная. И у Илариона, и у Ленина чувствуется твердая уверенность в том, что благодать (небесная и земная) не сегодня-завтра наступит, и здесь присутствует своя правда духа. Идеи «Третьего Рима», мессианские чаяния всегда падали в России на благодатную почву, ну а где-то там функционирующие парламенты вполне можно было соединить через союз *и* со словом *бордель* (это уже Лев Толстой).

Какой можно сделать вывод из сопоставления двух текстов, разделенных почти тысячелетием? Если существуют явно сходные по сути высказывания, сделанные совершенно разными по своему происхождению, образованию и убеждениям людьми, жившими в различных социально-экономических формациях и культурных условиях, то, стало быть, есть в этих людях нечто общее. Чем оно определяется? Прежде всего *национальными особенностями характера*, тем общим в нем, что дает возможность нации сохраняться и воспроизводиться, несмотря на вызовы внешней среды. Действительно, приходят и уходят завоеватели, меняются социальные и экономические условия жизни, а нация продолжает существовать в течение тысяч лет, пока воспроизводятся особенности национального характера. Сегодня трудно предвидеть изменения, потому что для этого надо учитывать еще несуществующие факторы, но если присутствует посто-

яньство в чем-либо на протяжении тысячи лет, то можно сделать вывод, что оно сохранится и в дальнейшем.

Конечно, в культуре всегда найдутся случайно выбранные два произведения, близкие по духу. Однако процитированные работы, определившие направления русского православия и русского коммунизма, оказали огромное влияние на всю нацию. Этого бы не произошло, если бы они не были созвучны русской душе. Основным источником наших представлений о национальном характере помимо эмпирических наблюдений и природных аналогий — его проявление в духовной культуре, в первую очередь в фундаментальных произведениях, в которых воплотилась народная душа и в которых ставятся и решаются основополагающие вопросы существования данного этноса и его будущего.

**Национальным характером** можно назвать типичный для данной нации способ поведения.

У Эриха Фромма в книге «Душа человека, ее способность к добру и злу» (1964) читаем: «Подобно индивидуальному характеру, “социальный характер” можно определить как специфический способ, с помощью которого энергия направляется в определенное русло; отсюда следует, что если энергия большинства людей данного общества канализируется в одном и том же направлении, то они обладают одной и той же мотивацией, и, больше того, они восприимчивы к одним и тем же идеям и идеалам». *Социальным характером* Фромм называет «ядро структуры характера, свойственное большинству представителей данной культуры».

Именно национальный характер формирует экономическую структуру общества, его идеи и идеалы, выживая из всего многообразия форм те, которые его устраивают. Национальный характер более устойчив, чем экономическая и политическая структуры. За тысячу лет неоднократно менялись экономические уклады и политические устройства, а национальная душа оставалась все той же. Национальный характер существует столько, сколько существует сама нация. Не экономика и политика создают его, а он создает экономический уклад и политическое устройство. Национальный характер проявляется как в поведении большинства представителей данной нации, так и в их мышлении. Причем в мышлении сходство обнаруживается не в поверхностном идеологическом слое, а в глубинных структурах духа.

Рассуждения о национальном характере в недавнее время были закрытой темой, поскольку считалось, что главные различия между людьми лежат в иной плоскости — клас-

совой. Еще одна причина закрытости данной темы заключалась в том, что она оказалась в фокусе интереса националистических сил, старавшихся доказать, что именно их нация самая достойная в мире. На самом же деле выявление специфики национального характера совсем не обязательно должно вести к представлениям, согласно которым одна нация лучше другой. Каждая нация имеет уникальный набор характеристик, которые сами по себе нравственно нейтральны, хотя и дают следствия, приобретающие определенную этическую окрашенность. Так, известное русское долготерпение не хорошо и не плохо в сравнении, скажем, с присущей «южным» нациям импульсивностью. Однако крайние формы проявления этого свойства: исключительная выносливость, с одной стороны, и невосприимчивость к внешнему воздействию («хоть кол на голове теши») — с другой, уже имеют определенную нравственную окраску. Русский человек не лучше и не хуже других, он просто иной, чем представитель Запада или Востока.

Какие же существенные черты русской души можно вывести из сопоставления взглядов Илариона и Ленина?

➤ Русский человек не удовлетворяется нормальной, «законной» жизнью, при которой все вынуждены подчиняться общепринятым установлениям, являющимся результатом социального компромисса. Он стремится перейти к некоему идеальному состоянию всеобщего счастья для всех, при котором интересы людей полностью гармонизируют между собой и с обществом в целом.

➤ Переход этот есть результат не упорной повседневной работы в течение длительного времени, а следствие спонтанно снисходящей божественной благодати или действия объективных законов общественного развития, которые пробивают себе путь через человека (аналогом того и другого вместе является сказочное «по щучьему велению») и до осознания которых он может подняться, реализуя их в своей деятельности.

Противопоставление закона и благодати фундаментально для русской души. В основе рассуждений славянофила А. С. Хомякова о соборности русской жизни лежит мысль, что внешние государственные формы не соответствуют духу русского народа. И. В. Киреевский продолжает: «Даже само слово *право* было у нас неизвестно в западном смысле его, но означало только справедливость, правду». Позже

Н. К. Михайловский саму истину в русском смысле определяет как правду-справедливость. Просветитель Н. И. Новиков писал, что счастье России в плохом исполнении плохих законов, а его современник А. Н. Радищев, тщетно призывавший всех соблюдать законы, за свое произведение был сослан в Сибирь. «Слабость юридического развития Руси — факт несомненный», — подытожил в XX в. Г. П. Федотов. А что же соответствует русской душе? Хомяков считал, что чувство соборности, Киреевский — христианство в истинном смысле.

В самом деле, обращаясь к практике, видим, что в России никогда не было распространено уважение к закону. Почитались отдельные правители, разбойники, юродивые, но на человека, строго соблюдавшего закон, неодобрительно косились. Традиционная жалость к преступникам не только проявление сардобольности, но и следствие пренебрежения к закону. Ответ Н. М. Карамзина «Воруют!..» на вопрос «Что делают в России?» и слова В. Г. Белинского о соперничающих корпорациях воров точны и искренни. Поэтому требовалось жесткое государственное насилие, дабы принудить людей к соблюдению законов, которые, впрочем, обычно не соблюдались и теми, кто за этим следил. Опасность сращивания государства с мафиозными структурами всегда была сильна на Руси. Порой в роли мафии по отношению к подданным выступало само государство. Если же политическая власть слабела (обычно по собственной инициативе), это не приводило к облегчению народной жизни, потому что распоясывались различные преступные группировки. Во времена Александра II и Николая II размножились революционеры, сейчас почти бесконтрольно действуют многочисленные криминогенные структуры. Из рук государственных деятелей власть попадает в объятия теневого вождей.

Стремление к благодати прекрасно, неуважение к закону — опасно. Эти две вещи на Руси настолько связаны, что у нас исправившийся преступник вполне может основать монастырь. Легенда об основавшем Оптиную обитель раскаявшемся разбойнике Опте вполне в русском духе. В душе русского уживаются преступник и святой.

Это самые поверхностные выводы из сопоставления взглядов Илариона и Ленина, которые разделяет тысяча лет. Теперь попытаемся сформулировать основные черты русского национального характера.

## 1.5. Свойства русского национального характера

Один из родоначальников классической русской литературы С. Т. Аксаков начинает свою «Семейную хронику» словами: «Тесно стало моему дедушке жить в Симбирской губернии...» Примерно в то же время М. Ю. Лермонтов в «Молитве» просил прощения у Бога за то, что «мир земной мне тесен». Тесно русскому человеку из-за его широты. «Широк человек, слишком даже широк, я бы сузил», — говорит герой Ф. М. Достоевского Дмитрий Карамазов. Естественной причиной широты русского характера является само русское пространство, широта Великой русской равнины. Это объяснение может показаться неправдоподобно упрощенным, если не основываться на принципе единства человека и природы.

Роль природных условий в формировании русского национального характера подчеркивалась всегда. Географ В. А. Анучин в книге «Географический фактор в развитии общества» (М., 1982) писал: «Географические просторы... играли своеобразную, но всегда значительную роль и в истории России». Тогда и слова Гоголя: «Что пророчит сей необъятный простор, здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца?» — будут восприниматься вполне нормально. Тогда и пресловутую лень, диалектическим дополнением которой является выносливость, можно будет объяснить «климатом, допускавшим полноценное занятие сельскохозяйственными работами в продолжение всего четырех-пяти, максимум (в самых южных районах) шести месяцев», — пишет В. В. Кожин. Между тем в основных странах Запада этот сельскохозяйственный сезон длился восемь-девять месяцев. «Краткость периода основной деятельности (она длилась, в сущности, менее трети года: от «Ирины Рассадницы», 5 мая по старому стилю, до «третьего Спаса» — 16 августа, «дожинок») способствовала “бродяжничеству”... русского народа, а, с другой стороны, порождала привычку к недолгому, но крайнему напряжению сил», — заключает Кожин.

**Широта русского национального характера** — такое же объективное свойство, как ширина Волги или площадь Великой русской равнины. Как к этому относиться — вопрос ценностный. Дмитрий Карамазов считал, что «надо бы сузить», а кто-то другой, напротив, склонен этим восхищаться. Впрочем, один и тот же человек способен одновременно

восхищаться тираном и считать себя анархистом, мечтать о сильной руке и жаждать свободы.

«Русский человек — дитя пространства, человек свободы и воли», — утверждает современный писатель Владимир Личутин. Поэтому сильная власть в России необходима для сохранения нации. «Я хвалю самодержавие, а не либеральные идеи; т.е. хвалю печь зимою в северном климате», — писал Н. М. Карамзин. Сам русский человек, чтобы преодолеть свое стремление к воле, имеет смирение и долготерпение. Это связано с климатом. Для жизни на Севере необходимо терпение. Надо терпеть долгую зиму и невзгоды. Ландшафт и климат России объясняют широту, долготерпение, смирение, выносливость, лень, способность на невероятное усилие в короткий период, неприхотливость, соборность (одному не выжить). Все основные качества русского характера объясняются условиями его существования.

Еще одно наблюдение о связи природы и характера находим у А. С. Суворина: «...к судороге мы привыкли тем скорее, что и наши времена года не постепенно переходят друг в друга, как в Европе, а именно судорожно. Судорожно наступает весна, судорожно зима сковывает природу. Судорогами образовались и судорогами действовали самодуры Островского»<sup>1</sup>. «Мы то торопимся, то медлим, а ровного нет в нас шагу», — добавляет С. П. Шевырев.

Широта связана с непривязанностью к быту, дому, обществу: «Тип странника так характерен для России... Странник — самый свободный человек на земле... Величие русского народа и призванность его к высшей жизни сосредоточены в типе странника. Россия фантастическая страна духовного опьянения... страна самозванцев и пугачевщины — страна мятежная и жуткая в своей стихийности»<sup>2</sup>.

В русской литературе распространены тип «лишнего человека» и просто пьяницы. Пьянство на всех уровнях общественной лестницы выступает как выход из пределов этого мира. Бомж — тот же «очарованный странник» в современном виде. Нынешнее искусство так же готово опоэтизировать его, как Н. С. Лесков.

Стремление к бесконечному в русском национальном характере хорошо охарактеризовал В. Г. Белинский: «Без

<sup>1</sup> Суворин А. С. // Мнения русских о самих себе : Маленькая хрестоматия для взрослых М., 2001. С. 39.

<sup>2</sup> Бердяев Н. А. Судьба России. М., 1918. С. 12—14.

стремления к бесконечному нет жизни, нет развития, нет прогресса». Н. О. Лосский говорил о жажде бесконечной широты жизни. По В. В. Кожинovu, «русские — это даже как бы и не “предмет”, а “стихия”». Противоречивость, пренебрежение к закону, жажда разрушения, пьянство связаны с широтой характера.

В знаменитой русской жалости к преступникам — то же одобрение национальной широты. *Преступник переступает* запрет, выходит «за флажки», говоря по-философски трансцендирует себя и общество. Блаженный Августин в «Исповеди» мучился из-за того, что в детстве залез в чужой сад за грушами. Раскольников переживает из-за того, что не может совершить преступления, и в конце концов признается, что именно «хотел убить». В современной России профессия киллера до недавнего времени была одной из самых престижных. Несмотря на то что большинство преступлений не расследуется и не раскрывается, в тюрьмах пребывает около 1 млн человек. В несколько раз больше количество охраняющих порядок в различных государственных и частных конторах. Численность внутренних войск сравнима с численностью армии.

Русский человек покоряется дисциплине, и поэтому им легко управлять. Но у него нет внутреннего чувства порядка, и потому, когда внешние вожжи ослабевают, он не может поддерживать дисциплину сам. В этом и сила русского государства и его слабость.

С широтой связано и отсутствие меры, умеренности, нежелание удовлетворяться не только серединой, но и одним каким-либо направлением в течение долгого времени. То строили коммунизм, то вдруг пожелали вернуться к капитализму. «В человеческой душе, — писал К. Д. Бальмонт, — два начала: чувство меры и чувство внемержного, чувство безмерного». В русской душе второе явно преобладает. «У нас нет середины: либо в рыло, либо ручку пожалуйте!» — заметил М. Е. Салтыков-Щедрин. «Русский дух не знает середины: либо все, либо ничего — вот его девиз» (это уже С. Л. Франк). Со всех сторон говорят о важности чувства меры и золотой середины: Конфуций на Востоке, Аристотель — на Юге, Гегель — на Западе. Но эти философские веяния разбиваются о стихийные утесы русского национального характера. Золотой середине умеренных народов противостоит русская безмерность, и государственный



гнет в России — это попытка ограничить русское стремление превзойти все допустимые пределы.

Характерно замечание французского посла Мориса Палеолога: «Нет излишеств, на которые не были бы способны русский мужчина или русская женщина, лишь только они решили “утвердить свою свободную личность”... О, как я понимаю посох Ивана Грозного и дубинку Петра Великого»<sup>1</sup>. «Когда сравниваешь русского человека с западным, то поражает его недетерминированность, нецелесообразность, отсутствие границ, раскрытость в бесконечность», — заключает Н. А. Бердяев<sup>2</sup>.

От широты идут такие характеристики, как целостность и двойственность. Широта сохранившаяся дает целостность, а широта треснувшая ведет к двойственности. Россия — страна крайностей, полярностей, но эти крайности и создают широту. Полярность, о которой писал Бердяев, и есть результат широты русского национального характера, в которую укладываются действия, противоположные по своей направленности. Такие свойства, как русская лень и способность на невероятно мощное трудовое усилие в краткий промежуток времени, — с виду противоположности, но они хорошо сочетаются даже в одном человеке. Вспомним описание Печорина в «Герое нашего времени». А былинный Илья Муромец, 33 года пролежавший на печи и потом победивший всех врагов?!

Из широты идут неэгоизм русского человека и его собранность. «Провидение создало нас слишком великими, чтоб быть эгоистами», — писал П. Я. Чаадаев. Отсюда и самокритика, которую Н. И. Скотов называет истинной сутью русского искусства, вплоть до отказа от своего, национального (только в России есть *западники*).

«Недаром заявили мы такую силу в самоосуждении, удивлявшем всех иностранцев, — писал Ф. М. Достоевский. — Они упрекали нас за это, называли нас безличными, людьми без отечества, не замечал, что способность отрешиться на время от почвы, чтоб трезвее и беспристрастнее взглянуть на себя, есть уже сама по себе признак величайшей особенности...»

«Идеалы русской литературы... были “запредельны”, — подытоживает Н. И. Скотов, — располагались за... всеми возможными видимыми горизонтами, за, так сказать, обо-

<sup>1</sup> Палеолог М. Царская Россия накануне революции. М., 1991 (репринт 1923 г.). С. 332.

<sup>2</sup> Бердяев Н. А. Самопознание. М., 1991. С. 285.

зримой историей». В. В. Кожин добавляет: «Беспредельность идеала неразрывно связана с “беспощадностью самосуда”». С самоосуждением связано и беспримерное своеобразие самого древнего эпоса Руси — «Слова о полку Игореве». Это произведение не о победном сражении и даже не о героической гибели, а о трагическом посрамлении героя.

«По природе ты удобоизменчив... Природа наша удобоприемлема и для добра, и для зла», — сказал Св. Макарий Великий, подвижник IV в., один из основоположников монашества. По-видимому, нет более изменчивого человека, чем русский. И с этим связаны те достижения русской культуры, которые названы ее «золотым веком». Здесь не только широта, но и глубина — глубина духа и глубина бездны. В целом, можно сказать, что пространство русской души очень большое, и отсюда все ее достоинства и пороки, достижения (в том числе духовные) и упущения.

Широта в духовном смысле охарактеризована Н. А. Бердяевым как «безграничная свобода духа». На философском языке широта означает способность к трансцендированию, преодолению сложившихся форм и границ. Подобная нацеленность стимулирует самопожертвование — ориентацию на то, чтобы отдать, а не взять, необходимую для творчества; максимализм, без которого не одолеешь трудных препятствий. Но она также связана со слабостью формы, о которой писал Бердяев и которая проистекает из нацеленности на то, чтобы превзойти, а не построить; с недостаточным рационализмом, осмотрительностью, осторожностью, которые ограничивают тягу к трансцендированию. От недостатка рационализма проистекает и невозможность понять Россию умом. Логика плохо сочетается с широтой, а рациональность — с ориентацией на «авось». Но нам ближе именно русский национальный характер. Поэтому Иванушка-дурачок, выражающий его, в русских сказках всегда будет оказываться умнее своих расчетливых братьев.

Скажем подробнее о других важных свойствах русского национального характера, связанных с широтой.

► **Максимализм** как стремление к быстрейшему достижению идеала и нацеленность на него проявился, в частности, у Илариона и Ленина.

О стремлении к идеалу Н. А. Бердяев сказал так: «Русской душе не сидится на месте, это не мещанская душа, не местная душа. В Рос-

сии, в душе народной есть какое-то бесконечное искание, искание невидимого града Китежа, незримого дома... Русская душа стораест в пламенном искании правды, абсолютной, божественной правды и спасения для всего мира и всеобщего воскресения в новой жизни. Она вечно печалится о горе и страдании народа и всего мира и мука ее не знает утешения... Есть мятежность, непокорность в русской душе, неутолимость и неудовлетворимость ничем временным, относительным и условным»<sup>1</sup>. Поэтому и религию выбирали самую строгую, и идеологию самую жесткую.

Н. О. Лосский называет стремление к идеалу «исканием абсолютного добра». Само название «Святая Русь» свидетельствует о жажде идеала. В этой тяге к идеальному русский народ действительно народ-богоносец. С других позиций близко к этому и утверждение, что «Россия похожа на лабораторию Бога, в которой он ставит над нами эксперимент» (Павел Лунгин). Об этом же читаем у П. Я. Чаадаева, который считал, что русский народ находится вне истории и вне времени. Это верно в смысле стремления перескочить через историю и время в безвременность и вечность идеала. Все надо сделать мгновенно или, по крайней мере, в исторически кратчайший срок. «Самые невозможные вещи осуществляются у нас с невероятной быстротой», — удивлялся А. И. Герцен. Тут сказывается и способность к концентрации сил как дополнение и противовес к впадению в крайности, свойственному русскому человеку. Присуще это и русской интеллигенции, которая в «лучшей, героической своей части стремилась к свободе и правде, неуместимой ни в какую государственность» (Н. А. Бердяев).

Как отмечал Л. П. Карсавин, «“постепеновцем” русский человек быть не хочет и не умеет, мечтая о внезапном перевороте. Докажите ему отсутствие абсолютного (только помните, что само отрицание абсолютного он умеет сделать абсолютным, догмою веры) или неосуществимости, даже только отдаленности его идеала, и он сразу утратит всякую охоту жить и действовать. Ради идеала он готов отказаться от всего, пожертвовать всем; усомнившись в идеале или его близкой осуществимости, являет образец неслыханного скотоподобия или мифического равнодушия ко всему»<sup>2</sup>.

Сытая, умеренно-размеренная жизнь не для русского. Вдохновленный каким-либо идеалом он может трудиться в десятки, сотни раз интенсивнее, чем обычно, а без идеала

<sup>1</sup> Бердяев Н. А. Душа России // Русская идея : сб. ст. М., 1992. С. 303.

<sup>2</sup> Русская идея : сб. ст. М., 1992. С. 322.

работает через пень-колоду. Как связаны со стремлением к идеалу набившие оскомину пассивность, леность, созерцательность русского человека? Над этим стоит думать, если не согласиться с Карсавиным, что «исконная, органическая пассивность стоит в связи с устремленностью к абсолютному, которое как-то отчетливее воспринимается сквозь дымку дремы, окутывающей конкретную действительность». Русского человека прельщает все, выходящее за рамки, как ведущее к идеалу. Русский не любит закон как элемент нормальной жизни. Ему нужен идеал. Нравственные установки оправдываются им только *абсолютным* и сами по себе не имеют смысла («если Бога нет, то все дозволено»). Но если нет абсолютного, «утрачивают всякий смысл нормы нравственности и права, ибо вне отношения к абсолютному для русского человека ничего не существует», — заключает Л. П. Карсавин<sup>1</sup>.

Некоторые остерегающие голоса не принимались в расчет. «Не полное и повсеместное торжество любви и всеобщей правды на *этой* земле обещают нам Христос и его апостолы, а, напротив того, нечто вроде кажущейся *неудачи* евангельской проповеди на земном шаре...» — писал К. Н. Леонтьев в статье «О всемирной любви» (1880). «Но идеал останется всегда идеалом: человечество может приближаться к нему, никогда до него не достигая» (Э. Гартман). В этом истоки трагедии русского человека. Его стремлению не суждено сбыться; остаются тоска, печаль, пьянство и озлобленность. Поэтому в русском человеке не только Китеж, но и Инония, ведь только в одной русской душе могут ужиться такие противоречия. «Я ничего не знаю более жуткого, чем это соединение вполне искренней набожности с природным тяготением к преступлению», — писал А. И. Куприн.

Русский — человек крайностей. Это проявляется в антиномичности свойств русской души, лежащих в отличие от четырех основных, которые могут и не осознаваться, на поверхности душевной жизни: терпеливость — импульсивность, пассивность — энтузиазм, доверчивость — настороженность, лень — одержимость в труде. Этот ряд, который легко можно продолжить, дал основания Г. П. Федотову говорить о двух разных типах русских людей. Индивиды могут, конечно, отличаться своими идеалами, оправдывая восклицание Дмитрия Карамазова о широте русского чело-

<sup>1</sup> Русская идея. С. 323.

века. Общим, однако, является нацеленность на идеал как глубинный мотив поведения русского человека.

В. В. Кожин отмечал характерный для русских экстремизм. Однако то, что все народы, жившие в составе России, сохранились, говорит об отсутствии у русских агрессивного начала.

► **Мессианство** — другая фундаментальная черта русского характера, тесно связанная с максимализмом. Это вера в то, что наиболее способным к обретению земной или небесной благодати является именно русский человек: то ли потому, что вера его наиболее истинна, то ли оттого, что принадлежит он передовому слою общества. Говоря о связи стремления к идеалу с мессианством, Н. А. Бердяев замечал: «Русский мессианизм опирается прежде всего на русское странничество, скитальчество и искание... на русских — града своего не имеющих, града грядущего выискующих».

*Мессианского* человека, к которому он относит первых христиан и большинство славян, Вальтер Шубарт противопоставляет человеку *прометеевскому*, т.е. западному.

«Мессианского человека одухотворяет не жажда власти, но настроение примирения и любви. Он не разделяет, чтобы властвовать, но ищет разобщенное, чтобы его воссоединить. Им не движут чувства подозрения или ненависти, он полон глубокого доверия к сущности вещей. Он видит в людях не врагов, а братьев; в мире же не добычу, на которую нужно бросаться, а грубую материю, которую нужно осветить и освятить. Им движет чувство некой космической одержимости, он исходит из понятия целого, которое ощущает в себе и которое хочет восстановить в раздробленном окружающем. Его не оставляет в покое стремление к всеобъемлющему и желание сделать его видимым и осязаемым»<sup>1</sup>.

В этом направлении шли русская религиозная философия, русский космизм, да и русская атеистическая философия.

Предупреждают, что мессианство опасно превознесением собственной нации, но, как заметил Альбер Камю: «Всякое самопожертвование — мессианство». Самопожертвование есть высшая степень нравственности.

Е. Н. Трубецкой считал, что не следует отождествлять русскую идею с одной из ее конкретных форм — православием, как делали славянофилы, хотя именно в стремлении

<sup>1</sup> Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 2003. С. 15.

русского православия к идеалу причина этого смещения. Как подчеркивал Н. А. Бердяев, одно из отличий русского православия в том, что оно сосредоточено на эсхатологии, на стремлении к Царству Божию. Заявив о крахе христианского мессианства, Трубецкой недооценил того, что национальный дух скорее откажется от своей формы, чем от сущностных черт. И вот мессианство воспрянуло в новом виде — как всемирная миссия русского пролетариата, которую Трубецкой, делая в 1912 г. доклад «Старый и новый мессианизм», не заметил. Он возражал против объявления русского «всечеловеком», представления о том, что вселенское и истинно русское — одно и то же, как думали Ф. М. Достоевский и В. С. Соловьев. Но для этого есть основания: стремление к всеобщему благу — свойство русского национального характера.

► **Всечеловечность.** Полученной свыше благодатью русский человек не удовлетворяется в одиночку. Он несет ее всем людям, блюдя интересы других как свои собственные. Только во вселенской соборности русский человек может ощущать полное счастье. Убежденность в том, что именно Россия призвана принести счастье всему миру, пролизывала русских христианских подвижников типа Стефана Пермского и русских летчиков, сражавшихся в небе Испании в 1936 г. «Русский народ из всех народов мира наиболее всечеловеческий, вселенский по своему духу, это принадлежит строению его национального духа», — писал Н. А. Бердяев.

В знаменитой «Пушкинской речи» Ф. М. Достоевский впервые сформулировал эту черту русского национального характера: «Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только... стать братом всех людей, “всечеловеком”, если хотите». Во «всемирной отзывчивости», о которой говорил Достоевский, проявляется тяга русского человека к счастью всех людей.

«Это русская идея, что невозможно индивидуальное спасение, что спасение — коммунально, что все ответственны за всех», — писал Н. А. Бердяев. И далее: «Русские думали, что Россия — страна совсем особенная, с особнным призванием. Но главным была не сама Россия, а то, что Россия несет миру, прежде всего — братство людей и свобода духа»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Бердяев Н. А. Русская идея // Русская идея. В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья : в 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 220, 235.

Русский мучается всеми страстями мира, потому что он выше его личных страстей. Отсюда «мировая скорбь» А. П. Чехова и русская печаль, за которую Фридрих Ницше отдавал все западное довольство.

«Россия — самая нешовинистическая страна в мире. Национализм у нас всегда производит впечатление чего-то нерусского, наносного, какой-то неметчины... Русские почти стыдятся того, что они русские; им чужда национальная гордость и часто даже — увы! — чуждо национальное достоинство... Сверхнационализм, универсализм — такое же существенное свойство русского национального духа, как и безгосударственность, анархизм», — заключает Н. А. Бердяев<sup>1</sup>.

Всечеловечность как национальная черта не тождественна космополитизму как отрыву от народной почвы. Во всемирной отзывчивости, писал Ф. М. Достоевский, выразилась наиболее национальная русская сила Пушкина, «выразилась именно народность его поэзии... Ибо что такое сила духа русской народности, как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и ко всечеловечности?»

Считалось, что благодаря всечеловечности русские спасут мир. Но почему не рассмотреть другую возможность: из-за своей всечеловечности русские сами погибнут. Сейчас это вполне вероятный исход, учитывая современные демографические тенденции.

► **Самопожертвование.** Вера в возможность всеобщего счастья и нацеленность на него, убежденность в том, что именно Россия приведет к нему весь мир, порождали готовность к невероятным усилиям для достижения этой цели.

Как отмечал П. А. Сорокин, «рост русской нации, завоевание независимости и суверенитета могли быть достигнуты только вследствие глубочайшей преданности, любви и готовности ее представителей пожертвовать своими жизнями, судьбами и другими ценностями во имя спасения своей Родины в критические периоды ее истории... Русские шли на гигантские жертвы добровольно и свободно, а не под давлением или по принуждению царского и советского правительства»<sup>2</sup>.

Склонность к самопожертвованию Н. А. Бердяев связывал с женственностью русской души: «Пассивная, ре-

<sup>1</sup> Русская идея. С. 300.

<sup>2</sup> Сорокин П. А. Основные черты русской нации в двадцатом столетии // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 464—465.

цептивная женственность в отношении к государственной власти — так характерна для русского народа и русской истории... Русская безгосударственность — не завоевание себе свободы, а отдание себя, свобода от активности»<sup>1</sup>. В рамках самопожертвования находится и то, что Вячеслав Иванов писал о свойственной русской интеллигенции любви к нисхождению.

«Любовь к нисхождению, проявляющаяся во всех этих образах совлечения, равно положительных и отрицательных, любовь, столь противоположная непрестанной воле к восхождению, наблюдаемой нами во всех нациях языческих и во всех вышедших из мирообъемного лона римской государственности, составляет отличительную особенность нашей народной психологии. Только у нас наблюдается истинная воля ко всенародности органической, утверждающаяся в ненависти к культуре обособленных возвышений и достижений, в сознательном и бессознательном ее умалении, в потребности покиннуть или разрушить достигнутое и из завоеванных личностью или группою высот низойти ко всем... В терминах религиозной мысли нисхождение есть действие любви и жертвенное низведение божественного света во мрак низшей сферы, ищущей просветления»<sup>2</sup>.

Сутью русского интеллигента (а первый русский интеллигент, по Бердяеву, А. Н. Радищев) был талант сострадания, а не высокий интеллект, как следовало бы думать, талант понимать и сочувствовать страданиям других.

Народ русский, продолжает В. И. Иванов, готов умереть, потому что жаждет воскресения. «Оттого (характерный признак нашей религиозности) в одной России Светлое Воскресение — поистине праздник праздников и торжество торжеств»<sup>3</sup>. Осуществлением идеала и страданием во имя его России близко христианство. В. И. Иванов выразил русскую идею скорее поэтически, чем логически, но не менее точно, чем В. С. Соловьев.

Русский человек убог — не только в смысле бедной жизни, но и в том смысле, что живет *у Бога*; не для себя, а для Бога, не думая ни о собственном материальном преуспевании, достоинстве и правах личности, ни о рациональном устройстве общества, забывая себя для других и прежде всего для идеала. Самопожертвование — составная часть любви, которую И. А. Ильин считал отличительной чертой русской идеи, а предмет любви и есть идеал.

<sup>1</sup> Русская идея. С. 299.

<sup>2</sup> Там же. С. 236.

<sup>3</sup> Там же. С. 237.



Самопожертвование как психологическая черта может рассматриваться и положительно, и отрицательно, ибо «всякое достоинство обуславливает собою и какой-нибудь недостаток». Эта черта этически нейтральна, но может приводить к различным следствиям. В болезненном состоянии человека она ведет к мазохизму, и не зря Захер-Мазох сделал главного героя своего нашумевшего романа «Венера в мехах» славянином, а Зигмунд Фрейд заключил о склонности русских к мазохизму. В нравственно возвышенном состоянии самопожертвование ведет к подвижничеству и юродству, чем прославилось православие, и к революционному и трудовому энтузиазму, возгоревшемуся в советское время.

Славянофилы говорили о смирении, терпении и любви, присущей русским. Смирение и терпение проявляются в способности к самопожертвованию ради великой цели. Отдача себя этой цели и есть любовь в своем высшем измерении. По И. А. Ильину, русская идея утверждает, что главное в жизни — любовь, и эту идею русско-славянская душа восприняла исторически от христианства. Любовь есть основная духовно-творческая сила русской души и русской истории. Цивилизирующие суррогаты любви (долг, дисциплина, формальная лояльность, гипноз внешней законопослушности) сами по себе русскому мало свойственны, полагал он.

Можно считать, что любовь есть более или менее случайное событие в жизни отдельного человека. Но, как справедливо полагал Эрих Фромм, любовь — это черта характера, установка, ориентация характера личности, определяющая отношение личности к миру в целом, а не к одному лишь «объекту» любви. Стало быть, она может в большей или меньшей степени быть присуща данному человеку и данному народу.

По Фромму, «любовь есть связь, предполагающая сохранение целостности личности, ее индивидуальности. Любовь — действенная сила в человеке, сила, разрушающая преграду между человеком и его собратьями, сила, которая объединяет его с другими; любовь помогает человеку преодолеть чувство одиночества и отчаяния и вместе с тем позволяет ему оставаться самим собою, сохранить свою целостность».

«Любовь, — подчеркивает Фромм, — величайшее и труднейшее из достижений человечества». Склонность к любви и способность любить больше связаны с женским началом,

еще и этим объясняется название русской души женственной. Любовь — свойство не закона, а благодати. «Святая Русь» — потому, что Бог есть любовь, а любовь — не рассуждающая, а жертвующая собой, — свойство русской души. Кто не видит этой любви, тот замечает лишь рабство, покорность, долготерпение, которые тоже связаны с самопожертвованием.

Жить для других — на грани человеческих возможностей. Трудно находиться с другими в идеальном взаимодействии. Отсюда неуживчивость, бескомпромиссность, злость и недовольство собой. В наших претензиях к другим — не желание выгоды для себя, а оскорбленное представление о справедливости. Чтобы жить для других, нужна великая идея, идеальная и всеобщая. Однако *всеобщее* имеет опасность впадения в тоталитарное, а *идеальное* заставляет пренебрегать материальными условиями жизни.

В русском человеке в отличие от западного меньше земного и нет ориентации на собственную личность. Нет ее и на Востоке. В чем же специфика русского характера? Как существуют фундаментальные отличия западного и восточного подхода к миру<sup>1</sup>, так есть и специфика России. От Запада ее отличает отсутствие упора на права личности, свободу и собственность, от Востока — отсутствие стремления раствориться во всеобщем — потустороннем или посюстороннем (Едином или государстве). В отличие от индийца русскому нужно блаженство на Земле, но в отличие от китайца он менее склонен к устройству иерархии в социальном смысле, более мистичен и запределен. Русский далек как от внеземной мистики индийцев, так и от социальной стабильности китайцев. Он терпелив до бесконечности, но жаждет осуществления идеала в этой жизни и немедленно.

Талант любви (И. А. Ильин), тяга к правде как к истине-справедливости (Н. А. Михайловский) и печаль-тоска по идеальному (герои пьес А. П. Чехова все куда-то рвутся, сами толком не зная зачем: «В Москву, в Москву!...»), способность к любым жертвам ради осуществления идеала, вера в то, что идеал осуществим в России и весь мир можно преобразовать в соответствии с ним, — этот сплав качеств определяет русский характер. Конечно, конкретные душевные свойства могут быть антиномичны, но структура

<sup>1</sup> «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись», — писал Р. Киплинг.

характера должна быть достаточно четкой, чтобы ее можно было выявить. Под внешними противоположностями душевных свойств находятся устойчивые субстанциональные характеристики. Меняется их духовное выражение — набор рациональных положений, которые эволюционируют, но сами остаются неизменными в течение всего времени существования нации. Такой основной чертой русского национального характера, как представляется, является широта, из которой следуют максимализм, мессианство, всечеловечность, самопожертвование. Все они тесно связаны между собой, образуя каркас национального характера. Из широты следует всечеловечность, из всечеловечности — мессианство, из мессианства — максимализм, из максимализма — самопожертвование. В дальнейшем мы увидим, как эти черты проявлялись в русской культуре на всех этапах ее развития.

Итак, основные особенности русского национального характера вытекают из природных условий и исходной мифологии и влияют на культуру. Природа, мифология и национальный характер — вот три основы русской культуры, зависимые друг от друга. В свою очередь, сама культура влияет и на национальный характер и, как теперь видим, на окружающую природу.

Воскликая: «Странная Русь!», А. И. Герцен удивлялся тому, что высшими плодами ее являются или люди, опередившие свое время до того, что задавленные существующим, они бесплодно умирают по ссылкам, или люди, опертые на прошедшем, никакой симпатии не имеющие в настоящем и также бесплодно влачащие жизнь.

Эта временная широта имеет значение и для русской культуры, в которой возможны, с одной стороны, Н. Ф. Федоров с идеей патрофикации (воскрешения отцов), а с другой — «человек в футляре». Это еще один дополнительный источник конфликта. Если у нас нет монолита, то плюрализм мнений достигает такого разброса, что люди не могут договориться между собой ни о чем. Отсюда обоснование цензуры и отсутствия гласности. В то же время широта русского человека ведет к тому, что «Россия — страна безграничной свободы духа» (Н. А. Бердяев).

Широта русского национального характера определяет особые культурные возможности, связанные с *синтезом*. Культура в целом — продукт синтеза, и чем выше синтетические возможности, тем больших высот может достичь

культура. Русские — народ не европейский и не азиатский, а евразийский, который синтезирует в русской культуре оба эти элемента. *Широта как свойство национального характера в культуре переходит в синтез.*

Находя основы синтетического характера в языке, В. В. Кожин пишет: «И невозможно переоценить тот факт, что по-русски все столь многочисленные народы Евразии — от молдаван до чукчей — называются именами *существительными*, и только одни русские — именем *прилагательным*... Смысл этого — даже, согласитесь, странноватого — исключения можно, в частности определить так: оно подразумевает, что русские являют собою своего рода связь, объединяющее начало многочисленных и многообразных народов Евразии»<sup>1</sup>.

Объединяющий потенциал русской нации, «сверхнации», как называет ее В. В. Кожин, очень большой, и от реализации его в культуре во многом зависит будущее России и мира.

## 1.6. Эволюция русской идеи

«Бесполезный в глазах некоторых, слишком смелый, по мнению других, этот вопрос в действительности является самым важным из всех для русского, да и вне России он не может показаться лишенным интереса для всякого серьезно мыслящего человека. Я имею в виду вопрос о смысле существования России во всемирной истории», — писал В. С. Соловьев в «Русской идее».

Страна способна играть великую роль в мире до тех пор, пока большинство ее населения или, по крайней мере, деятельные люди вдохновлены великой идеей, преобразующей мир. Такая идея может воплощаться или не воплощаться в жизнь, быть близка или далека от реальности, истинна или ложна, но она должна быть, поскольку этого требует разумная природа человека. Это относится ко всем великим нациям, но в особенности к тем, для которых материальное преуспевание никогда не было главной целью, а вечные духовные вопросы томили и мучили всегда. Русская нация относится именно к таким.

Легко согласиться с поэтом, что умом Россию не понять, но специфика мышления заключается именно в осмыслении жизни нации. Если не суждено полностью понять

<sup>1</sup> Кожин В. В. Победы и беды России. М., 2002. С. 500.

духовный путь России, то можно хотя бы проследить его историю и, исходя из этого, сделать предположительные выводы о вероятном будущем.

Духовный путь нации — путь осуществления ее основной идеи. П. Я. Чаадаев писал, что Петр I нашел у себя дома только лист белой бумаги. Ни один человек и ни один народ таковым не бывает. В России, по словам Чаадаева, «каждая новая идея почти всегда заимствована», но она модифицировалась в соответствии с русским национальным характером. Отрицание национального характера, души и духа равносильно отрицанию нации как таковой.

«Сущность всякой национальности, — писал В. Г. Белинский в работе «Россия до Петра Великого» (1841), — состоит в ее “субстанции”. Субстанция есть непреходимое и вечное в духе народа, которое, само не изменяясь, выдерживает все изменения, целостно и неувредимо проходит через все фазисы исторического развития. Это зерно, в котором заключается всякая возможность будущего развития... Каждый народ имеет свою субстанцию, как и каждый человек, и в субстанции народа заключается вся его история и его различие от других народов».

Сравнение взглядов Илариона и Ленина показывает, что, рассмотрев идеологически крайние взгляды, разделенные огромным промежутком времени, можно подобную *субстанцию* выделить и сформулировать. Однако этого будет недостаточно для обоснования сделанных выводов. Предстоит проследить, как основные характерные черты проявляли себя в развитии нации и какое место они занимали в истории народа.

В историческом плане впервые о русской идее можно говорить в связи с созданием монахом Филофеем в первой половине XVI в. концепции «Москва — Третий Рим». Она идеологически помогла становлению великого государства Российского, но суть ее была бы неправильно понята, если бы свелась только к созданию русской империи. Последнее было средством, целью же являлось сообщение всему человечеству света православного христианства в его русском понимании: «Восстановить на земле этот верный образ божественной Троицы — вот в чем русская идея»<sup>1</sup>.

С социальной точки зрения христианство характеризовалось на момент своего становления как религия рабов, изгнанников, отверженных, гонимых, угнетенных. С победой

<sup>1</sup> Соловьев В. С. Русская идея // Соловьев В. С. Соч. в 2 т. Т. 2. С. 246.

христианства этот момент отступил на второй план. Принятие христианства на Руси рассматривалось как «завершающий акт в создании идеологической надстройки феодального общества у славян»<sup>1</sup>. Но это еще не объясняет, почему в качестве идеологии из нескольких соперничающих религий было выбрано именно православие. Слов князя Владимира «на Руси есть веселие пити» и великолепия византийской службы для этого далеко не достаточно. Православие было выбрано потому, что отвечало фундаментальным особенностям русского национального характера, прежде всего давало надежду на обретение благодати, столь ценной на Руси. Жертвенность подвига Христа и вселенский характер христианства тоже имели немалое значение.

В «Слове о законе и благодати», которое имеет не меньшее значение для выявления свойств русского национального характера, чем «Слово о полку Игореве», дается такая сравнительная характеристика иудеев и христиан:

Ибо иудеи при свече Закона себя утверждали,  
христиане же при благодетельном солнце свое спасение зиждут;  
ибо иудеи тенью и Законом себя утверждали, а не спасались,  
христиане же истиной и Благодатью не утверждают себя, а спасаются.  
Ибо среди иудеев — самоутверждение, а у христиан — спасение.  
Как самоутверждение в этом мире, спасение — в будущем веке,  
ибо иудеи о земном радели, христиане же о небесном.  
Их самоутверждение иудейское скуп от зависти,  
Ибо не простиралось оно на другие народы, оно стало лишь для иудеев,  
А христиан спасение благо и щедро простирается на все края земные.

Нехристианские народы, как иудеи в трактовке Илариона, самоутверждаются, русские люди, как христиане, — спасаются. Самоутверждение распространяется только на данный народ, спасение — на все. В процитированных строчках содержатся главные особенности русского национального характера: во-первых, ориентация не на самоутверждение в этом мире, а на спасение в будущем веке (который наступит не сегодня-завтра); во-вторых, радение не о земном, а о небесном и, в-третьих, не только для близких, но для всех.

Не следует думать, что православие подошло к особенностям русского характера как один к одному. Оно просто было ближе русскому, чем другие религии, и понималось и принималось им именно в том смысле, в каком писал Иларион. Это понимание соответствовало русской душе:

<sup>1</sup> Сказания о начале славянской письменности. М., 1981. С. 5.

«Славянофильский идеал — при всем своем сознательном христианстве, — писал Г. П. Федотов, — весьма сильно пропитан... языческими переживаниями славянской психеи». Наше православие — не византийское, а *русское христианство*, компромисс между славянским язычеством и византийским православием. Работа Г. П. Федотова «Стихи духовные» (1935) подтверждает это.

Нечеловеческих сил стоило православным подвижникам и русским первопроходцам духовное и материальное освоение огромного пространства. Но они оказались способны осуществить это, а затем государство использовало их труды и включало новые оправославленные земли в свой состав. Лучшие здания на Руси — церкви, и не для себя строились они, а для Бога, и нес в церковь верующий последнюю копейчку. Русское православие оказалось способно объединить население России, и именно оно дало возможность преодолеть страшное Смутное время начала XVII в. Минин и Пожарский боролись не только за освобождение Родины, но и за спасение от иноверцев-латинян.

Идея «Третьего Рима» выражала вселенский характер русского православия. Отметим три основные черты концепции Филофея, который, кстати, не первый ее сформулировал (первенство здесь не за Россией):

- несокрушимая вера в истинность христианской религии именно в ее православном варианте;
- стремление сообщить свет этой веры всему миру;
- мессианское убеждение, что России это удастся.

Первую трещину в русское православие внес церковный раскол в XVII в. Ощутимый удар ему нанес Петр I — не столько ориентацией своей политики на Запад, сколько тем унижением, которому подверглось национальное в угоду западному. Раскол, ослабивший духовную мощь церкви, помог Петру. Проникновение западного просвещения ослабляло русское православие, и в начале XIX в. произошел светский раскол общества на западников и славянофилов.

Звонком, возвестившим о раздвоении интеллигентского сознания, послужило «Философическое письмо» П. Я. Чаадаева, опубликованное в 1836 г. С этого момента через весь XIX в. проходит истощающая духовные силы русского общества борьба, аналог которой мы вряд ли отыщем в мировой истории. В ней отразилась та же специфика русской души — вера в особое предназначение России и стремление

обеспечить счастье для всех (то, что Достоевский назвал «всемирной отзывчивостью») пусть даже в ущерб своей нации и крайним напряжением сил.

Н. А. Бердяев находил XIX столетие наиболее характеризующим русскую идею и русское призвание. Дело в том, что в качестве основных черт русского народа он считал двойственность и поляризованность, а именно это в наибольшей степени проявилось в XIX в. Рассматривая преимущественно указанное столетие, Бердяев (в отличие от Соловьева, который ограничил русскую идею одним качеством — верностью православию), включил в нее слишком много, в том числе все, что было результатом расщепления русской идеи, так что она стала расплываться и терять очертания. Говоря о русских исканиях на социальную тему, Бердяев приходит к выводу: «В России вынашивалась идея братства людей и народов. Это русская идея, но поскольку эта идея утверждалась в отрыве от христианства, которое было ее истоком, в нее входил яд».

Поляризация общественного сознания и общественных сил продолжалась до конца XIX в. Нарождавшийся капитализм создавал экономическую основу для крушения русской идеи. Однако она оказалась настолько живучей, что вопреки истмату Маркса и Энгельса смогла победить экономический базис общества ценой трансформации в *мессианский большевизм*.

\* \* \*

Размышляя над исходом противостояния западников и славянофилов, нельзя не отдать должное третьей силе, которая на время смела их с исторической арены, — русскому коммунизму. Одна из причин его победы, пусть и проходящей, заключается в том, что большевики соединили в теории демократическую идею всеобщей свободы со славянофильской идеей предназначенности России дать миру истину и счастье. Ни то ни другое большевики не смогли осуществить, но сами вдохновились этой идеей и вдохновили других. В. С. Соловьев писал, что «русская идея... не может быть ничем иным, как некоторым определенным аспектом идеи христианской». Теперь мы знаем, что русская идея может быть атеистической идеей построения рая на земле без Бога. Основа русской идеи не в конкретном конфессиональном содержании, а в ее соответствии структурно-



экзистенциальным особенностям русского национального характера:

- вере в возможность обеспечения всеобщего счастья (в этом проявляется «всемирная отзывчивость» русской души);
- убежденности в том, что принесет его всему миру Россия (мессионизм) в кратчайший срок (максимализм);
- готовности к неимоверным усилиям для достижения этого (самопожертвование).

## Литература

1. *Афанасьев, А. Н.* Древо жизни / А. Н. Афанасьев. — М., 1982.
2. *Кожин, В. В.* О русском национальном сознании: Избранные статьи о наиболее актуальных вопросах Российского государства / В. В. Кожин. — М., 2002.
3. *Лихачев, Д. С.* Заметки о русском / Д. С. Лихачев. — М., 1981.
4. *Некрасова, М. А.* Народное искусство как часть культуры / М. А. Некрасова. — М., 1983.
5. *Поршнев, Б. Ф.* О начале человеческой истории / Б. Ф. Поршнев. — М., 1974.
6. *Русская душа. Тысяча лет отечественноголюбомудрия.* — М., 1994.
7. *Русская идея: сб. ст.* — М., 1992.
8. *Русская идея. В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья: в 2 т.* — М., 1994.
9. *Рыбаков, Б. А.* Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. — М., 1981.
10. *Соловьев, С. М.* История России с древнейших времен. Кн. 1—15 / С. М. Соловьев. — М., 1959—1966.
11. *Шапов, А. П.* Исторические очерки народного мирозерцания и суеверия / А. П. Шапов // *Шапов, А. П.* Соч. Т. 1. СПб., 1906.

## Глава 2

# КУЛЬТУРА КИЕВСКОЙ РУСИ (IX—XII ВЕКА)

### 2.1. Становление русского государства и русской культуры

Широко известна легенда из «Повести временных лет» о призвании варягов и начале русской государственности в 862 г. Современные историки относят образование русского государства к более раннему времени (VIII в.). Полагают, что оно зародилось в двух центрах: в Киеве, основанном, по летописной легенде «Повести временных лет», Кием, которого теперь склонны считать действительно существовавшим историческим лицом, и в городе Ладога на берегу Ладожского озера. В тот же период появилось и слово *Русь* для обозначения жителей громадной территории европейской части Великой русской равнины, на которой сформировалось русское государство. Первое упоминание этого слова в отношении к целому народу находим в Византийской хронике за 852 г. Это первая русская дата, с нее можно уверенно говорить о *русском народе*. Русское государство к этому времени уже существовало, и в его организации большую роль сыграли те, кого называли *русьскими*. Киевская Русь уже к середине X в. занимала громадную территорию Восточной Европы от причерноморских степей до правобережья Западной Двины. Соответственно с этого периода можно говорить и о *русской культуре*, хотя, конечно, возникла она не на пустом месте, а представляет собой продолжение мифологической (или, как говорили раньше, языческой) древнеславянской культуры. Корни славянской культуры уходят в глубь времен, к первым векам нашей эры, и есть смысл называть ее *древнеславянской*. Русская же культура, возникшая в IX в. из славянской, будет уже культурой средневековой.

Первый этап развития русской культуры был синкретическим, поскольку в нем слиты воедино обрядовое действо, слово, музыка и танец. К моменту создания русского государства отдельные отрасли культуры стали обособляться друг от друга, и это совпало с заменой прежних языческих представлений на религиозные, христианские. Хотя эта замена, опять-таки согласно легенде, произошла по решению князя Владимира в 988 г., на самом деле здесь речь идет об утверждении христианства в качестве господствующей религии в русском государстве. Однако проникновение христианства на Руси началось гораздо раньше, например, известно, что бабушка князя Владимира княгиня Ольга была христианкой. В русском обществе прежние мифологические и новые религиозные представления сосуществовали в течение нескольких веков, их взаимодействие и борьба определили основной вектор развития русской культуры. Это были две господствующие отрасли русской культуры, а если добавить к ним искусство, то вместе они и составили основное поле русской духовной культуры.

В зависимости от используемых средств можно выделить словесные, живописные и музыкальные виды культуры. Словесная культура стала письменной после того, как христианский подвижник из греческого города Солуни Кирилл изобрел славянскую грамоту, а затем вместе со своим братом Мефодием распространил ее в славянских землях.

## 2.2. Создание славянской письменности

Значение языка для культуры трудно переоценить. Современные исследования показывают огромную роль языка в жизни общества. Через язык открывается бытие. «Обретение языка не значит обретения некоего второго бытия», — утверждает Х. Г. Гадамер. В самом языке и обретается бытие.

«Бытие, которое может быть понято, есть язык... То, что обретает язык, есть, конечно, нечто иное, чем само сказанное слово. Однако слово является словом лишь благодаря тому, что в нем обретает язык. Оно в своем собственном чувственном бытии существует лишь затем, чтобы снять себя в сказанном»<sup>1</sup>.

Язык сопоставляется с духом народа: «Язык есть как бы внешнее явление духа народов, — их язык есть их дух, и их

<sup>1</sup> Гадамер Х. Г. Истина и метод. М., 1988. С. 548—549.

дух есть их язык» (Г. Г. Шпет) В русском языке присутствует та целостность, которая существует в русской душе. Всем памятна ода И. С. Тургенева «великому, могучему, правдивому и свободному русскому языку». Подтверждая единство языка и народа, Тургенев писал: «нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу».

Русский язык имеет «величие испанского, живость французского, крепость немецкого, пестроту итальянского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языков», — писал М. В. Ломоносов в посвящении к «Российской грамматике».

По словам А. С. Пушкина, старославянский язык «имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величавое течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени...»

Исключительно велика роль письменности для языка. Рассуждая о значении «Кирилло-Мефодиевского дела», Г. В. Флоровский пишет: «Это было становление и образование самого “славянского” языка, его внутренняя христианизация и воцерковление, преобразование самой стихии славянской мысли и слова, славянского “логоса”, самой души народа». Флоровский утверждает, что «решающим было принятие Кирилло-Мефодиевского наследства, а не прямое восприятие византийской культуры»<sup>1</sup>. Доказательством этому утверждению служит тот факт, что широко употребляемые слова имеют исконно религиозный смысл. Так, *спасибо* происходит от *спаси Бог, убогий* — от *у Бога, богатый* — *имеющий в себе Бога*. Первоначальный смысл выветрился, а слова остались, порой с противоположным значением. В случаях, где этимология не столь ясна, исконный религиозный смысл может иметь место (ср. *свет* и *свят*). В других случаях слова происходят от обозначения чувств, имеющих важное значение в религии (*пожалуйста* от *пожалей*, *прощайте* от *простите*). Ранее, в гл. 1, уже обращалось внимание на религиозное происхождение слов: *род*, *родной*, *родник*, *урожай* от имени славянского бога Рода; *хорошо* — от имени бога Хорса.

<sup>1</sup> Флоровский Г. В. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 6—5.

### Кирилл и Мефодий

В «Житии Константина», одном из первых памятников славянской христианской культуры, создание письменности на славянском языке оценивается так: «Дар, что ценнее и больше всего серебра и золота и драгоценных камней, и [всего] преходящего богатства». По преданию, князь моравский Ростислав направил послание византийскому цесарю Михаилу, в котором были такие слова: «Хотя люди наши язычество отвергли и держатся закона христианского, нет у нас такого учителя, чтобы нам на языке нашем изложил правую христианскую веру, чтобы и другие земли, глядя на это, уподобились нам. Так пошли нам, владыка, епископа и учителя такого». Император призвал Константина (в монашестве Кирилла), человека разнообразных и больших талантов, уроженца города Солуни, входившего тогда в состав Византии (ныне греческий город Салоники), расположенного в области с обширным славянским населением, и сказал: «Философ, знаю, что ты утомлен, но подобает тебе туда идти, ибо дела этого никто совершить не может, только ты»... «Пошел же Философ и по старому обычаю стал на молитву и с иными помощниками. И вскоре открыл ему их [буквы] Бог, что внимает молитвам рабов своих, и тогда сложил письмена, и начал писать слова Евангелия: “В начале было Слово”»... «И отверзлись... души глухих, чтобы услышали слова книжные».

Таким вот образом в традиционной для христианской культуры форме жития рассказывается о появлении письменности на славянском языке. Современные исследователи считают этот процесс куда более длительным, трудным и полным неясностей (сколько копий сломано, скажем, в вопросе о том, существовала ли и в каком виде письменность у славян до Кирилла и Мефодия). Тем не менее никто из специалистов не отрицает выдающейся роли, которую сыграли христианские просветители Кирилл и Мефодий, и тот факт, что славянскому письменному слову более 1100 лет. Что дало оно славянскому миру, русскому человеку? Без письменности мы уже не можем представить себе культуру народа. С другой стороны, можно ли письменность и приобщение к ней отождествлять с культурой? Нет. Поэтому и говорят: славянская *культура* и *письменность*. Письменность — основа культуры, но овладение грамотой самой по себе не делает человека культурным. Ясно, что оба эти слова здесь важны и одно не заменяет другое.

**Наличие письменности** — второй после городов отличительный признак цивилизации. Так что с созданием славянской письменности можно говорить о **становлении русской цивилизации**.

Изобретение славянской письменности стало прорывом еще в одном отношении. В то время в христианской церкви бытовало мнение, что есть только три языка, на которых можно обращаться к Богу и обсуждать религиозные проблемы: еврейский, греческий и латинский. Кирилл добавил к ним еще и славянский. В Европе перевод Библии на национальные языки осуществился только в эпоху Реформации, т.е. через шесть веков.

В 1951 г. в раскопках в Новгороде под руководством А. В. Арциховского и В. Л. Янина было найдено 40 берестяных грамот (к настоящему времени их количество удвоилось). Это позволило сделать вывод о довольно широком распространении грамотности среди древних горожан уже в IX—XI вв.

### **2.3. Выбор православия как господствующей религии на Руси**

Древняя летопись сообщает о событии тысячелетней давности, определившем путь России на века вперед. Ко двору великого киевского князя Владимира приходили проповедники, и каждый рассказывал о своей религии: иудейской, магометанской, христианской. В исламе Владимиру не понравился запрет на вино; в иудействе — то, что Бог в гневе своем на них расточил Иудею по чуждым им землям. «Как же вы иных учите, а сами отвергнуты Богом и рассеяны? — воскликнул Владимир. — Или и нам того же хотите?» Католичество было им отвергнуто, когда посланцы Папы на вопрос, в чем заповедь ваша, ответили: «Пост по силе; если кто пьет или ест, то все это во славу Божию». А вот вера греческого (православного) исповедания, которая укреплялась в Киеве со времен Аскольда и Дира, была признана Владимиром наилучшей и удовлетворяющей всем главным потребностям души человеческой. К этому прибавилось впечатление слов от красоты византийского богослужения.

Русские послы так описывают свои чувства: «И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали — на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зре-

лица и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом. Знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького; так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве».

После крещения в столице началось истребление кумиров: одни были изрублены, другие сожжены. Главного из них, Перуна, привязали к конскому хвосту, били тростями и свергли с горы в Днепр.

«Изумленный народ, — пишет Н. М. Карамзин, — не смел защитить своих мнимых богов, но проливал слезы, бывшие для них последнею данью суеверия: ибо Владимир на другой день велел объявить в городе, чтобы все люди русские, вельможи и рабы, бедные и богатые, шли креститься — и народ, уже лишенный предметов древнего обожания, устремился толпами на берег Днепра...»<sup>1</sup>

То, что выбор этот сохранился на 1000 лет, свидетельствует о его правильности. Как пишет летописец, Владимир ответил магометанам: «Руси есть веселие пити», а стало быть, он заботился о том, чтобы религия подходила особенностям русской жизни. И великолепие богослужения соответствовало потребностям народа.

Заслуга Владимира, конечно, не только в выборе самой эстетичной религии и потрафлении русскому человеку. Не будучи воинственным и проповедующим национальную исключительность, православие ставило во главу угла любовь, смирение, самопожертвование, богоявленность, осознание собственной греховности и возможности обретения скорой благодати. Все эти свойства жили в русской душе, что дало основания Ф. М. Тютчеву написать такие строки:

Удрученный ношей крестной,  
Всю тебя, земля родная,  
В рабском виде царь небесный  
Исходил, благословляя.

С. М. Соловьев, объясняя, почему чувственное представление будущей жизни исламскими проповедниками не понравилось русским, писал: «В душе самого простого человека есть сознание, что тот свет не может быть похож на этот». Князь Владимир выбрал самую строгую из религий и не ошибся: она больше всего подошла русскому национальному характеру.

<sup>1</sup> Карамзин Н. М. История государства Российского. Т. I. Гл. IX.

Выбор религии — самый драматичный момент в культуре Киевской Руси. Но христианство пришло на Русь закономерно. В 869 г. христианство приняла Дунайская Болгария. В X в. христианизация постепенно захватила Чехию, Венгрию, Польшу (здесь в конце концов победило не православие, а католичество). На очереди была Киевская Русь. То, что выбирали из трех религий, тоже закономерно, так как Русь окружали страны, исповедовавшие эти религии. Византия и большинство восточноевропейских стран исповедовали христианство (почти все православие); Хазария исповедовала иудаизм; Персия — ислам, который оттуда проник на Кавказ и в Волжскую Булгарию. Выбор, по существу, был предопределен, хотя, по легенде, главным оказалось содержание религии, а не ареал ее распространения. Это, вообще говоря, понятно, имея в виду цели летописцев и сложные отношения между принятым христианством и коренным язычеством Руси. В летописи нужно было подчеркнуть сущностное преимущество христианства.

Была и политическая причина: монотеистическая религия больше подходила централизованному государству, чем языческий политеизм. В культурном плане важно, что введение христианства влекло за собой приобщение к славянской письменности и византийской культуре, к более высоким нравственным ценностям. Как Западная Европа переняла культуру Древнего Рима, так и Русь много получила в культурном отношении от Византии, которая в X в. была, строго говоря, единственной подлинно цивилизованной страной во всем христианском мире. После крещения Руси она вошла в «сыновьи» (по выражению А. Тойнби) отношения с эллинским обществом, у которого к этому времени уже был один «сын» — западное общество. Христианство «воплотилось в духовное тело языческой Руси» (И. Р. Шафаревич).

Как отмечает П. Н. Милюков, принятие христианства вызвало в русских людях огромный духовный подъем, подлинное одушевление. Но и после 988 г. процесс синтеза язычества и православия, начавшийся на 100 лет ранее, продолжался в течение нескольких столетий. В X в. в особенности, но частично и в IX в., когда появляются первые христиане на Руси, происходит синтез древнеславянской мифологической культуры, идущей от арийской общности, с христианской православной культурой, пришедшей



из Византии и Болгарии. Своеобразие средневековой русской культуры и заключается в этом синтезе.

Тема **религиозности русского человека** остается дискуссионной в отечественной культуре. Спор возник еще в XIX в. между В. Г. Белинским, утверждавшим, что религиозность эта внешняя, и Ф. М. Достоевским, который говорил о глубокой внутренней религиозности русского человека. Несмотря на то что XX в. с его гонениями на церковь, исполнителями которых были обычные люди, вроде бы подтверждает мнение Белинского, за Достоевского — тысячелетняя история православной церкви на Руси и то соображение, что свойством русского национального характера является максимализм, нашедший свое духовное осуществление в христианской религии. Произведение XI в. «Палей Толковая», о котором речь пойдет ниже, и многочисленные книги, написанные за 1000 лет, дышат верой в то, что «кто завершит жизненный бег и соблюдет веру, тому уготован от Бога венец праведный», т.е. максимум того, на что может рассчитывать человек.

## 2.4. Фольклор

Обычно художественная литература Киевской Руси представлена в антологиях под названием *древнерусской*, но поскольку речь идет о произведениях IX в. и более поздних, это уже, строго говоря, средневековая литература. К настоящей древности можно отнести сказки, которые представляют собой как бы осколки мифов, и песни, но уже былины, созданные, как полагают, в IX—X вв., являются произведениями Средних веков.

Художественную литературу можно подразделить на *устную*, или *фольклор* (англ. *folklore*, букв. — народная мудрость, народное знание), и *письменную*. Фольклор появился до письменности, но письменность, возникнув, не сразу проникла в толщу народной жизни, а постепенно, и все это время фольклор существовал наряду с письменной литературой. Фольклор подразделяют на три большие группы, имеющие свой жанр и стилистические особенности: 1) *сказки*; 2) *песни*; 3) *былины*, синтезирующие в себе словесное и музыкальное начало. Отдельно можно говорить о *малых формах фольклора* — пословицах, поговорках, загадках, заговорах и т.д. Поскольку сказки и песни создавались ранее былин, то соответственно можно выделить два крупных этапа в развитии фольклора. Сказки относят к детству народа и читают их самым маленьким, песни —

к юности и зрелым годам. Былины же воплощают в себе историческую память народа.

Как писал А. Н. Толстой, изустная «литература была достоинством и умом народа. Она становила и укрепляла его нравственный облик, была его исторической памятью, праздничными одеждами его души и наполняла глубоким содержанием всю его размеренную жизнь, текущую по обычаям и обрядам, связанным с его трудом, природой и почитанием отцов и дедов»<sup>1</sup>.

По мнению крупнейшего отечественного ученого А. Н. Веселовского, фольклор, народное творчество в целом представляет собой синкретическое явление, в котором воедино слиты и поэзия, и музыка, и обряд, и в какой-то мере стихия самого народного быта. В то же время в рамках конкретных видов искусства вычленяют и рассматривают отдельно словесные, музыкальные и обрядовые составляющие народного творчества. В данном параграфе речь пойдет преимущественно о словесных составляющих фольклора.

**Сказки.** Все помнят слова А. С. Пушкина: «Что за прелесть эти сказки! Каждая из них представляет собой поэму». Сказки, которые рассказывала Пушкину в детстве няня Арина Родионовна, считаются одной из предпосылок его творчества, и, таким образом, ниточка от сказок тянется в «золотой век» русской культуры. «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается». Сказка противопоставляется настоящему действию, да и само содержание сказки существенно отличается от реальности. Связано это с мифологическими основами сказок, которые постепенно, по мере потери мифологией лидирующих позиций в культуре, заменялись реальными событиями, превращая сказку в рассказ.

В сказках присутствует особый ритм, узловыми моментами которого являются повторы. Обычно их бывает три — магическое число, но может быть и больше. Так, в «Репке» модифицированных повторов пять — по числу героев. В сказках выражаются глубинные свойства национального характера. В той же «Репке» общее дело осуществляется совместным действием всех, и не только людей, но и домашних, а также не совсем домашних животных — собаки Жучки и мышки.

Можно ли из сказок-выдумок, которые служат для развлечения детей, делать серьезные выводы? При нынешнем

---

<sup>1</sup> Цит. по: Русский фольклор. М., 1985. С. 3.

легкомысленном отношении к сказкам такой вопрос вполне резонен. Но если воспринимать сказки как дошедшие до нас остатки мифов, когда-то определявших отношение к жизни наших далеких предков, такой подход будет оправдан. А. С. Пушкин писал: «Сказка — ложь! Да в ней намек! Добрым молодцам урок» (*добрым* в смысле вдумчивым, внимательным, рассудительным).

К сказкам примыкают другие виды фольклора, с которыми мы знакомимся в юные годы:

- колыбельные песни;
- пестушки (песенки и стишки, которыми сопровождают первые сознательные движения ребенка, например «потягушеньки»);
- потешки (песенки и стишки к первым играм ребенка с пальцами, ручками и ножками, например «ладушки-ладушки!»);
- заклички (детские песенные обращения к солнцу, радуге, дождю, птицам, например «дождик-дождик, пуще»);
- приговорки (словесные обращения к улитке, жучкам и прочим животным, например «божья коровка, черная головка»);
- прибаутки («Дон-дон-дон! Загорелся кошкин дом»);
- небылицы («Стучит, брячит на улице, Фома едет на курице»);
- считалки («Аты-баты — шли солдаты»);
- игры;
- скороговорки;
- загадки;
- гадания.

Детские игры сопровождались стихотворными текстами, например играющие в горелки пели: «Гори-гори ясно, чтобы не погасло». От детских игр пошли крылатые слова. Так, в игре «Курилка» играющие передавали друг другу тлеющую лучину, и тот, у кого она перестает куриться, должен исполнить какое-нибудь приказание. При передаче лучины пели друг другу: «Жив, жив, Курилка». Отсюда произошло выражение «Жив еще курилка». Всем памятна скороговорка: «На дворе трава, на траве дрова». От загадок тоже получались крылатые слова. В частности, из загадки «На сене лежит, сама не ест и другим не дает» получился афоризм «собака на сене». Из загадки «В болоте плачет, а из болота не идет» — пословица «Всякий кулик свое болото хвалит».

От загадки «Не море, а волнуется» тянется ниточка к «волнующейся ниве».

На некоторые загадки вроде «Зимой и летом одним цветом» мы знаем ответ с детства. Другие трудны для нас и сейчас, найти на них ответ нам даже труднее, чем нашим предкам. Например, современный человек, далекий от сельскохозяйственного производства, вряд ли догадается, что ответ на загадку: «Режут меня, вяжут меня, бьют нещадно, колесуют меня; пройду огонь и воду и конец мой — нож и зубы» — столь привычный нам хлеб. Так же трудно сейчас догадаться, что ответ на загадку: «Меня бьют, колотят, ворочают, режут; я все терплю и всем добром плачу» — земля. В этой загадке заключено внутреннее противоречие земледелия как главного способа производства средневекового человека: источником урожая является земля, но, чтобы его получить, на землю надо воздействовать, обрабатывая ее. Некоторые загадки напрямую связаны с мифологией. Например, ответ на загадку «Что без горя живет?» — «белгорюч камень» («всем камням отец»).

**Песни** сопровождают человека на всех этапах жизни. В младенчестве — это колыбельные, в юности — хороводные, любовные, свадебные песни, в зрелой жизни — трудовые, шуточные и плясовые, семейные. Известны балладные, исторические, бунтарские, разбойничьи и тюремные песни, причитания о рекрутах и солдатах, похоронные причитания. Разновидностью песен являются частушки, свадебные величания и причитания. Будучи неразрывно связаны с жизнью народа, песни отражали все, что его волновало, все исторические события и перемены, непосредственно затрагивающие его.

Так, первый русский летописец, упоминая об обычае умыкания жен, существовавшем у славян, пишет: «Устраивались игрища между селами, и сходились на эти игрища, на пляски и на всякие босовские песни и здесь умыкали себе жен по сговору с ними».

Были песни календарно-обрядовые, связанные с земледельческим календарем и языческими праздниками. Песни сопровождали весь календарный год: колядки, масленичные, троицкие, купальнические и т.д. Они представляли собой песни коллективного действия, которые поются всегда хором и, как правило, сопровождаются соответствующими движениями (хоровод, пляска, шествие). Постепенно обряд терял свое магическое значение, все более становясь эле-

ментом игры. Некоторые виды песен были так жестко связаны с соответствующими обрядами (например, свадебные), что не исполнялись вне его. Песенные величания первоначально имели магический смысл, а затем стали выражать идеальный тип нравственного поведения. Причитания изначально должны были противодействовать нежелательной мести покровителей домашнего очага: девушка как бы сожалела о том, что ее увозят из родного дома против ее воли. Позднее причитания отражали смятение чувств человека, отправлявшегося на новое место жительства, в новый дом и уклад жизни.

Семейно-обрядовые песни существовали не только среди крестьянства, как календарно-обрядовые, но в большей степени среди высших слоев (свадебные, плачи и т.п.). Причитание по покойнику — сольный жанр, исполняемый преимущественно (хотя и не исключительно) женщинами. Плачи воинские, которые исполнялись дружиной над телом умершего или убитого в сражении князя, освобождаясь от ритуального значения, переходили в лирическую песню и героический эпос.

Из артельных трудовых песен наиболее известна «Эй, ухнем!», имеющая богатую историю. Лирическая народная песня как особый жанр выделилась гораздо позднее.

Хороводные песни и игры служили объединяющим началом для молодежи. Пример хороводной песни — «Во поле береза стояла». В песнях подчеркивается красота движения: «Красна девушка идет, Словно павушка плывет».

На Руси существовали две категории певцов-музыкантов: *скоморохи*, развлекавшие народ, и *княжеские певцы*. Скоморох — это не только музыкант («игрец», «свирец» или «гудошник»), но и актер, плясун, акробат, шутник и балагур — «смехотворец» и «глумотворец».

Упоминающиеся в «Слове о полку Игореве» песни Бояна находятся на стыке устной фольклорной традиции и письменной культуры. Они относятся к «дружинной поэзии», которая включает в себя два типа песен: «славу» и надгробный плач. Б. А. Рыбаков отмечает, что основная тематика песен Бояна, певшего славу князьям, не нашла никакого отражения в былинах. Боян жил во времена Ярослава Мудрого примерно с 1022 по 1093 г. Это был княжеский певец-рапсод, искусство которого сформировалось в эпоху военной демократии. Княжеские певцы исполняли

хвалебные песнопения князьям при возведении на престол, возвращении из похода и в других подобающих случаях. Эти песенные *славы* есть *прославление* в буквальном смысле слова. К песенной славе близок ряд эпизодов в «Слове о полку Игореве»: похвала отважному «ярому туру» Всеволоду и т.п.

Русская песня донесла до нашего времени свой оригинальный ритм и свою первобытную гамму. Н. В. Гоголь соединил песню с образом Руси — «чудо-тройки», мчащейся по огромному пространству Великой русской равнины. В XIX в. началась буквально охота за русскими песнями. Специально посвятил себя этому П. В. Киреевский (брат философа И. В. Киреевского). Его собрание было издано и стало широко известно.

### Как получается народное произведение?

Возможно, оно имеет одного автора, имя которого со временем забывается, а возможно, песня является продуктом коллективного творчества, как это происходило и в недавнем прошлом, например с созданием **«Дубинушки»**, одной из лучших русских песен. На мотив народного бурлацкого варианта врач и сотрудник «Искры» В. И. Богданов в 1865 г. написал свою разнотинную «Дубинушку». Затем этнограф Д. А. Клеменц в 1873 г. на мелодию «Дубинушки» сочинил свой вариант, взяв припев из другой старинной бурлацкой песни, в котором он заменил междометие «Эх» на «Ой», получив ставший знаменитым припев: «Ой, дубинушка, ухнем! Ой, зеленая, сама пойдет!» В конце 1870-х гг. адвокат А. А. Ольхин, выступавший защитником на нескольких политических процессах, переработал текст Богданова, изъяв из него несколько куплетов и добавив свой с призывом поднять дубину на бар и господ. Взяв припев из песни Клеменца, он добавил в него из еще одной бурлацкой песни призыв «Подернем!» и из припева Богданова окончание «Ух!», завершив, таким образом, создание шедевра, который исполняли все выдающиеся русские певцы, включая Федора Шаляпина. Авторы первоначальных слов и музыки неизвестны. Богданов, Клеменц и Ольхин известны, но каждый сам по себе гением не был. В результате коллективного творчества в нужное время появилась знаменитая песня, одна из лучших в русской культуре. Так, на протяжении веков создавал свои произведения народ, проявляя в них свой национальный характер.

**Былины.** По мнению современных исследователей, в том виде, в котором былины дошли до нас, они создавались начиная с IX в. и выкристаллизовались в Киевской Руси во второй половине X в. Затем, не позднее XI в., они были перенесены в другие уголки Руси вплоть до Поморья и без существенных изменений передавались из поколения в поколение. Начиная с IX в. былины составляли высший и центральный вид искусства слова, но уже в XII сошли с пьедестала, а в XVIII в. впервые обрели письменную жизнь в «Сборнике Кириши Данилова».

В одном из первых опытов осмысления русского эпоса «Рассуждения о российском стихотворстве» (1772) М. М. Херасков писал: «В происхождении своем стихотворство российское имеет начала, всем народам общие... предки наши, провождавшие жизнь свою в предприятиях воинских, покорявшие врагов своих, имея мужей отважных предводителями и соратниками, всего पहले прославляли подвиги их в песнях, кои от поколения к поколению предавали памятные приключения победоносных рыцарей наших. Доселе сохранились остатки сих творений пиитических, кои повествуют нам о событиях древности. Таковы суть песни об Илье Муромце, о пирах Владимировых и им подобные»<sup>1</sup>.

Прочитав первый сборник былин Кириши Данилова, А. С. Пушкин восторгался прелестью богатырских сказок и звучностью народного языка. Л. Н. Толстой считал, что изучать русскую литературу надо с былин, и в его творчестве эпические моменты занимают особое место.

По мнению Б. А. Рыбакова, былины возникают по свежим следам тех событий, в которых весь народ или его значительная часть поднимаются на борьбу с вражеским вторжением степняков и побеждают в этой борьбе. Рыбаков дает такую периодизацию былинных сюжетов.

➤ Первый крупный киевский цикл возник в 980—990-е гг. в пору сильной агрессии печенегов.

➤ Второй цикл связан с нашествием половцев и киевским восстанием 1068 г.

➤ Третий большой цикл относится к рубежу XI—XII вв., когда Владимир Мономах успешно отражал натиск кочевнических орд на Русь.

➤ Некоторые былины возникли в 70—80-е гг. XII — начале XIII в. до татарского нашествия.

<sup>1</sup> Цит. по: *Кожин В. В.* Великое творчество. Великая победа. С. 144.

Как считает В. В. Кожин, основное реальное содержание былин — борьба Киевской Руси с Хазарским каганатом, в то время могущественным соперником русских княжеств. Сам исторический период, на который приходится былины, был героическим. Это период становления русского государства, которое происходило в борьбе с окружающими народами, особенно с кочевниками, мигрирующими в поисках новой территории.

Былины, или *старины*, как их называли раньше, относятся к героическому эпосу. Былина определяется как *эпическая песня*. Это произведение синтетического, словесно-музыкального жанра, вобравшее в себя сказку и песню. Напев былины — условная мелодическая формула, на которую могут исполняться десятки различных текстов. Былины пелись под аккомпанемент гуслей. По мнению Ю. В. Келдыша, остатки древней традиции эпического повествования, сопровождавшегося собственным аккомпанементом певца, можно усмотреть в исполнении украинскими кобзарями героических дум, весь образно-стилистический строй которых, однако, совершенно отличен от русских былин.

Обратимся к содержанию былин, которые известны со школьной скамьи, если не ранее. Как в западном эпосе, где фигурируют Роланд и другие герои, в русских былинах встречаем богатыря Илью Муромца и его товарищей Добрыню Никитича, Алешу Поповича и др. Им противостоит мифологический Соловей-разбойник — полуживотное-получеловек. Обобщенный образ Соловья олицетворяет кочевников, разорявших Русь, а в образе Ильи Муромца и его товарищей воплощены черты русского национального характера. Илья Муромец, до того как стать богатырем, 33 года просидевший на печи, в трудный для Отечества момент встает и разбивает всех врагов. Такое не раз встречалось на протяжении более чем тысячелетней истории русского государства, в том числе в XX в. Помогают Илье мудрый, рассудительный Добрыня Никитич и молодой отважный Алеша Попович, как бы дополняющие друг друга.

Былины отразили жизнь русского народа в его младенческий и наиболее трудный период становления. На протяжении всей истории Руси они служили школой мужества и патриотизма.



## 2.5. Литература

Письменная литература на Руси существует с IX в., т.е. со времени создания славянской письменности. Есть данные, что славянская письменность создана Кириллом не на пустом месте и что существовали «черты и крюки», которыми писали славяне до IX в. Скорее всего так и было, но никаких убедительных подтверждающих это свидетельств не обнаружено и вопрос остается дискуссионным. Найдены берестяные грамоты в Новгороде, датированные IX—XI вв., но первое обнаруженное подлинно художественное произведение — «Слово о полку Игореве» написано не ранее конца XII в., поскольку описывает поход князя Игоря в 1185 г. В самом этом произведении есть ссылки на творения Бояна, но их следов отыскать не удалось. Тем не менее существуют основания считать, что письменная художественная литература зародилась в IX в., а Боян — историческое лицо, жившее в XI в. Основанием для такого предположения является тот факт, что уже в IX—X вв. в Киевской Руси создавались былины, которые вполне могли быть записаны в то время.

Итак, хотя письменные документы имелись на Руси от начала X в., собственно литература как вид искусства возникла в 80-е гг. X в. одновременно с принятием христианства. Наиболее ранние из дошедших до нас письменных произведений русской литературы относятся к XI в. Древнейшие из известных литературных памятников — «Слово о законе и благодати» киевского митрополита Илариона, жития святых мучеников Бориса и Глеба и преподобного Феодосия, первоначальная летопись и др.

**Связь русской литературы с фольклором и ее особенности.** На первом этапе русской литературы ее сближает с фольклором *слабое развитие чувства авторской собственности*. Так как литературное произведение распространялось путем переписывания, писцы считали себя вправе вносить поправки, изменения, сокращения или, наоборот, расширять текст. В ответ на новые исторические реалии возникали новые редакции. Авторы большинства произведений, в том числе и самого выдающегося памятника «Слова о полку Игореве», остались неизвестными. Как и в фольклоре, в средневековой литературе *отсутствует желание поразить художественной новизной*. Автор строго следует традициям «литературного этикета», но в его рамках име-

ет место импровизация. Литературе присущ *средневековый историзм*: в большинстве случаев художественное обобщение строится на основе единичного конкретного исторического факта. Разрыв между событием и первым литературным произведением о нем редко бывает велик. Историзм средневековой русской литературы тесно связан с ее *гражданственностью* и *патриотизмом*. Свой труд писатель рассматривал как служение родной стране.

«Древнерусская литература, — отмечал Д. С. Лихачев, — всегда отличалась особой серьезностью, пытаясь ответить на основные вопросы жизни, звала к ее преобразованиям, обладала разнообразными и всегда высокими идеалами»<sup>1</sup>.

Каждый из русских писателей в какой-то мере пророк, обличитель, просветитель. Ему присуще чувство ответственности за свою деятельность, понимание своего высокого призвания, перешедшее затем в литературу Нового времени.

**Летописание.** Первая из русских летописей — «Повесть временных лет», по мнению большинства исследователей, начала создаваться младшими современниками Ярослава Мудрого (прежде всего преподобным Никоном Великим) через два-три десятилетия после его кончины, т.е. во второй половине XI в. Название летописи «Повесть временных [т.е. прошедших] лет» отражает ее построение, поскольку каждая летописная статья посвящена одному году и начинается словами: «В лето...» Древнейший дошедший до нас летописный свод создан предположительно около 1113 г., однако у него были прототипы. Летописание как жанр, в основе которого лежат устные исторические предания, возникло, по-видимому, еще в первой половине XI в. В 60—70-е гг. XI в. монахи Киево-Печерского монастыря Никон на основе прежнего создает новый вариант, в котором повествование принимает форму *погодных* (т.е. построенных по годам) статей, чем русские летописи принципиально отличаются от византийских хроник. В данном варианте появляется легенда о призвании варягов. Около 1095 г. создается новый летописный свод, который затем был переработан Нестором и дошел до нас в окончательном варианте.

---

<sup>1</sup> История русской литературы XI—XVII вв. / под ред. Д. С. Лихачева. М., 1975. С. 6.

**Нестор (50-е XI — начало XII в.)**

Монах Киево-Печерского монастыря, летописец и агиограф<sup>1</sup>, пострижен в монахи при игумене Стефане (т.е. приблизительно в 1074—1078). Нестором сначала написано «Чтение о житии и о погублении блаженных страстотерпцев Бориса и Глеба», затем «Житие преподобного отца нашего Феодосия, игумена Печерского», а после переработана ранняя летопись «Повести временных лет». Авторство Нестора указано в одном из списков Ипатьевской летописи. В Киево-Печерском патерике упоминается Нестор-летописец. Высказывалось предположение, что существовали два Нестора — летописец и агиограф, но нет оснований сомневаться в том, что один человек мог написать жития, а затем обратиться к летописям.

В «Повести временных лет» кратко излагаются история славян, образования русского государства и наиболее значительные события, происшедшие в нем в течение нескольких веков. Со школьной скамьи мы помним повествования о призвании Рюрика, походе Олега на Царьград, мести княгини Ольги древлянам, о крещении князем Владимиром Руси. В летописи много небольших по объему рассказов, художественная ценность которых несомненна. Мы встречаем в ней и богословский трактат «Речь философа», и житийный по своему характеру рассказ о Борисе и Глебе и патериковые легенды о киево-печерских монахах, и церковное похвальное слово Феодосию Печерскому, и непринужденную историю о новгородце, отправившемся погадать к кудеснику. Недаром летопись относится к числу синтетических жанров.

Летописным рассказам присущ особый эпический стиль, который назван *монументальным историзмом*. Авторы XI—XIII вв. стремились изображать только самое крупное и значительное. Предмет изображения рассматривался с больших дистанций, как бы с высоты птичьего полета. Летописцы стремились писать не о вымышленном, а об исторически бывшем и даже о чудесах, как о реальных событиях, в которых нельзя сомневаться.

«Повесть временных лет» довела повествование до начала XII в., т.е. до времени ее создания. В XII в. летописание

<sup>1</sup> *Агиография* (от греч. *hágios* — святой и *grápho* — пишу, описываю) — вид церковной литературы, жития святых.

продолжалось в разных княжествах — Киевском, Новгородском, Владимиро-Суздальской Руси.

**Поучительно-житийная литература.** Это направление основывалось на сочинениях Отцов Церкви — богословов и проповедников. Первым дошедшим до нас произведением этого жанра является «Слово о законе и благодати». Оно написано киевским священником Иларионом (будущим митрополитом) и впервые произнесено им в 1049 г. в честь завершения строительства киевских оборонительных сооружений.

### **Иларион (середина XI в.)**

Митрополит Киевский, оратор и писатель. В русских летописях под 1050 и 1051 гг. о нем сообщается как о «муже книжном», который был пресвитером придворного храма Св. Апостолов в княжеской резиденции в селе Берестове под Киевом и которого князь Ярослав Мудрый вместе с советом епископов поставил митрополитом русской церкви. Высказывалось предположение, что Иларион был поставлен митрополитом не в 1051 г., как сообщает летопись, а в 1044, поскольку в 1043—1046 гг. имел место военный конфликт между Русью и Византией и поэтому митрополит не был прислан, как всегда ранее, из Византии. Законность же избрания Илариона митрополитом Киевским и все Руси подтверждена на Соборе именно в 1051 г.

Помимо написания «Слова о законе и благодати» Иларион был соавтором Ярослава в составлении церковного устава — Судебника. После смерти Ярослава Мудрого в 1054 г. Иларион был смещен со своего поста и, как полагают, удалился в основанный им Киево-Печерский монастырь.

В предыдущей главе говорилось об одной из главных тем «Слова о законе и благодати», связанной с противопоставлением закона и благодати. Она составляет основу первой части «Слова». Вторая часть содержит похвалу Владимиру Святому, крестившему Русь, в которой Владимир сравнивается с Константином Великим, императором Восточной и Западной римской империи, провозгласившим христианство государственной религией. Третья, заключительная часть «Слова» посвящена Ярославу Мудрому, который добивался независимости русской церкви от византийской и строил храмы под стать константинопольским.

В XII в. жанр торжественного и учительного красноречия продолжили Климент Смолятич (т.е. родом из Смоленска), который был митрополитом Киевским при князе Изяславе, и Кирилл Туровский, занимавший епископскую кафедру в городе Турове на северо-западе Киевской земли.

Следующий жанр можно назвать **поучением** по названию наиболее известного памятника этого жанра — «Поучения Владимира Мономаха». Данный жанр не был известен в византийской и древнеболгарской литературе и является специфически русским.

### **Владимир Мономах (1053—1125)**

Великий князь Киевский (1113—1125), сын Всеволода Ярославича и византийской царевны из рода Мономахов (откуда и прозвище). Владимир Мономах был одним из активных участников съезда князей в Любече в 1097 г., на котором сделана попытка положить конец феодальным междоусобицам. «Поучение» написано, по-видимому, в 1117 г. и является политическим и нравственным завещанием Владимира. В соответствии с нормами христианской морали Владимир призывает быть кроткими, слушать старейших, к равным и меньшим относиться с любовью, быть радушными хозяевами, не предаваться лени, не увлекаться властью, во все вникать, защищать родную землю. Вместе с христианством человек приобрел в то время понятие о ценности души, что Владимир Мономах выразил словами: «Душа моя дороже мне всего света сего». Завершается «Поучение» призывом не страшиться смерти, доблестно исполняя мужское дело.

Владимир Мономах включил в состав «Поучения» свою автобиографию, хотя как литературный жанр автобиография появится на Руси только в XVII в. в творениях Аввакума и Епифания.

Еще один традиционный жанр христианской литературы — **жития**. Во второй половине XI в. создается «Житие Феодосия Печерского» и два варианта жития Бориса и Глеба.

«Житие Феодосия Печерского» написано Нестором. В начале в соответствии с традиционными требованиями жанра говорится, что будущий святой был сыном благочестивых родителей, с детства влеком душой к Богу, чуждался игр со сверстниками и ежедневно посещал церковь. Уже будучи игуменом, Феодосий одевался так просто, что его

принимали за нищего. Как положено святому, он творил чудеса, побеждал бесов и, заранее зная день своей кончины, принял смерть с достоинством и спокойствием. Тело Феодосия осталось нетленным, и обращающийся к нему с молитвой получает помощь святого. Автор жития сообщает ряд специфических особенностей из жизни Феодосия. Например, его мать никак не хотела смириться с тем, что сын жаждет посвятить себя Богу, и неоднократно делала попытки вернуть его домой.

Вторым крупнейшим памятником агиографической литературы являются два произведения, посвященные жизни и убийству князей Бориса и Глеба их братом Святополком: «Чтение о житии и погублении Бориса и Глеба» (автор Нестор) и «Сказание и страсть и похвала святым мученикам Борису и Глебу» (автор неизвестен). Оба произведения созданы во второй половине XI в. («Сказание», возможно, в начале XII в.) и описывают события, произошедшие в 1015 г. Мученически погибшие от руки брата, Борис и Глеб стали первыми русскими святыми, канонизированными церковью. В произведениях прославляется покорность Бориса и Глеба и обличается преступление Святополка, прозванного Окаянным и в конце концов наказанного за свои злодеяния его братом Ярославом (будущим Ярославом Мудрым), который становится Киевским князем. «Житие» более канонично и больше соответствует жанру агиографической литературы. «Сказание» отличается большей лиричностью, особенно проявившейся в предсмертных монологах Бориса и Глеба.

К жанру жития близки **патерики** — сборники рассказов о жизни монахов какой-либо местности или монастыря. Древнейшим из русских произведений подобного рода является Киево-Печерский патерик. Это естественно, так как Киево-Печерский монастырь старейший на Руси. Он основан в середине XI в., упоминание о нем и его насельниках имеется в «Повести временных лет». Киево-Печерский патерик относится к более поздним литературным произведениям Киевской Руси. Само его создание в какой-то степени связано с соперничеством между Киевской и Владимиро-Суздальской Русью. В его основе лежит переписка, которую вели в начале XIII в. владимирский епископ Симон и киево-печерский монах Поликарп. Патерик подытоживает развитие русской агиографии XI—XII вв. В нем расска-

зывается о монастырском быте, чудесах киево-печерских подвижников и их победах над бесовскими искушениями. А. С. Пушкин писал о «прелести простоты и вымысла легенд о киевских чудотворцах».

В Киевской Руси возник и жанр **хождений**, который потом достиг своего расцвета во Владимиро-Суздальской Руси. Хождениями назывались произведения с описаниями путешествий. Древнейшим из таких памятников является «Хождение» игумена Даниила. Игумен монастыря на Черниговщине Даниил в 1106—1108 гг. совершил путешествие в Византию и Палестину. Отправлявшихся в Святую землю называли *паломниками*, так как они обычно привозили из Палестины на родину пальмовую ветвь. Даниил описывает места, связанные с деятельностью Иисуса Христа, не оставляя без внимания природу Палестины и быт ее жителей. Точность описаний делает «Хождение» своеобразным путеводителем по Святым местам. «Хождение» игумена Даниила было очень популярным произведением, о чем свидетельствует около сотни его списков, дошедших до нас.

Особняком стоит «Моление Даниила Заточника», представляющее собой письмо, которое попавший в беду зависимый человек пишет своему князю в надежде на его защиту и покровительство. Это оригинальное произведение, аналога которому нет в литературе Киевской Руси. Автор характеризует себя как книжного, образованного человека, подчеркивая, что он собирал отовсюду «сладость словесную» и соединил ее в своем послании князю. «Моление» можно назвать «похвалой мудрости».

### Даниил Заточник (XII или XIII в.)

О личности Даниила Заточника, от которого до нас дошло единственное произведение, ничего не известно. Его прозвище предположительно свидетельствует о том, что он находился в заточении. Начиная с XI в. на Руси были широко распространены сборники изречений, составленные из различных источников. Используя их, Даниил создал афористичное по форме повествование. Он широко использовал народные пословицы и поговорки, что приближает его произведение к фольклору. Нарочитая грубость Даниила, его балагурство восходят к скomorошеским традициям. Но за всем этим чувствуются приоритет, отданный интеллектуальной силе человека, и высокое представление о человеческом достоинстве.

Даниил Заточник — прототип русского интеллигента, и если во Владимиро-Суздальской Руси закладывались предпосылки Предвозрождения, то Даниила можно назвать предтечей А. Н. Радищева.

Из XII в. Даниил Заточник протягивает руку в XVIII и далее в XIX столетие, когда В. Г. Белинский, связывая его с героями великой русской литературы, писал: «Кто бы ни был Даниил Заточник, можно заключить не без основания, что это была одна из тех личностей, которые на беду себе слишком умны, слишком даровиты, слишком много знают и, не умея прятать от людей своего превосходства, оскорбляют самолюбивую посредственность; которых сердце болит, сдается ревностью по делам, чуждым им, которые говорят там, где лучше бы молчать, и молчат там, где выгодно говорить; словом, одна из тех личностей, которых люди сперва хвалят и холят, а потом сживают со свету и, наконец, уморивши, снова начинают хвалить»<sup>1</sup>.

**Художественная литература.** Произведения всех жанров, о которых говорилось выше, обладают высокими художественными достоинствами. Но помимо них можно выделить и собственно художественную литературу. Она представлена выдающимся памятником Киевской Руси — «Слово о полку Игореве», написанном не ранее 1185 г. и обнаруженном в конце XVIII в.

### «Слово о полку Игореве»

До Нового времени «Слово о полку Игореве» дошло в единственном списке предположительно XVI в., который в составе сборника XVII в. попал в коллекцию известного собирателя древних рукописей А. И. Мусина-Пушкина. «Слово» было издано в 1800 г., а в 1812 г. единственный список сгорел во время московского пожара после захвата Москвы Наполеоном.

«Слово о полку Игореве» в той же степени, как и «Слово о законе и благодати», — произведение личностное, в котором присутствует активная авторская позиция, поэтому уже в течение двух веков пытаются определить его создателя. Несомненно, что автор его — профессиональный поэт, обладающий огромным литературным даром, хорошо знакомый с письменными памятниками своего времени и фольклором. Его знание родовых связей князей и военных дел свидетельствует в пользу того, что это один из княжеских певцов. Но попытки

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. 5. М., 1954. С. 351.



отождествить его с каким-либо историческим лицом к успеху не привели.

«Слово» — самое популярное произведение средневековой русской литературы. Число его переводов на современный русский язык близко к ста. Это, конечно, не первое художественное произведение Киевской Руси. В IX—X вв. написаны былины, а в самом «Слове» неоднократно упоминается Боян как знаменитый певец, который творил в XI в. «Слово о полку Игореве» — вершина художественной литературы Киевской Руси. Читая его, видишь истоки великой русской литературы XIX в.

«Слово о полку Игореве» близко к средневековому эпосу, через который прошла каждая значительная культура. Для Греции — это «Илиада», для Западной Европы — «Песнь о Роланде» и т.п. В то же время «Слово» отличается от большинства произведений данного жанра. Оно описывает не победу, а поражение собственного войска. Это вносит изменения в структуру и стиль повествования: в нем преобладает настроение печали и сострадания, что, кстати, соответствует русскому национальному характеру. Подлинным шедевром «Слова» стал плач Ярославны по своему мужу, полк (войско) которого разбито половцами. Идейным стержнем произведения является призыв к объединению русских земель в борьбе со степняками. И может быть, если бы русские князья восприняли этот совет, они не потерпели бы жестокого поражения от монголов через полвека.

В центре «Слова» не столько рассказ о самом походе, сколько размышление о его целесообразности, раздумья о причинах печали, охватившей всю русскую землю, воспоминания о прежних удачных временах. В отличие от близких к религии житий и поучений, «Слово» обнаруживает черты фольклорных жанров: героического эпоса, славы, плача. Однако, находясь на грани между литературой и фольклором по особенностям своей поэтики, в отличие от фольклора «Слово» — произведение авторское.

Отмечают музыкальность «Слова», его особую чуткость к звуку. Сам автор называет свое произведение то «словом», то «повестью», то «песнью». Несомненна близость «Слова» к русским былинам и украинским думам. Его относят также к ораториям. Уникальное значение «Слова» состоит в том, что его автор сумел достигнуть «бесподобного слияния устной и книжной стихии». В высоком художественном синтезе оно

«сочетает и песенные элементы, и черты воинской повести, и приемы древнерусской ораторской прозы» (Ю. В. Келдыш).

Ритмичность «Слова» дает основания рассматривать его как стихотворный памятник. Но ритм произведения постоянно меняется. По словам Д. С. Лихачева, в «Слове» мы находим то тревожный ритм, превосходно передающий волнение Игоря перед бегством, то ритм большого свободного дыхания народного плача в обращениях Ярославны к солнцу, ветру, Днепру, то бодрый и энергичный ритм мчащегося войска в описании кметей Всеволода буй тура<sup>1</sup>. Это синтетическое произведение можно отнести и к эпосу, и к повести, и к слову, и к песне.

«И действительно, в тексте Слова мы слышим то песню-славу курянам-кметям, созданную от лица Бояна в традициях дружинной поэзии, то плач-закливание Ярославны, созданный по образцу народных женских плачей, то “слово” — страстную речь оратора, обращающегося к князьям, то горестное и глубоко лирическое повествование о походе Игоря»<sup>2</sup>.

Многожанровость этого лиро-эпического памятника и составляет его тайну. В то же время ритмическая проза — основная черта поэтики «Слова» — характерна и для других произведений Киевской Руси: «Слова о законе и благодати», «Слова» Кирилла Туровского и т.д.

Композиция «Слова» тщательно продумана и стройна. В ее основе лежит принцип переплетения триад. Внешнюю триаду составляют зачин, основная часть и концовка. Основная часть тоже трехчленна:

- повествование о походе (недоброе предзнаменование, упорная битва, поражение);
- центральный фрагмент, посвященный киевскому князю Святославу (сон Святослава, его толкование боярами, «злато слово» Святослава о необходимости единства русских князей, сливающееся с авторской позицией);
- заключительный фрагмент, связанный с возвращением Игоря из плена (плач-закливание Ярославны, вызывающий Игоря с «того света», бегство Игоря, погоня Гзака и Кончака).

Композиционными скрепами служат обычные для фольклора повторы.

Для языка произведения характерны метафоры и символы, что делает речь иносказательной и загадочной. Подобная

<sup>1</sup> См.: Лихачев Д. С. Ритм «Слова о полку Игореве» // Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве». М. ; Л., 1955. С. 135–139.

<sup>2</sup> Литература Древней Руси : биобиблиогр. слов. М., 1996. С. 204.

стилистика была характерна в то время и для Запада, и для Востока (стиль «Слова» сопоставим с «темным» стилем трубадуров и «затруднительным языком» Низами). В качестве поэтических символов автор использует имена языческих божеств Дажьбога, Стрибога, Хорса, Велеса и мифологических персонажей (Дива, Карны и Жли, девы-Обиды и др.). Будучи христианином, автор поэтически в соответствии с анимистическими представлениями язычников одушевляет природу, наделяя способностью к действиям, предсказаниям, чувствам не только животных и птиц, но и реки, травы, деревья, которые то враждебны человеку, то сочувствуют и помогают ему.

«Слово о полку Игореве» написано в ту пору, когда развитие русской литературы в течение четырех веков и еще более длительное существование фольклора обеспечили такое богатство русской речи, на основе которого можно было создать оригинальный индивидуальный синтез, превративший это произведение в вершину не только русской, но и мировой культуры.

Развитие художественной литературы позволило создать *средневековый русский литературный язык*, отличающийся и от старославянского, который постепенно стал восприниматься как церковнославянский, поскольку на нем велись преимущественно богослужения и создавались религиозные произведения, и от восточнославянского языка дописьменной эпохи. **Наличие литературного языка** — одна из основных черт нации, поэтому можно сказать, что в Киевской Руси **возникла русская нация**.

## 2.6. Живопись и скульптура

Русская живопись в течение многих веков была подчинена религиозным целям и существовала в виде **фресок** и **иконописи**.

Вот как определил место русской иконописи в своих замечательных статьях о ней Е. Н. Трубецкой: «Нет ни малейшего сомнения в том, что иконопись выражает собою глубочайшее, что есть в русской культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших *мировых* сокровищ религиозного искусства». В иконе мы находим «полное изображение всей *внутренней* истории русского религиозного и вместе с тем национального самосознания и мысли»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991. С. 14.

Смысл иконы, по Трубецкому, это смысл, которым жила русская старина. Вся тайна древних иконописных красок в «святом горении России». Иконописное искусство глубоко символично. Древнерусская иконопись, древнерусский храм в целом дает ответ на вопрос о смысле жизни. Это идея и идеал мирообъемлющего храма, в который «должны войти все человечество, ангелы и вся низшая тварь». В русской иконе соединяются две противоположности — аскетизма и радости, и это оказывается возможным, потому что именно через аскетический подвиг достигается высшая радость.

По Е. Н. Трубецкому, важнейшая в русской иконописи «радость окончательной победы Богочеловека над зверочеловеческим, введение во храм всего человечества и всей твари; но к этой радости человек должен быть подготовлен подвигом: он не может войти в состав Божьего храма таким, каков он есть... *и вот почему иконы нельзя писать с живых людей*. Икона — не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И, так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, а *только угадываем*, икона может служить лишь символическим его изображением». Центральная идея русской иконописи, по Трубецкому, заключается в том, что «всякая тварь в своей отдельности — человек, ангел, мир животный и мир растительный, подчиняется *общему* архитектурному замыслу: мы имеем здесь тварь *соборную* или храмовую. Но в храме объединяют не стены и не архитектурные линии, храм не есть внешнее единство общего порядка, а живое целое, собранное воедино Духом любви»<sup>1</sup>.

В иконах есть архитектурный центр, как он есть в храме в целом: Спаситель, Богоматерь, София — Премудрость Божия. Архитектурный центр особенно характерен для специфически русских иконных сюжетов («Покров Святой Богородицы», «О Тебе радуется») и выражает то, что «индивидуальная жизнь подчиняется общему *соборному* плану».

«В иконописи мы находим изображение грядущего храмового или *соборного* человечества, — пишет Е. Н. Трубецкой. — Такое изображение должно быть поневоле символическим, а не реальным, по той простой причине, что в действительности соборность еще не осуществлена: мы видим только несовершенные ее зачатки на земле. В действительности в человечестве царствует раздор и хаос: оно не является единым храмом Божиим; чтобы ввести его во храм и осуществить в нем подлинную соборность, нужен «пост и труд и теснота и всякие скорби»».

<sup>1</sup> Трубецкой Е. Н. Три очерка... С. 15–16, 28.

Помимо взятых из Византии на Руси появились свои иконографические типы (например, Бориса и Глеба), оригинальные многофигурные композиции («Покров Богоматери», «Собор Богоматери», «О Тебе радуется, обрадованная, всякая тварь»). В этих новых композициях ярко выступает соборное начало, отсутствующее в византийской иконе и соответствующее русскому национальному характеру.

«Не только общечеловеческое, но и национальное таким образом вводится в недвижный покой Творца и сохраняется в прославленном виде на этой предельной высоте религиозного творчества», — заключает Е. Н. Трубецкой<sup>1</sup>.

Отличительной особенностью русской иконописи является «теплота чувства». Человеческое лицо получает высшее одухотворение и смысл. По словам В. Н. Лазарева, лики становятся менее аскетичными и суровыми, более мягкими и открытыми, усиливается интенсивность чистого цвета за счет уменьшения количества тональных оттенков, силуэт приобретает бóльшую замкнутость и четкость. Нервная красочная лепка с помощью резких бликов уступает место ровным красочным плоскостям с едва приметными *движками* (бликами из чистых белил). Для русской живописи характерна гармонизация физической и духовной красоты образов, что дало основания назвать их *калокагатийными*. Греческое *калокагатия* (*kalos kai hagatos* — букв. «прекрасный и хороший», «красивый и добрый») означает «прекрасноблагость», т.е. единство эстетического и этического, красоты и добра. Калокагатийный дух позволил Д. С. Лихачеву стиль монументального историзма назвать «своей античностью».

В русской иконе, считает В. Н. Лазарев, есть пафос расстояния, отделяющего небо от земли, есть сознание умопостижимости запечатленных событий и вещей. Фигуры кажутся скользящими вдоль плоскости иконы, а не уходящими вглубь.

Древнейшие русские иконы — новгородские. Самая древняя из сохранившихся — икона «Апостолы Петр и Павел» из Софии Новгородской (XI в.). К XII в. относятся два изображения Георгия, второе из них, в настоящее время находящееся в Успенском соборе Московского кремля, — самое древнее из хорошо сохранившихся. Предположительно этот образ, как и первый, находился в Георгиевском собо-

<sup>1</sup> Трубецкой Е. Н. Три очерка... С. 19—20.

ре Юрьева монастыря под Новгородом и вместе с другими новгородскими святынями был вывезен Иваном Грозным. Святой Георгий стал символом Москвы. Из того же монастыря икона «Устюжское Благовещение». Если сюда прибавить икону «Спаса Нерукотворного» с «Поклонением кресту» на обороте и образ ангела, в котором необыкновенная одухотворенность сочетается с русской печалью, то это и будет все сохранившееся от IX—XII вв.

Помимо иконописи в первой половине XI в. самобытная живопись Киевской Руси присутствует в росписи Софии Киевской, где она явилась составной частью храма, как то нередко бывало в средневековом искусстве. Это мозаика, которой заполнен купол, арки и апсида, и фрески, которыми расписана остальная часть храма. Среди интересных фресковых работ XII в. следует отметить росписи Софии Новгородской (1045—1052), Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове (ок. 1156), Дмитровского собора во Владимире, церкви Спаса Преображения на Нередице (1199). Великолепная роспись церкви Спаса на Нередице, к сожалению, погибла в Великую отечественную войну.

О древней иконописи южнорусских городов (Киев, Чернигов) мы почти ничего не знаем. Известен только один киевский иконописец — Алипий Печерский, монах Киево-Печерского монастыря, живший в XII в. Ему приписывают поразительной красоты икону Богоматери «Великая Панагия» (или «Ярославская Оранта»).

С XII в. в Новгороде и Пскове начинается эмансипация русской иконы от византийской. Формируются местные стили, прежде всего новгородский, который особенно ярко выражен в нередицких фресках, а также в росписях соборов Пскова и Ладogi. Отличительными чертами **новгородского стиля**, который стал первым оригинальным стилем русской живописи, В. Н. Лазарев считает полнокровность, реализм, наивность (разномасштабность фигур, их идолоподобная неподвижность и т.п.). В новгородской иконописи предпочтение отдается яркой и чистой краске по сравнению с темными красками и полутонами византийских изображений.

Образцом для русских иконописцев послужила «Владимирская Богоматерь» — византийская икона XII в., наполненная глубиной и сосредоточенностью скорбного чувства Богоматери. По свидетельству А. И. Анисимова, первые

русские иконы лишены неисчерпаемо глубокого психологизма Владимирской иконы, но в них есть искренность непосредственности и вытекающее из нее чувство интимности, которое сообщает русской иконе особый характер душевной теплоты. От сумрачного колорита и относительно объемной трактовки византийской школы русская икона пошла к плоскостным силуэтам и яркому цвету.

Иконы XI—XIII вв. выделяются своей монументальностью и особой торжественностью. С самого начала русская икона была гораздо монументальнее византийской, намного превосходя ее размерами, и отличалась более обобщенным и лаконичным художественным строем (упрощение силуэта и оплощение формы). Плавная линия и яркий цвет — вот что сделало икону русской. Как утверждает В. Н. Лазарев, в византийской живописи не приходится встречаться с этой силуэтностью, и мы склонны думать, что она составляет национальное достояние нашего искусства.

Своеобразие русской иконописи особенно проявилось в образе «Богоматерь Знамение» (до 1169) и написанной на ее оборотной стороне иконе «Апостол Петр и мученица Наталия». Их характеризуют свободная манера письма, интимность образов и русские черты ликов.

Как писал Е. Н. Трубецкой, «все эти три великих факта русской живописи — духовный подвиг великих подвижников, рост мирского строения православной России и величайшие достижения русской религиозной живописи связаны между собой... тесной неразрывной связью». И далее: «Икона — явление той самой благодатной силы, которая некогда спасла Россию»<sup>1</sup>.

Иконопись рассматривалась на Руси как самое совершенное из искусств. Это способствовало тому, что она достигла небывалых высот. К поведению иконописцев предъявлялись исключительные требования, соответственно престиж их был необычайно высок. Русские иконы подкупают неподражаемым оттенком нравственной чистоты. Для русского художника «икона должна была быть возвышенной по своему строю, должна была парить над чувственной действительностью, и ее образы должны были воплощать высокие идеалы чистой и нравственной жизни» (В. Н. Лазарев).

Понимание ценности своего нередко приходит извне. Так, открытие значения древнерусских икон связывают с посещени-

<sup>1</sup> Трубецкой Е. Н. Три очерка... С. 74, 100.

ем России в 1911 г. французским художником Анри Матиссом, который, по словам П. Н. Милюкова, «ошалел от икон, по целым неделям не мог оторваться от них, не спал ночей от неожиданного открытия»<sup>1</sup>.

**Скульптура** на Руси в отличие от живописи не получила широкого распространения. Это связано с отношением к ней православной церкви. На VII Вселенском соборе во исполнение заповеди «не сотвори себе кумира» было запрещено употребление скульптурных изображений. Там же высказано мнение, что «иконы создаются не творчеством художника, а законом и преданием православной церкви; изобретение и установление [типов] принадлежит святым отцам, а художнику остается только техника». Живопись стала в православии ведущим видом изобразительного искусства.

Самые ранние памятники скульптуры Киевской Руси относятся к началу XI в. и представляют собой монументальные рельефы из Киево-Печерского и Михайловского Златоверхого монастырей. Скульптура с самого начала существовала в рамках целого — храма — как его элемент. По мнению Г. К. Вагнера, резная каменная плита из Киево-Печерского монастыря с изображением борьбы Геракла со львом прекрасно передает героический дух эпохи «Повести временных лет» с ее главной идеей о единстве Русской земли. В искусстве это и дало стиль монументального историзма.

Особенно сложным скульптурным декором, сохранившимся до наших дней, обладает Дмитровский храм во Владимире (1194—1197). Во Владимиро-Суздальском княжестве скульптура впервые заполнила все стены храмов и проникла внутрь, а не ограничилась фасадами, как в Киевской, Черниговской и Галичской архитектуре. Эта особенность скульптуры Владимиро-Суздальского княжества, появившись в XII в., пресеклась нашествием монголов и никогда позже не возродилась в таком объеме. Его не знала и Византия, но нечто подобное характерно для романского стиля в Западной Европе.

Г. К. Вагнер полагал, что владимиро-суздальская скульптура отражает народное богословие раннего средневековья, проникнутое языческими мотивами (сочетание раститель-

<sup>1</sup> Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры : в 3 т. М., 1994—1995. Т. 2. Ч. II. С. 34.



ных, зооморфных и антропоморфных форм в орнаменте, изображение древа жизни и т.п.). Он делает общий вывод о том, что главные эстетические ценности язычества — «чувство единения с природой, поэтика природы, поэтика художественного творчества — сохранились и стали живой силой нового искусства». Другую трактовку дает Е. Н. Трубецкой, но с ней мы познакомимся далее.

На территории России скульптура получила широкое развитие только на Севере, где поклонялись деревянным скульптурным «богам» как идолам, и на Западе под влиянием католичества, после вхождения украинских и белорусских земель в состав Польши.

## 2.7. Архитектура

О том, что культура отражает природу, известно давно. Особенно наглядно это видно в архитектуре. По мнению П. Н. Милюкова, крестьянин, приспособляя к местным условиям устройство своей деревенской избы, конечно, вовсе не думает о том, что создает этим особый национальный тип постройки. Между тем «не без основания эта самая деревенская изба считается некоторыми исследователями за прототип русского национального зодчества», так как в стране лесов самобытный архитектурный стиль должен был создаться прежде всего в сфере деревянных построек. Самым главным архитектурным сооружением средневековой Руси был, конечно, храм.

**Русский православный храм** — «это гораздо больше, чем дом молитвы, — пишет Е. Н. Трубецкой, — это *целый мир*, не тот греховный, хаотический и распавшийся на части мир, который мы наблюдаем, а мир, *собранный* воедино благодатью, таинственно преображенный в соборное тело Христово. Снаружи он, как видели, весь в стремлении ввысь, молитва, поднимающая к крестам каменной громады и увенчанная сходящимися с неба огненными языками. А внутри он — место совершения величайшего из всех таинств — того самого, которым полагается начало собору всей твари. Воистину весь мир собирается во Христе через таинство Евхаристии, и силы небесные, и земное человечество, и живые и мертвые; в нем же надежда и низшей твари, ибо и она, как мы знаем из апостола, “с надеждою ожидает откровения сынов Божиих” и окончательного своего освобождения от рабства и тления»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Трубецкой Е. Н. Три очерка... С. 93.

Древнерусский храм был для человека «небом на земле». Атмосфера храма призвана была духовно наполнить человека. Для этого предназначались и живопись, и музыка, и богослужение в целом. Созерцание монументальных храмов Киева, Новгорода, Пскова, Владимира дает столь желанное ощущение покоя и уверенности.

Довольно быстро, почти сразу же появляется русская форма купола — *луковица* (на рисунках древних русских рукописей XII в). Ее можно найти в местной деревянной архитектуре Руси. Форма луковицы напоминает свечу, зажженную перед образом во время молитвы. Прообразом луковицы являлась *бочка* — своеобразная форма крыши с заостренным верхом, средняя часть которой дополнялась «пучиной» (выпуклостью). Такая форма способствовала быстрому скатыванию влаги и, таким образом, предохраняла крышу от гниения. Тем самым форма определялась климатическими условиями. Впоследствии выполнение этой задачи предопределило возникновение *шатровой главы*. Из бочки появились и русские *кокошники*. Как отмечал П. Н. Милюков, в приземистой, низенькой форме новгородских церквей, в их покрытии двускатной крышей на каждой из четырех сторон куба, заменившей фронтонное покрытие южного храма, нельзя не видеть влияния местного климата и деревянной архитектуры. Таким образом, здесь уже дают себя знать черты, приобретенные церковным зодчеством в России.

«Византийский купол над храмом изображает собою свод небесный, покрывший землю, — отмечает Е. Н. Трубецкий. — Напротив, готический шпиз выражает собой неукротимое стремление ввысь, поднимающее от земли к небу каменные громады. И наконец, наша отечественная “луковица” воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным к потустороннему богатству»<sup>1</sup>.

Основной формой в русском деревянном зодчестве был сруб, каждый ряд которого составлял венец. Строили быстро. Так называемые *обыденные* церкви рубились за один день. Применялись хвойные (сосна, лиственница, ель) или лиственные породы деревьев (из дуба построены Софийский собор в Новгороде в 989 г. и Успенский собор в Ростове в 998 г.). До середины X в. строительство на Руси велось исключительно из дерева, но его недолговечность и горючесть привели к тому, что наиболее важные город-

<sup>1</sup> Трубецкой Е. Н. Три очерка... С. 11.

ские сооружения — стены, башни, храмы — стали строить из камня. Первые данные о каменных оградах Киева относятся к 1037 г., а Старой Ладogi — к 1116 г. Древнейшее каменное сооружение — Десятинная церковь Успения Богородицы в Киеве, построенная в X в. Следующим был Спасо-Преображенский собор в Чернигове (начало строительства — 1036), за ним последовали Софийские соборы Киева и Новгорода.

Для понимания архитектуры Киевской Руси важно отметить, что с самого начала строительства храмов имел место *плодотворный синтез нескольких компонентов*.

Г. К. Вагнер так пишет об одном из первых храмов Киева — Десятинном: «Если центральный амфатий связывает десятинную церковь с планировкой славянских святилищ, а прямоугольность плана оказывается развитием геометрической идеи киевского капища под плодотворным воздействием византийских образцов, если продольность плана заставляет вспомнить болгарские базилики, то тем самым определяются все те импульсы, которым обязана творческая мысль создателей Десятинной церкви. Но главное состояло в том, что результатом суммирования всех этих импульсов явилось новое понимание пространства. Пространство теперь мыслилось не обезличенно-космическим, как в открытых святилищах, а личностно-органическим»<sup>1</sup>.

Основная архитектурная структура храмов, называемая *крестово-купольной*, с прямоугольником в основании и одним или несколькими куполами, взята из Византии, но данная форма была и у киевского языческого капища.

### Софийский собор в Киеве

Одноименный Константинопольскому, собор построен при князе Ярославе Мудром (1019—1054). Он должен был подчеркнуть равенство Киевской Руси и Византии. София — Премудрость Божия — это «именно тот предвечный замысел Божий о творении, коим вся тварь небесная и земная вызывается к бытию из небытия, *из мрака ночного...* София, то самое, что предшествует всем *дням* творения», — писал Е. Н. Трубецкой. София означает творческое начало мира, и самый древний из сохранившихся храмов на Руси посвящен именно ей.

Строительство храма началось в 1037 г. Собор задуман как главный православный храм на Руси. Строили его из особого широкого и тонкого кирпича — плинфы. Здание служило

<sup>1</sup> Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993. С. 36.

как бы моделью мироздания. Храм с 13 главами представляет собой уступчатую композицию, возрастающую к основному куполу. Его многоярусность отражала иерархию как основу мироздания.

София Киевская отличалась ярким национальным своеобразием. Это пятинефный крестово-купольный храм, окруженный двумя галереями. Собор не имеет византийских аналогов, как не было в Византии и 13-главия, увенчивающего Киевскую Софию. Эти особенности позволяют говорить о становлении русской школы архитектуры. Как отмечает Г. К. Вагнер, сюда можно отнести (помимо многонепности) галереи, угловые башни, многоглавие и общую пирамидальную композицию, создаваемую ступенчатым повышением объемов от периферии к центральной главе. Внутри собора много мерцающих золотом мозаик, фресок, полированных каменных плит, облицовки. Росписи аллегорически изображают библейскую историю и освещенные церковью этические нормы.

Собор выполнял не только религиозные, но и светские функции: в нем Ярослав принимал послов, обсуждал государственные дела, в особых помещениях переписывались и хранились книги (знаменитая библиотека Ярослава). Здесь же проводилась церемония «посаждения на стол» князя.

Затем пятинефные Софийские соборы возводятся в Новгороде (1045—1052) и Полоцке (между 1044 и 1066). В Киеве при Ярославе Мудром строятся еще два пятинефных храма — Георгиевский и Ирининский.

### **Софийский собор в Новгороде**

Храм начал строиться через восемь лет после Софии Киевской (в 1045 г.) во втором по значению городе Руси. Соответственно и размеры его немного меньше, он имеет пять глав, но также пятинефный крестово-купольный с широкими хорами и галереями. Высота собора на 2 м выше Софии Киевской (28,5 м). Строился храм из известняка. Внутри имеются фрески, но отсутствует мозаика. Собор закрепил за Новгородом второе место среди русских городов.

Стиль русской архитектуры X—XI вв., который Д. С. Лихачев назвал *монументальным историзмом*, выразил дух «героической эпохи» и был для Киевской Руси первичным стилем, как романский стиль для Западной Европы.

В 1108 г. строится шестистолпный собор Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. В 1120—1123 гг. возводится Борисоглебский собор в Чернигове, в оформлении которого присутствует «звериная» тематика: хищная вещая птица, драконоподобное существо симаргл — мифический хранитель древа жизни. Оригинальна Пятницкая церковь (конец XII — начало XIII в.), построенная в Чернигове в честь Параскевы Пятницы — христианской святой, заменившей образ почитавшейся в языческие времена покровительницы земледелия, плодородия, здоровья. Четырехстолпный одноглавый храм центрической композиции, в котором барабан подобно цветку вырастает из венчика полукружий, не имеет аналогов ни в византийском, ни в западноевропейском зодчестве (построен, возможно, прославленным архитектором Петром Милонегом). Церковь Михаила Архангела (Свирская; 1191—1194) венчала княжескую резиденцию на Смядыни. Это центрическая ступенчатая композиция, три ступени которой ведут к центральному куполу («...ей несть подобной во всей полунощной стране», — сообщает летопись).

В Новгороде возводят огромные Николо-Дворищенский (1113) и Георгиевский (1119—1130) соборы в древнейшем новгородском Юрьевом монастыре — усыпальнице новгородских князей. Значительно меньше по размерам шестистолпный трехглавый собор Антониева монастыря (1117—1119). Новгородские храмы обычно меньше киевских и владимирских, поскольку строились в вечевой республике на средства архиепископов и бояр, купцов и ремесленников, и даже жителей одной улицы — уличан. От этих храмов не требовалось производить впечатления подавляющей мощи и потрясающего величия. Они служили общественными и композиционными центрами отдельных участков города.

В Пскове в XII в. возводится в центре детинца Троицкий собор, ставший таким же символом города, как София в Новгороде. В древнейшем Мирожском монастыре между 1136 и 1156 гг. сооружается Спасо-Преображенский собор. Новгородский епископ Нифонт превращает Мирожский монастырь в идейно-художественный центр отделившейся от Киева новгородской церкви.

В XII в., в период феодальной раздробленности Руси (после смерти сына Мономаха киевского князя Мстислава Ве-

ликого), в дополнение к **государственно-митрополичьему жанру** архитектуры XI в. развивается **придворно-княжеский жанр**. Наряду с большими шестистолпными соборами во всех княжествах строятся более компактные («кубические») четырехстолпные храмы, увенчанные одной главой. Как правило, они строятся на княжеских дворах, откуда и название жанра. Особенность одноглавого храма состоит «в изменении конструкций подкупольных арок, которые, по примеру Софии Киевской, но гораздо решительней стали повышать над боковыми сводами так, что под барабаном главы образовывался как бы особый постамент. Благодаря этому композиция здания получала подчеркнутую высотность, и храм приобрел башнеобразный вид» (Г. К. Вагнер). Среди особенностей архитектуры башнеобразного типа выделяют такие ее элементы, как ярусность закомаркошников, пирамидальность венчающей части.

Придворно-княжеский храм рассчитан на ограниченное число граждан: княжескую семью и дворовую челядь. По отношению к стилю монументального историзма он вторичен, как для Западной Европы готика. Эта аналогия дополняется тем, что готика являлась искусством городов, и русская архитектура XII в. также выражала дух городской, а не феодальной культуры. Примеры придворно-княжеского жанра наиболее ярко видны во Владимире: Георгиевская церковь, построенная при Юрии Долгоруком в 1157 г., и особенно церковь Покрова Богородицы на Нерли, построенная при сыне Юрия Долгорукого Андрее Боголюбском в 1165 г.

### **Архитектурный центр Владимира**

Владимир, названный в честь его основателя Владимира Мономаха, претендовал на роль столицы Руси, поэтому внук Мономаха Андрей Боголюбский, став Владимиро-Суздальским князем, сразу же приступил к масштабному строительству. Он сооружает Золотые ворота (1158—1164), состоящие из трех ступеней и купола и прорезанные 14-метровой аркой с надвратным храмом, и Успенский собор (1158—1160).

Успенский собор — главное культовое здание Владимира, которому предназначалась роль Софии Киевской. Он превосходил Софийский собор по высоте (32,3 м). Фрагменты фасадов одноглавого Успенского собора сохранились в интерьере ныне существующего пятиглавого собора, который в 1189 г. после пожара заключил более раннюю постройку в свое-

образный футляр. В строительстве собора проявились черты владимиро-суздальской школы, превратившей мотив аркатуры в ведущий композиционно-пластический элемент с резными рельефами в количестве, не известном ни до, ни после данного периода. «Отличительная черта владимиро-суздальской церкви, сравнительно с новгородской, — ее стройность, стремление ввысь, — и все увеличивающиеся украшения стен, простых и голых в Новгороде, — отмечает П. Н. Милюков. — Здесь они украшаются пояском из арочек и колонками на высоте второго этажа, романским порталом и лепными украшениями (Покровская церковь, Дмитриевский и Георгиевский соборы)».

Завершил создание архитектурного центра Владимира брат Андрея Боголюбского Всеволод Большое Гнездо, который построил Дмитровский собор (1194—1197), наиболее богато украшенный резным нарядом. Собор не имеет прямых аналогов ни на Руси, ни в Западной Европе. Почти 600 резных камней украшают белокаменную поверхность его стен. Заглубленные участки прясел выше аркатурного пояса сплошь покрыты «ковром», зрительно дематериализующим кладку. Аркатурно-колончатый пояс отделяет нижнюю — «земную» — часть храма от верхней — «небесной», как бы проводя грань между материальным и духовным. Четкий ритм колонок, покрытых орнаментальным плетением, дополнен фигурами святых и небожителей.

Подавляющее большинство (470) рельефов изображает зверей, птиц и растения. Согласно Е. Н. Трубецкому, Дмитровский собор подтверждает идею о том, что храм есть собор «не только святых и ангелов, но собор всей твари». В Дмитровском соборе наружные стены покрыты лепными изображениями зверей и птиц среди роскошной растительности. Это «не реальные изображения твари, как она существует в нашей земной действительности, а прекрасные идеализированные образы... Это — не та тварь, которую мы видим *теперь* на земле, а тварь, какую ее замыслил Бог в Своей Премудрости, прославленная и собранная в храм, — в живое и вместе с тем архитектурное целое», — пишет Трубецкой.

Перестроенный Успенский собор (1185—1189) стал в два раза больше прежнего. К нему была добавлена широкая галерея, предназначенная стать усыпальницей владимирских князей. В отличие от княжеского Дмитровского собора со светским узорочьем и языческой жизнерадостностью это строгий епископский собор.

Вообще говоря, относить архитектуру центра Владимира к культуре Киевской Руси не совсем точно, поскольку именно при Андрее Боголюбском началась тенденция обособления Владимирского княжества от Киевского с последующим переходом от Киевской к Владимиро-Суздальской Руси. В этот же переходный период был создан шедевр владими́ро-суздальской и всей русской архитектуры — церковь Покрова на Нерли (1165).

### **Церковь Покрова на Нерли**

Церковь посвящена празднику Покрова Богородицы, введенному Андреем Боголюбским без позволения Киевского митрополита и не известному в Византии. Поток вертикальных линий, усиленный вытянутыми колонками и учащенным ритмом колончатого пояса, поддержанный вытянутыми окнами и аркатурой главки, создает иллюзию движения масс вверх, их невесомости. Верхние участки прясел, более заглубленные, чем нижние, дополнительно ослаблены резными деталями. Это усиливает ощущение устойчивости нижней части здания и легкости, воздушности верхней части. Церковь Покрова на Нерли — олицетворение возвышенной красоты, скромной в своем величии. Если архитектура выражает идею в камне, то здесь мы видим идею побеждающей кротости, силы через смирение.

Другим примером придворно-княжеского жанра, под стать предыдущему, является церковь Спаса Преображения на Нередице (1198) в Новгороде.

### **Церковь Спаса на Нередице**

С церковью Покрова на Нерли эту новгородскую церковь сближает не только внешний вид, но и то, что она тоже расположена неподалеку от княжеской резиденции. Это последний княжеский храм в Новгороде вечевой демократии. Храм Спаса на Нередице так же неразрывно связан с Новгородской землей, как церковь Покрова на Нерли с владимирскими ополчениями. Архитектурные формы храма Спаса на Нередице с крупными членениями, лаконичным выразительным силуэтом как нельзя лучше отвечают суровости климата, пасмурным дням и «разбеленным» краскам белых ночей. Все поверхности стен в интерьере церкви были расписаны прекрасными фресками, погибшими в годы Великой отечественной войны. После рас-



копки усадьбы и мастерской новгородского художника Олисея Гречина, в которых среди берестяных грамот обнаружено около 20 заказов на иконы, было высказано предположение о его руководстве росписью храма, но оно так и осталось гипотезой.

## 2.8. Музыка

На Руси музыка издревле сопровождала языческие обряды и различные виды деятельности человека. С созданием русского государства светская музыка подразделяется на *княжескую* и *народную*. Во время княжеских пиров (воспоминания о них сохранили былины) звучали величальные песни в честь князей и дружины. В Киевской Руси широкое распространение получили героические *песни-славы*. Их пели при встрече князей, возвращавшихся из походов; при восхождении на княжеский престол и т.д. В основе русской музыкальной культуры лежат простые напевы фольклора и культового пения — распевно произнесенное слово. Церковный напев отвергает любой намек на танцевальность ритма, в нем преобладает слитность мелодического движения, создается ощущение непрерывного потока, плавности, парения. Музыка, связанная с богослужениями, которую можно назвать «богослужением в звуках», согласно учению Псевдо-Дионисия Ареопагита (V—VI вв.), является отзвуком небесного пения ангелов, коих пророки слышали духовным слухом и передали людям. Задача музыканта — постижение и воспроизведение «небесных песнопений».

Средневековая церковная музыка составляла часть того единства, которое объединялось религией как лидирующей отраслью культуры и включало в себя также зодчество, живопись, скульптуру и литературу. П. А. Флоренский называл богослужение «музыкальной драмой». Единство музыки и слова, характерное для русской культуры, берет свое начало в религиозном синтезе отраслей и видов культуры. Церковное пение стало развиваться одновременно с принятием христианства. Наряду со священниками из Византии прибывали «доместики» — регенты церковных хоров. Принцип церковного пения: Бога следует воспевать не голосом, а сердцем, чтобы не голос поющего, а слова доставляли удовольствие. Петь поэтому надо просто и сдержанно, без излишней экспрессии, одногласно, в унисон, не гром-

ко, возвышаясь к Богу в чистоте духа. Василий Кесарийский выразил это так: «Пусть язык твой поет, а ум прилежно размышляет над смыслом песнопения».

Основу средневекового русского музыкального канона заложил византийский обряд и так называемая *система осьмогласия* (от старославянского *осьм* — восемь). Каждый из восьми гласов имел свои тексты и напевы. Каноничной была и ладовая организация песнопений, представляющая собой стройное чередование тонов и полутонов. Как отмечает Г. К. Вагнер, хронологический порядок возникновения богослужебных жанров — псалмы, тропари, кондаки, стихиры, ирмосы, каноны — шел от поэзии древнееврейских псалмов через средневековую византийскую гимнографию, отразившую эволюцию идей христианской церкви, к южнославянской и древнерусской гимнографии, связанной с претворением национальных традиций.

Жанр **псалмов** идет от ветхозаветного царя Давида. Псалмами начиналась любая служба. Группы псалмов образовывали циклы — *кафизмы* ( $1/_{20}$  часть Псалтыри). Большая часть Всенощного бдения заполнена чтением и пением псалмов. Значительна их роль и в литургии.

Важнейшие виды византийских церковных песнопений — тропарь, кондак и канон. **Тропарь** — краткое молитвенное песнопение, вставлявшееся при чтении псалмов после каждого стиха. Тропари делились по месту в богослужении на *богородичные*, в которых воспевалась Богоматерь, *кафизмы*, во время исполнения которых разрешалось сидеть, и т.п. *Стихира* — вид тропаря, посвященного христианским святым, праздникам, событиям церковной и государственной жизни.

В VI в. возникает **кондак** — многострофное произведение, все строфы которого строились по одному образцу (*ирмосу*) и исполнялись на тот же самый напев, варьировавший от строфы к строфе. На рубеже VII—VIII вв. возник **канон**. Он состоит из девяти песен (од), каждая из которых включает несколько тропарей. Наиболее значительная разница между кондаком и каноном заключается в возрастающей роли и большем разнообразии музыки в новом поэтическом жанре. По характеристике С. С. Аверинцева, канон отличается от кондака торжественной статичностью, медлительной витиеватостью. Каждая из девяти песен канона содержит зачин — *ирмос* — и ряд тропарей (два-три, реже

больше). Повторение ирмоса после окончания канона или отдельной его песни, когда певцы двух клиросов сходились на середине храма, получило название *катавасии*.

Средневековому певческому искусству, как литературе и изобразительному искусству, присущ *циклизм*. Годовой календарный богослужебный цикл, песнопения которого повторяются через год, отражен в таких певческих книгах, как Стихирари месячные, Минеи, Праздники, Трезвоны. Существует и недельный цикл, в котором каждый день недели отмечен специальным песнопением, а также суточный цикл. Сутки начинали отсчитывать с вечера. Суточный служебный круг начинался *вечерней*, затем следует *полунощница*, *заутреня*, *часы* (1, 3, 6, 9-й) и *литургия* (обедня).

Монументальность и величие средневековой музыки соединяются со скромными выразительными средствами. Средневековая церковная музыка принципиально монодическая (одноголосая), унисонная, что характерно для всего христианского Средневековья как на Востоке, так и на Западе. Пение было либо *силлабическим*, когда одному слогу соответствовал один звук мелодии, либо более или менее *мелизматическим*, в котором отдельные слоги текста растягиваются иногда до больших мелодических построений и общая длительность напева достигает весьма значительных размеров.

С XI по XIV в. на Руси существовало два певческих стиля — кондакарный и знаменный.

➤ **Сольное — кондакарное — пение** было разновидностью мелизматического стиля. Кондакарной нотацией записывались песнопения преимущественно торжественного, праздничного характера. Они более сложные, и соответственно более сложна их запись. Кондакарная нотация характеризуется значительным числом специальных знаков. Как пишет Ю. В. Келдыш, с чисто внешней стороны эти особые знаки кондакарной нотации характеризуются обилием витиеватых извилистых линий, порой даже вычурностью рисунка, в отличие от четкого прямого письма ранних знаменных рукописей. Древнейшая нотация кондакарного пения до сих пор не расшифрована.

Кондакарная нотация была самой сложной среди небольшого числа систем записи и к тому же лишена достаточной ясности и определенности. Кондакарное пение вышло из употребления к XIV в. из-за сложности исполнения и за-

писи, но отдельные его элементы сохранились в ряду позднейших форм мелизматического пения.

► **Основной — знаменный — распев** средневековой Руси называется так потому, что записывался *знаками* (от старославянского *знамя* — знак). Это хоровой и преимущественно речитативный распев. Знаменная нотация является особым местным вариантом палеовизантийской нотации, созданным в X—XII вв. В основе византийского стихосложения лежал так называемый *акцентный стих*, определявшийся числом и расположением ударений в строке при непостоянном количестве безударных слогов. Русские переводчики старались сохранить расстановку ударений оригинала. Но русский язык отличается от греческого, как и строй народной песни. Особый стиль музыкальной нотации отражает иной стиль музыки. Результатом взаимодействия традиционной народной песни с новыми христианскими распевами и явился знаменный распев — величественное творение древнерусских музыкантов, обладающее поразительной внутренней мощью, эпической силой и строгостью. Как основу славянского алфавита составили греческие буквы, так основу средневековой русской музыкальной письменности составили греческие знаки безлинейного музыкального письма.

Исследователи проводят **аналогию между появлением славянской азбуки и знаменного распева**. Важно подчеркнуть, во-первых, что древнейшая славянская музыкальная письменность была прежде всего русской и возникла на Руси. Во-вторых, как пишет Ю. В. Келдыш, «эта письменность сложилась не стихийно, не в результате отдельных случайных отклонений от византийской нотации, а явилась плодом сознательных целенаправленных усилий. Здесь возможна известная аналогия с тем, как создавалась древняя славянская азбука — кириллица. В основу ее, как известно, было положено греко-византийское торжественное уставное письмо (так называемый унциал) с некоторыми изменениями и дополнениями, соответствующими фонетическим особенностям славянского языка. В таком же отношении находится знаменное письмо к палеовизантийской нотации. Сохранив основную систему ее знаков, русские мастера отказались от некоторых из них, с другой стороны, ввели такие знаки или комбинации знаков, которых не было в византийской музыкальной письменности. В результате был выработан свой тип нотации, производный от ранневизантийского невменного письма, но не тождественный ему»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Келдыш Ю. В. История русской музыки : в 10 т. Т. 1. М., 1983. С. 86.

Самая ранняя русская певческая рукопись датируется концом XI или началом XII в. В ранних певческих рукописях было 16 знамен (знаков), из них три важнейшие и определяющие: *столица*, *крюк* и *статья*. Все знамена «единогласностепенные», т.е. каждое из них обозначает только один звук. Любопытны названия знамен: «крюк простой», «крюк мрачный», «статья простая», «статья закрытая», «паук со статьей», «стрела простая», «чашка», «палка», «голубчик борзый», «скамеица», «крыж».

В более позднее время знаменная нотация получила название *крюковой* по имени одного из главных ее знаков. Расстановка музыкальных знаков всегда соотносилась со словами. Крюки предназначались только для записи духовной музыки, причем лишь одного стиля, поэтому название *знаменный* в достаточной степени характеризовало данный распев.

Церковь была единственной обладательницей музыкальной письменности и средств обучения музыке. Знамена предназначались только для записи церковных песнопений. Сама система этого письма связана с чисто вокальным одноголосным строем ранней христианской музыки и основывалась на тесной связи напева с текстом. Церковное пение в рамках одноголосной традиции оставалось в России до второй половины XVII в. единственным видом письменного музыкального искусства. С развитием многоголосия потребовалась новая система, которая позволила точно фиксировать высоту и длительность звуков вне зависимости от слова.

Основная масса произведений искусства оставалась анонимной. При переписке текст подвергался изменениям и произведение становилось продуктом коллективного творчества. Индивидуальное авторство зафиксировано лишь в XVI в. Все основные жанры церковного музыкального искусства опирались на образцы. «Средневековый композитор имел дело с установившейся суммой мелодических формул, которые он соединял и комбинировал, следуя определенным правилам и предписаниям. Формулой мог стать и целый, законченный напев». Так называемое *пение на подобен*, особенно широко распространенное в первые века русского певческого искусства, заключалось в том, что некоторые из принятых в церковном обиходе напевов становились образцами для распевания различных

богослужебных текстов. Мелодическая формула, служившая основной структурной единицей знаменного распева, получила название попевки. *Подобнов* было немного (около 40), и они устойчиво сохранялись с XII по XVII в.

Творчество в области церковной музыки началось на Руси с XI в. Оно отразило все важнейшие события русской истории. Создавались певческие циклы в честь русских святых, новых церковных праздников, побед и поражений на бранном поле. К XVI в. певческие циклы русского происхождения становятся господствующими.

Пение в восточно-христианской церкви не имеет инструментального сопровождения, как не имела его и древняя католическая монодия — григорианский хорал. Музыкальные инструменты отвергались раннехристианскими богословами как воинственные, а сам человек рассматривался как мирный музыкальный инструмент. На музыкальные инструменты церковь смотрела косо, связывая их с язычеством. Выделялись «высокие» и «низкие» инструменты. Так, труба относилась к привилегированным инструментам, поскольку призывала воинов на бой, вселяла мужество и бесстрашие. Как символ духовной доблести труба противопоставлялась сопели и гуслям, хотя известно сравнение гуслей с десятью заповедями Ветхого Завета.

Народные артисты — скоморохи — использовали гусли, флейты, трубы, цимбалы, орган. Из смычковых инструментов использовались гудок и смык, из ударных — бубны, накры (небольшие литавры). Сопели и свирели обозначали один инструмент, он же дудка (ныне свирелью называют двухствольную свистковую флейту). Слово *сопель* могло быть обобщающим названием деревянных духовых инструментов. *Трубами* назывались также рога (рожки), сделанные из рогов животных или из бересты. Встречается упоминание *цевницы* — многоствольной флейты, или флейты Пана. К весьма отдаленному времени можно отнести происхождение погремучек, трещоток, колокольчиков.

## 2.9. Философия

Господствующей отраслью культуры Киевской Руси была религия, что соответствовало времени (так было в Средние века и на Западе, и на Востоке) и специфике русского национального характера. Сквозь христианские и бо-

лее древние языческие представления пробивалась русская философская мысль, обслуживавшая религиозные потребности (общеизвестно изречение, что в Средние века философия была служанкой религии), порой становясь в оппозицию к ним.

Специфическими чертами русской философии следует считать:

- *онтологизм*, в том смысле, что приоритет отдается целостному функционированию человека в мире, а познание является частью общего отношения к действительности;
- *панморализм*, в том смысле, что русская философия больше всего занята темой о человеке, его судьбе и путях, о смысле и цели истории;
- чрезвычайное внимание к проблемам *историософии* и *эсхатологии*. Последнее В. В. Зеньковский обосновывает интересом к утопиям и стремлением обрести социальный идеал. Панморализм русской философии, который в своих философских сочинениях выразил с исключительной силой Лев Толстой, Зеньковский подтверждает ссылкой на «субъективный метод» русского мыслителя народнического толка Н. К. Михайловского и его анализ понятия «правда» в русском языке.

«Всякий раз, когда мне приходит в голову слово “правда”, — писал Н. К. Михайловский, — я не могу не восхищаться его поразительной внутренней красотой... Кажется, только по-русски истина и справедливость называются одним и тем же словом и как бы сливаются в одно великое целое»<sup>1</sup>. Не случайно в XX в. большевики взяли слово «правда» для названия своего главного печатного органа.

В этой черте русской философии, так же как в онтологизме, заключается тот идеал целостности, в котором В. В. Зеньковский видит одно из главных вдохновений русской философской мысли. За редкими исключениями русские философы ищут именно «целостности, синтетического единства всех сторон реальности и всех движений человеческого духа».

Первое русское письменное произведение «Слово о законе и благодати» можно считать не только религиозным, но и философским, поскольку обобщения, присутствующе-

<sup>1</sup> Цит. по: Бердяев Н. А. Субъективизм и индивидуализм в общественной философии. Критический этюд о Н. К. Михайловском. М., 1999. С. 91.

щие в нем, далеко выходят за рамки собственно религиозных проблем. То, что оно принадлежит митрополиту, не препятствует его определению в качестве философского. В Средние века многие философские произведения написаны религиозными деятелями, к которым относятся и два самых выдающихся философа Средневековья — Августин Блаженный и Фома Аквинский. Главная рассмотренная в «Слове» проблема — о соотношении закона и благодати — существенно философская. По мнению В. В. Кожина, Иларион выразил не собственно христианскую, но русскую идею — именно ту, которая почти через тысячелетие воплотилась в «Пушкинской речи» Достоевского. Имеется в виду идея всечеловечности русского мышления.

О «Слове» — наиболее значительном религиозно-философском произведении Киевской Руси — говорилось ранее. Обратимся к другому примечательному памятнику философской мысли, показывающему, как наши предки решали проблему происхождения и функционирования мироздания, — Палее Толковой, или «Книге бытия небеси и земли», представляющей собой «своеобразную энциклопедию как богословских знаний, так и средневековых представлений об устройстве мироздания»<sup>1</sup>. Она создана в XI—XII вв., и здесь через освященные христианством представления прорывается специфически русский взгляд.

### **Палее Толковая, или «Книга бытия небеси и земли»**

Как и «Слово о законе и благодати», Палее проникнута полемикой с иудаизмом. Это объясняется тем, что главным противником Киевской Руси в то время был Хазарский каганат с иудаизмом в качестве официальной религии. Во почему главное содержание Палеи, как и «Слова», — противопоставление Ветхого и Нового Завета.

В целом это произведение можно считать энциклопедией основных культурных представлений тысячелетней давности. Оно не во всем соответствует библейскому канону, хотя имеет целью обоснование евангельских истин. Начинается книга с утверждения о том, что вначале Бог сотворил ангелов, и объясняется, что Ветхий Завет начинается с творения неба и земли, чтобы отвратить иудеев от почитания природных явлений. Утверждается, что еще до Бога был свет. Отделив свет

<sup>1</sup> Творогов О. В. Палее Толковая // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1987. Вып. I. С. 286.



от тьмы, Бог назвал его «днем», а тьму — «ночью». День дан человеку для дел и трудов, ночь — для упокоения. День отдыха называется «неделей» (в этот день ничего *не делали*, т.е. отдыхали). Затем неделей стали называть все семь дней, а день отдыха перешел на воскресенье.

Натурфилософские представления имеются у многих народов. Напрашивается сравнение Палеи с китайской «Книгой перемен». Такие произведения знаменуют собой переход от мифических представлений к философским, когда содержание мифов рационализируется и подается в абстрактной, обобщенной форме. Надо иметь в виду, что в описываемое время на Руси господствовали православные представления, поэтому они хотя бы внешне преобладают и все выводы обосновываются с религиозной точки зрения. Получается произведение столь же синкретичное, как, скажем, фольклор.

В объяснении мироздания участвуют обыденные знания, но там, где объяснить логично не представляется возможным, в ход вступает «аргумент от Бога»: «Божьей силой держатся, Божьим словом утверждены». Общая конструкция творения мира укладывается в шесть дней, но рационализация требует упомянуть все сотворенное и поставить на первое место творение того, что важнее по чину, — ангелов. Не само небо движется с востока на запад вместе с Солнцем и звездами и не твердь вращается по кругу — звезды и светила совершают свой бег при помощи словесных, т.е. ангельских, сил. И тварь движется невидимыми силами. Ангелы интерпретируются как упоминаемые в Библии «силы небесные». В конце концов они освободятся от службы людям, и тогда звезды падут на Землю. Но до тех пор «небесные силы» непрестанно и бессменно день и ночь движут звездами, служа людям по Божьему велению. Есть противоречие между представлением о Солнце как вечно светящемся и представлением о конце света. Но, по-видимому, *вечно* имеет значение *постоянно*, в отличие от Луны, которая иногда якобы перестает светить (кстати, и сейчас есть люди, которые полагают, что Луна *светит*, но менее интенсивно, чем Солнце).

Часто выводы делаются по аналогии с человеческим творчеством. Например, утверждение, что Бог сотворил Солнце вне неба, сопровождается дополнением: «как если кто-то из земных мастеров сотворит какой-либо образ, а потом пригвоздит его к стене, так и Господь Бог сотворил светила вне неба, дабы Солнце освещало Землю днем, а Луна ночью». Если объяснить что-либо трудно, то в качестве аргумента восклицается: «Чья

мысль может вместить в себя эту мудрость?! Земной ум не может постичь (природу) этой воды» (имеется в виду туман).

Земля, Солнце и Луна понимались в виде круга. Семь планет также именовались звездами, в их число входили Солнце и Луна. Не было представления о естественном ходе событий, отсюда господство магических и религиозных представлений. Если все управляется искусственно, то на это можно повлиять с помощью обрядов или упросить богов, управляющих природными силами (в данном варианте — Бога и ангелов, которым поручены соответствующие природные явления). Астрологические сведения объявляются заблуждениями, что понятно из-за отрицательного отношения к ним церкви. Многозначительно утверждение, что «низвергнутый Сатана приял власть над Землей и стал князем тьмы». Падший вместе с Сатаной десятый чин ангелов стал демонами и бесами, духами тьмы, у которых Господь отнял славу, честь и светлость.

Такова космогоническая картина мира, представленная в Палее Толковой. Она представляет собой философский синтез мифологических (языческих) и религиозных (христианских) представлений, о которых говорилось в начале данной главы и пойдет речь дальше. Малая известность данного произведения свидетельствует о том, что представления о мироздании не были на Руси особенно важными в сравнении с нравственными и художественными. От Палеи с ее идеей создания ангелов в начале мира тянется ниточка к русскому учению о Софии, которое в XIX в. начал создавать В. С. Соловьев, а закончил С. Н. Булгаков уже в XX в.

«София, — пишет Е. Н. Трубецкой, — то самое, что предшествует всем дням творения, та сила, которая из ночного мрака рождает день; можно ли найти другой цвет, более для нее подходящий, нежели пурпур зари?»<sup>1</sup>

## 2.10. Утверждение православия во взаимодействии с язычеством

Русская культура, по крайней мере официальная и направляемая государством, находилась под влиянием православия с того момента, как оно было провозглашено

<sup>1</sup> Трубецкой Е. Н. Три очерка... С. 89.

государственной религией. Положительное культурное воздействие религии заключается не только в творческом развитии богословия, но и в укреплении нравственного климата в обществе, что оказало большое влияние на все сферы культуры. Возникла православная культура как таковая, имеющая глубокие корни, прежде всего в *византийской христианской культуре*, которая, в свою очередь, связана с *культурой античной*. Православная литургия представляет собой трансформацию древнегреческой трагедии. Выше прослежена связь с византийской культурой в русской литературе, живописи, архитектуре, музыке. Как пишет Г. В. Флоровский, столкнулись византийская «сухость» и славянская «мягкость». Результатом стала русская православная культура.

Важный момент — разделение христианской церкви на православную и католическую в 1054 г., после чего православие начало самостоятельное развитие, что сказалось и на русском православии. Примерно в то же время оно стало постепенно освобождаться от влияния Византии (первый киевский митрополит из русских — Иларион — с 1052 г.).

Другой источник русской православной культуры — древняя *языческая культура*, на смену которой и должно было прийти православие. Следует отметить, что русское христианство во многом заимствовало языческое восприятие мира. Конечно, имеется в виду, что в феодальную эпоху отражение этого мира в мире потустороннем представлялось в виде жесткой иерархии во главе с Богом и служащими ему ангелами.

«Стараясь уничтожить народную веру в зооморфическую и антропоморфическую олицетворенность сил, стихий и явлений природы, — отмечает А. П. Шапов, — церковные учителя внушили народу на основании греко-восточного христианского мировоззрения, что над каждой стихией, над каждым явлением природы Бог постановил особых духов — ангелов»<sup>1</sup>.

Яркое проявление синтеза мифологии и православия — *святые как покровители природных стихий*. Языческий бог Волос трансформировался в покровителя скота Власия. Илья-пророк, который ездит по небу на огненной колеснице и проливает дождь на землю, занял место Перуна — бога грозowych туч, грома и молнии. Компромисс между христи-

<sup>1</sup> Шапов А. П. Исторические очерки... С. 50.

анством и язычеством хорошо виден на примере совмещения языческого праздника Купалы с христианским празднованием рождества Иоанна Предтечи 23 июня в день летнего равноденствия. Праздник зимнего солнцестояния, поворота солнца на лето, который в языческие времена назывался Колядою (отсюда коляды, колядование), соединился с днем святого Спиридона — покровителя плодородия земли.

«Народ русский, — продолжает А. П. Шапов, — при своем практическом характере смотрел на святых большею частию с натурально-практической точки зрения. Он представлял, что святые назначены быть ему помощниками в борьбе со стихиями природы, поддерживать его физическое, материальное благосостояние и ждал от их чудес существенной, материальной, житейской пользы... Вера в чудеса святых, как в силы и действия, преодолевающие и покоряющие человеку природу, заменяла языческую веру в ведунув-волхвов»<sup>1</sup>.

Под влиянием христианства меняются характеры богатырей: материальная сила в них уходит на второй план, вперед выходит сила духовная. Однако символическое миропонимание, подчеркивает П. А. Флоренский, не допускает просто внешнего пребывания в явлении без некоторого соответствия этого явления духовной силе, его ведущей, и «если Ангел воды блюдет именно водную стихию, то это значит, что он сам не чужд некоторой водности, в духовном смысле».

«...Культовое отношение к твари, — продолжает Флоренский, — запрещает утилитаризм и корысть к ней, воспрещает холодно-насильническое пользование животным и вообще тварью как одним только бездушным и безличным материалом, но требует управления природой, поскольку это дано нам ради высших целей, ради Церкви, в которой и животное и растение, и Ангелы и стихии входят членами, каждый по своему чину и на своем месте... Кормление лошади освященными крестами из теста принадлежит к числу таких церковных обрядов для этих младших членов Церкви, как принадлежит сюда окропление их святой водой при нарочитых молебнах, ради них совершаемых, особенно в случае каких-либо болезней, при падежах; погоняние их в Егорьев день освященной вербой и т.д.; и вручение их покровительству особых скотских патронов — святых Флора и Лавра, Егория — “волчьего пастыря”; и признание некоторых праздников днями особого торжества тех или иных животных»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Шапов А. П. Исторические очерки... С. 77–78.

<sup>2</sup> Флоренский П. А. Из богословского наследия // Богословские труды. Т. XVII. М., 1977. С. 199.

Особенно тесно соприкасается христианство с язычеством в очень распространенной на Руси апокрифической литературе. Так, в космогоническом «Стихе о Голубиной книге» читаем<sup>1</sup>:

У нас белый вольный свет зачался от суда Божия,  
Солнце красное от лица Божьего,  
Самого Христа, Царя Небесного;  
Млад-светел месяц от грудей его,  
Звезды частые от риз Божиих,  
Ночи темные от дум Господних,  
Зори утренни от очей Господних,  
Ветры буйные от Свята Духа,  
Дробен дождик от слез Христа,  
Самого Христа, Царя Небесного.  
У нас ум-разум самого Христа,  
Наши помыслы от облац небесных,  
У нас мир-народ от Адамия,  
Кости крепкие от камня,  
Телеса наши от сырой земли,  
Кровь-руда наша от черна моря.

В другом древнерусском апокрифическом литературном памятнике, составленном в форме вопросов и ответов от имени святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста, — «Беседе трех святителей» — читаем: «святитель Григорий рече: “от коликих частей сотворен бысть Адам?” Василий рече: “от осьми частей: от земли тело, от моря кровь, от солнца очи, от камня кости, от облака мысли, от огня теплота, от ветра дыхание, от света... дух”»<sup>2</sup>.

Творят в апокрифической литературе и Бог, и Сатана, но между ними есть как бы разделение труда. Сатана создает мошек, гадов, горы и т.д. Бог творит высшее и прекрасное, приводит мироздание в порядок и гармонию. В *апокрифах*, т.е. в произведениях, не вошедших в каноническую христианскую литературу, синтез православной и языческой мысли проявился в наибольшей степени.

По мере укрепления христианства становились многочисленными новые слои населения — священники, монахи. Именно в Киевской Руси появился тип *православного под-*

<sup>1</sup> Цит. по: Оксенов А. В. Народная поэзия. Былины, песни, сказки, половицы, духовные стихи, повести. СПб., 1908. С. 304–311.

<sup>2</sup> Цит. по: Щапов А. П. Исторические очерки... С. 102.

*вижника*. Его усилиями создавались монастыри, и не только в центре Руси (главный — Киево-Печерский в стольном граде Киеве) и в крупных городах — Новгороде, Пскове и др., но и на далеких окраинах. Преподобным Сергием и Германом Валаамскими в XII в. был основан Валаамский Спасо-Преображенский монастырь на острове Валаам в северо-западной части Ладожского озера. Спасо-Преображенский монастырь часто подвергался нападениям, так как обитель расположена на границе новгородских и шведских владений. Несмотря на набеги шведов, разорявших и сжигавших монастырь дотла, всякий раз обитель заново восстанавливалась, становясь все величественнее и краше.

Специфически русское явление — **юродство**. На Руси юродивые появились еще в XI в. Первый из них — Исаакий Печерский (ум. 1090), как повествуется в Киево-Печерском патерике, стал юродствовать и начал глумиться то над игуменом, то над кем-нибудь из братии, то над мирянами, так что иные даже били его. Несколько десятков юродивых причислены православной церковью к лику святых. Среди них Авраамий Смоленский, Василий Блаженный, Иоанн — Большой Колпак, Михаил Клопский, Никола Псковский, Прокопий Устюжский.

Внедрению христианства помогало и то обстоятельство, что в христианской религии был примат морального и социального начала, который присущ русскому национальному характеру и воплотился в русской философии. Как отмечает В. В. Зеньковский, «в основе русского восприятия христианства с самого начала был преувеличенный аскетизм и скрытое в нем гнушение миром». Нежелание ограничивать себя *этим* миром коренилось в русском национальном характере. Неудивительно, что оно было усвоено из христианского мировоззрения в первую очередь и наиболее сильно. Не замыкаться в этом мире, но и не стремиться покинуть его ради мира другого (как свойственно Востоку), а одновременно пребывать в двух мирах. В основе русского аскетизма, полагает Зеньковский, лежит не негативный, а положительный момент. Это средство и путь к преображению и освящению мира. Не случайно именно праздник Пасхи как торжества света над тьмой получил исключительное место в богослужебной жизни русской Церкви. И нигде, даже на православном Востоке, этот праздник не празднуется так, как в России, подчеркивал Н. В. Гоголь.

Такое мироощущение, когда за эмпирической реальностью видится иная реальность, иерархически более высокая, Зеньковский назвал *мистическим реализмом*.

Максимализм присущ русской душе, но христианство еще более укрепило это свойство. То же можно сказать и о целостности. Таким образом, фундаментальные основы русского национального характера способствовали тому, что христианство в его православном варианте стало главным элементом русской культуры.

\* \* \*

На первом этапе развития России — в Киевской Руси — была создана **русская нация с единым литературным языком, единой религией, единым этническим родством, единой историей**. Главный религиозный результат этого периода — утверждение православия в борьбе с язычеством, а главный литературный результат — создание художественной литературы, достигшей в «Слове о полку Игореве» всемирных вершин. Искусство Киева, Чернигова, Новгорода, Пскова, Владимира XI—XII вв. по своему калокагатийному духу, по тому единству красоты и добра, которое лежало в его основе, можно назвать своеобразной «античностью Руси».

На следующем этапе развития русской нации пришлось столкнуться с тяжелейшими испытаниями, вызванными нашествием монголов с Востока и польским и немецким давлением с Запада. Но ее образование и расцвет в Киевской Руси позволили русской нации выстоять и победить.

## Литература

1. Вагнер, Г. К. Искусство Древней Руси / Г. К. Вагнер, Т. Ф. Владышевская. — М., 1993.
2. Зеньковский, В. В. История русской философии : в 2 т. / В. В. Зеньковский. — Т. 1. — Ч. 1. — Л., 1991.
3. Иларион, митрополит. Слово о законе и благодати (любое издание).
4. История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Плявский, Т. А. Славина, А. А. Тиц и др. — СПб., 1994.
5. История русской литературы XI—XVII вв. / под ред. Д. С. Лихачева. — М., 1975.
6. Келдыш, Ю. В. История русской музыки : в 10 т. / Ю. В. Келдыш Т. 1. — М., 1983.

7. *Кожин*, В. В. История Руси и русского слова / В. В. Кожин. — М., 2001.
8. *Лазарев*, В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века / В. Н. Лазарев. — М., 1983.
9. Литература Древней Руси : хрестоматия. — М., 1990.
10. *Милюков*, П. Н. Очерки по истории русской культуры : в 3 т. / П. Н. Милюков. — М., 1994—1995. — Т. 2. — Ч. II.
11. Русский фольклор. — М., 1986.
12. Сказание о начале славянской письменности. — М., 1981.
13. Слово о полку Игореве : [вступит. ст. и подготовка текста Д. С. Лихачева]. — М., 1985.
14. *Соловьев*, С. М. История России с древнейших времен. Кн. 1—15 / С. М. Соловьев. — М., 1959—1966. — Кн. 1.
15. *Трубецкой*, Е. Н. Три очерка о русской иконе / Е. Н. Трубецкой. — Новосибирск, 1991.
16. *Флоренский*, П. А. Из богословского наследия / П. А. Флоренский // Богословские труды. — Т. XVII. — М., 1977.
17. *Щапов*, А. П. Исторические очерки народного мирозерцания и суеверия / А. П. Щапов // *Щапов*, А. П. Соч. : в 3 т. — Т. 1. — СПб., 1906.



## **Глава 3**

# **КУЛЬТУРА ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЙ И МОСКОВСКОЙ РУСИ (XIII—XVI ВЕКА)**

### **3.1. Исторические условия и периодизация**

«Слово о полку Игореве» было крупнейшим достижением художественной литературы Киевской Руси, но в это время (конец XII в.) значение Киева стало постепенно уменьшаться по сравнению с городами и княжествами, находящимися в глубине России, куда перемещались с юга наиболее энергичные слои населения. Нельзя назвать какой-то один момент, в который Киевская Русь переходит во Владимиро-Суздальскую. Имел место довольно длительный процесс, в ходе которого Киевское княжество уступало лидирующие позиции Владимирскому, имевшему потенциально гораздо больше ресурсов для дальнейшего развития. Процесс этот начался еще во второй половине XII в. при Андрее Боголюбском, который, завладев киевским престолом, пожелал остаться во Владимире, куда и перенес великое княжение. С тех пор значение Киевской Руси стало убывать, а значение Владимиро-Суздальской (по двум наиболее крупным городам региона) расти. В «Слове о полку Игореве» киевский князь Святослав и владимирский князь Всеволод выступают как два самых сильных князя, способных оградить Русь от половцев. При Всеволоде Юрьевиче Владимир становится неформальной столицей Руси. Завершился этот длительный процесс окончательной победой Владимирского княжества в первой половине XIII в.

В это же время происходит завоевание Руси монголами, которые не дошли лишь до северных русских городов — Новгорода и Пскова. Начиная с первой половины XIII в. наиболее значительные произведения, помимо Новгорода

и Пскова, создаются именно во Владимиро-Суздальской Руси. Прежде всего это произведения о героическом сопротивлении русских княжеств монгольским завоевателям. Основной в литературе XIII в. предстает патриотическая тема, вызванная борьбой с захватчиками. С нее и начинается **второй этап средневековой русской культуры.**

В различных отраслях культуры и видах искусства процесс культурного перехода от Киевской Руси к Владимиро-Суздальской также занял довольно длительное время. «Слово о полку Игореве», написанное примерно в 1186–1187 гг., относится к культуре Киевской Руси, но уже храм Покрова на Нерли (1165) может быть отнесен — хотя бы по месту сооружения — к культуре Владимиро-Суздальской Руси. В качестве условной точки раздела мы выбираем **рубеж XII–XIII вв.**

Сравнивая произведения Владимиро-Суздальской Руси с творениями Киевской Руси, видим, что они не отличаются ни языком, ни основным содержанием и тематикой, ни стилистическими особенностями. Это подтверждает вывод, что культура Владимиро-Суздальской Руси создавалась выходцами из Киевской Руси. Лишь потом (но не ранее XIV в.) в связи с подпадением части русских земель под власть польского и литовского государства началось обособление великорусской культуры от малорусской и белорусской культур. Появились современные русский, украинский и белорусский языки. При этом русский язык испытал влияние угро-финских и монгольских наречий, украинский — польского, белорусский — литовского, а в юго-западной Руси, вошедшей в состав Австрии, — других славянских и немецкого языков. Но фундаментальная преемственность культур Киевской и Владимиро-Суздальской Руси несомненна.

Культура Владимиро-Суздальской Руси начала развиваться в то время, когда уже была создана русская нация, которую ждало тяжелое испытание: с Востока пришли монголы и, воспользовавшись слабостью Руси, на нее усилилось давление с Запада. Различные внешние источники воздействия привели к тому, что на втором этапе развития русская нация разделилась на три части — великорусскую, южнорусскую и белорусскую. Лидирующее положение в культуре перешло к великорусской народности, которая испытала меньшее культурное давление, несмотря на мон-

гольское иго, чем южнорусская и белорусская, вошедшие в состав польско-литовского княжества. Ее лидирующее положение утвердилось еще до монгольского нашествия в ходе внутреннего развития России, но внешние обстоятельства действовали в том же направлении.

Монгольское нашествие нанесло огромный урон русской культуре и резко замедлило развитие Руси, особенно в тех направлениях, которые требовали финансовых вложений. Многие города Северо-Восточной и Южной Руси были разрушены или сожжены. Погибли памятники архитектуры, произведения ремесленного и изобразительного искусства, книги. Поголовно уничтожалось население тех городов, которые оказывали сопротивление. Всех ремесленников уводили в Орду, в результате многие ремесла прекратили свое существование. На время остановилось всякое каменное строительство. Первая каменная церковь после захвата Руси была построена в не подвергшемся разорению Новгороде в самом конце XIII в.

В 1299 г. митрополит Максим перенес церковную кафедру из Киева во Владимир, тем самым религиозный центр также переместился на восток. В конце XIII — начале XIV в. в число наиболее сильных в Северо-Восточной Руси выдвигается **Московское княжество**. Его основным соперником в борьбе за великокняжеский владимирский стол становится Тверское княжество. В 1325 г. при московском князе Иване Даниловиче Калите (внуке Александра Невского) митрополит всея Руси Петр (ум. 1326) переехал из Владимира в Москву, что способствовало возвышению Московского княжества над всеми остальными. С этого времени Москву можно считать *церковной столицей Руси*. Следующий важный период — деятельность внука Ивана Калиты Дмитрия Донского, возглавившего русские войска на Куликовом поле. С исторической победы над Мамаем главная роль Москвы в развитии русской культуры становится несомненной. С этим же совпало **начало русского Предвозрождения**. Во второй половине XV в. образовалось единое Русское государство во главе с Москвой. В XVI в. оно продолжало укрепляться.

В первой половине XIV в. лучшая часть исконной российской территории — почти вся Украина и Белоруссия — была захвачена Великим княжеством Литовским. Вслед за Люблинской унией 1569 г., упразднившей автономию Литвы,

западнорусское население (формирующееся украинское и белорусское) стало подвергаться окатоличиванию.

Развитие культуры Владимиро-Суздальской и Московской Руси можно разделить на три периода:

1) собственно средневековый, продолжавший культуру Киевской Руси (первая половина XIII в.);

2) подготовка Предвозрождения (вторая половина XIII — XIV в.);

3) Предвозрождение (XV—XVI вв.), золотой век русской иконописи. Затем наступает русское Возрождение, о котором речь пойдет в следующей главе.

Что позволяет говорить о Предвозрождении? Начался процесс освобождения личности из-под власти рода и племени, средневековой корпорации, зафиксированный в культуре. Несмотря на то что религия продолжала доминировать вплоть до XVII в., «освобождение личности совершается на Руси в пределах религии, — отмечает Д. С. Лихачев. — Это начальный период того процесса, который, развиваясь в благоприятных условиях, обычно переходит в Возрождение, это — Предвозрождение». Проторенессансный период можно выделить и в Западной Европе XIII в., когда Данте создал свою «Божественную комедию». Вершиной русского Предвозрождения был Андрей Рублев. Для русского Предвозрождения Русь периода независимости, Русь домонгольская, стала как бы «своей античностью» (Д. С. Лихачев).

Особенностью русской культуры периода Предвозрождения является использование достижений европейского, в частности итальянского, Ренессанса. Яркое свидетельство тому — строительство Московского кремля, его башен и Успенского собора, возведенного по проекту флорентийского мастера Аристотеля Фьораванти в XV в. В самом начале русского Предвозрождения большую роль сыграли греки — Феофан Грек и Максим Грек (Михаил Триволис), которые непосредственно распространяли греческую культуру на Руси. Возросший в начале XV в. после Куликовской битвы интерес к своему национальному героическому прошлому, к «своей античности», укрепил тот калокагатийный стиль, который характеризует греческую античность и искусство эпохи Андрея Рублева. Главным достижением русского Предвозрождения явилась русская иконопись в лице

Андрея Рублева, Дионисия и др. В других отраслях культуры и видах искусства также был очевиден прогресс.

Во второй половине XIV в. на Руси появляется бумага — более дешевый писчий материал по сравнению с пергаментом, что привело к более широкому распространению книг. В XVI в. возникает книгопечатание, что сделало книгу доступной массам. В 1551 г. на Стоглавом соборе большое место заняли вопросы, связанные с обучением чтению и письму детей, для чего утверждались «училища книжные по всем градам». «Стоглав» (сборник решений Стоглавого собора) предписывал священнослужителям устраивать училища для детей в своих домах.

Первым этапом развития народной литературы, отмечает П. Н. Милюков, была христианская легенда, пришедшая на смену эпической поэзии и языческой песне. Духовный стих вытесняет народную *старинку* (слово, которому на смену пришло более позднее *былина*). Источником духовного стиха становится апокриф. Его дальнейшее живое развитие совершалось главным образом в старообрядческой среде, и «духовный стих приобрел раскольничий оттенок».

Уже тогда народу очень нравилось занимательное чтение, которое дополняло скоморошьи представления. В то же время средневековой метод абстрагирования с выделением духовного, религиозного смысла совершаемых событий, присущий русской литературе, в эпоху Предвозрождения использовался для изображения человеческой психологии, что дало основания Д. С. Лихачеву определить эту черту русского Предвозрождения как *абстрактный психологизм*.

### 3.2. Литература

**Летописание.** В данный период широкое распространение получило местное летописание, которое началось еще в XII в. и продолжалось в дальнейшем, переходя во все большее количество княжеств. Каждое местное летописание вплоть до XVI в. начинается с «Повести временных лет», чем поддерживается сознание единства Руси. До нашествия Батыя во Владимире велось великокняжеское летописание, которое затем перешло в Ростов. Существование рязанского летописания подтверждается тем, что рассказ о нашествии Батыя на Русь почти все летописные своды начинают с Рязани. Впоследствии рязанское лето-

писание легло в основу «Повести о разорении Рязани Батыем». Из южных летописей наиболее известна Галицко-Волынская, созданная в самом западном княжестве Руси. Она состоит из более раннего «Летописца Даниила Галицкого», посвященного обстоятельствам княжения галицкого князя Даниила, и более поздней «Волынской летописи», составленной как единое произведение в 90-е гг. XIII в. Областные летописи отличаются местными чертами, в одних случаях продолжая более древние традиции общерусского (киевского) и местного летописания, в других — внося что-то новое. Каждой летописи в большей или меньшей степени присуще стремление осветить события, которые имеют отношение не только к данной области, данному княжеству, но и ко всей Русской земле.

В XIV в. продолжается летописание в Новгороде, возникают новые летописные центры в Пскове, Твери, Москве.

Первый свод тверской летописи составлен в 1305 г., когда тверской князь Михаил Ярославич получил великокняжеский стол во Владимире, став великим князем всея Руси. В состав этой летописи входит «Повесть о Шевкале», рассказывающая о восстании 1327 г. в Твери против ханского баскака Чол-хана (Шевкала, Щелкана), в результате чего он был убит вместе со всеми пришедшими с ним ордынцами. Этой повести соответствует историческая песня «О Щелкане Дудентьевиче», созданная вскоре после описываемых событий. В обоих произведениях героем, восставшим против ордынцев, выступает народ.

В 1377 г. в Суздальско-Нижегородском княжестве монахом Лаврентием создается летописный свод — Лаврентьевская летопись. Она включила в себя «Повесть временных лет», «Поучение Владимира Мономаха» и другие тексты. Общая патриотическая направленность летописи особенно примечательна, так как она создается в канун Куликовской битвы.

В XV в. центром летописания становится Москва. К 1470-м гг. относятся первые дошедшие до нас летописные своды великих московских князей. Со временем московское летописание приобретает общерусский характер. Местные летописания постепенно прекращают свое существование по мере присоединения отдельных княжеств к Москве (в 70-е гг. XV в. — новгородское, в 80-е — тверское, в начале XVI в. — псковское).

В XVI в. разнообразные летописные своды сменяет единая общерусская великокняжеская (потом царская) летопись. Все записи приобретают единообразный официальный характер. В середине XVI в. создается «Степенная книга» — общий летописный свод, в котором история России предстает в форме житий князей. Жизнь каждого из них представляется в виде «степени» (ступени) восходящей в небо «лестницы». Все русские князья, включая Ивана Грозного, при котором и была составлена «Степенная книга», описываются как исполненные «богоугодных добродетелей» святые люди.

**Поучительно-житийная литература.** В произведениях, написанных в период монгольского ига, постоянно подчеркивается мысль, что иго — это божья кара, обрушившаяся на Русь за грехи людей. Только покаяние, нравственное самоусовершенствование, как пишет в своих произведениях епископ владимирский Серапион, могут спасти русский народ. «Слова» Серапиона продолжают направление, которое шло от Илариона к Кириллу Туровскому.

Наиболее известным житием той поры является «Повесть о житии Александра Невского» (с 1236 по 1251 — князь Новгородский, с 1256 вплоть до кончины в 1263 — великий князь Владимирский). Главные деяния Александра в бытность его князем Новгородским — разгром шведских рыцарей в устье Ижоры, за что он был прозван Невским, и Ледовое побоище, которое он устроил немецким рыцарям на Чудском озере. Став великим князем Владимирским, Александр проявил себя умелым дипломатом, при нем монголы не нападали на русскую землю. Умер он, возвращаясь из очередной поездки в Орду, а по некоторым данным, был там отравлен.

«Повесть о житии Александра Невского» композиционно и стилистически сходна с «Летописцем Даниила Галицкого», что лишний раз говорит о единстве культур Киевской и Владимиро-Суздальской Руси. К обоим произведениям предположительно имел отношение тогдашний митрополит Кирилл. «Повесть» соединяет в себе черты жития и воинского повествования. В характеристике Александра Невского подчеркиваются его церковные добродетели: тих, приветлив, кроток, смирен, «по образу Божию есть». В то же время он величествен и прекрасен внешне, мужественный и непобедимый полководец, стремитель-

ный, самоотверженный и беспощадный в боевых действиях. Объединение в одном повествовании религиозного и светского планов — стилистическая особенность «Повести». Это идеал правителя и воина и одновременно святой, один из самых известных на Руси.

Особой лиричностью проникнута последняя часть «Повести», в которой говорится о поездке Александра к хану с целью добиться освобождения русских от обязанности входить в монгольские войска, что широко применялось монголами по отношению к подвластным им народам. Александру удалось добиться этого, но на обратном пути его ждала смерть. Автор приводит слова митрополита Кирилла: «Закатилось солнце земли Суздальской!» Далее идет рассказ о чуде во время погребения Александра, когда покойник простер длань и взял у митрополита духовную грамоту, которую тот хотел вложить в его руку. Соединение воинской доблести с евангельскими добродетелями присутствует во фразах, которые произносит Александр Невский: «Не в силе Бог, а в правде» и «Кто с мечом к нам пойдет, от меча и погибнет».

Во второй половине XIII в. создано и «Житие Михаила Черниговского». Оно посвящено трагической гибели в Орде Черниговского князя, отказавшегося совершить по христианским убеждениям ритуальный обряд прохождения между горящими кострами и казненного за это вместе с его боярином Федором. Смерть за веру стала основанием для канонизации Михаила Черниговского.

Подготовка Предвозрождения проявилась в том, что произведения культуры становятся более эмоциональными, в них сильнее проступает личность. Эпическая грандиозность дополняется своеобразной «монументальной эмоциональностью».

На псковской земле в начале XIV в. создается «Сказание о Довмонте», литовском князе, бежавшем со своей родины и успешно действовавшем в обороне Пскова против Литвы и немецких рыцарей. За свои воинские подвиги после смерти он был признан псковским святым. В «Сказании» Довмонт, обращаясь к псковичам перед сражением, произносит фразу, которую часто говорили русские князья, начиная с Владимира Мономаха: «Кто стар, тот отец, а кто млад, тот брат».

С точки зрения русского национального характера, интерес представляет «Послание архиепископа новгородского



Василия ко владыке тверскому Феодору о рае», в котором архиепископ Василий обосновывает наличие рая на земле в настоящее время. В подтверждение автор приводит цитаты из Священного Писания и святоотеческих текстов, собственные впечатления от Иерусалима, а также свидетельства мореходов-новгородцев, которые видели на горах композицию на церковные темы — Деисус — и слышали ликующее пение.

Крупнейшим писателем конца XIV — начала XV в. был монах Епифаний Премудрый, прозванный так за свою начитанность и литературное мастерство. Епифаний Премудрый определяет характер писательского труда как «плетение словес». Ему принадлежат два жития — «Житие Стефана Пермского» и «Житие Сергия Радонежского». Первое произведение посвящено великому православному подвижнику Стефану, просветителю Пермской земли, который создал письменность для местного населения, повторив тем самым подвиг Кирилла и Мефодия. Сергий Радонежский, живший в то же время, что и Стефан Пермский, — самый известный из русских святых, и соответственно его житие стало одним из наиболее популярных на Руси. Оно построено по всем канонам жанра и одновременно проникнуто особым лиризмом. Стиль Епифания Премудрого определяется как экспрессивно-эмоциональный.

В XVI в. московские богословы под руководством митрополита Макария взялись за создание многотомного свода житий святых Русской православной церкви и сказаний о праздниках — «Великие Минеи [месяцы] Четьи [читаемые]», т.е. помесечные тома для чтения, в которых материал располагается по месяцам. Макарьевские «Четьи Минеи» не были завершены, и эту работу 200 лет спустя закончил св. Димитрий, митрополит Ростовский.

В XVI в. создаются произведения, призванные обосновать права московских князей на управление единым централизованным государством. К числу таковых относится «Послание о Мономаховом венце» Спиридона-Саввы, в котором излагается легенда о происхождении правящей на Руси великокняжеской династии от римского императора Августа и о подтверждении ее династических прав «Мономаховым венцом», якобы полученным Киевским князем Владимиром Мономахом от византийского императора. Тогда-то внук Ивана III и был объявлен соправителем деда

и коронован «шапкой Мономаха». Так впервые появилась корона, которой впоследствии стали венчаться русские государи.

В дополнение к объяснению происхождения самодержавия была обоснована цель правления. Она сформулирована в концепции «Москва — Третий Рим» старца Псковско-Печерского монастыря Филофея. В его «Послании на звездочетцев» подвергается критике весь католический мир, в том числе первый и «второй Рим» (Константинополь), которые впали в ересь и перестали быть центрами христианства. На смену им приходит Русское царство — «Третий Рим»: «Два... Рима пали, третий стоит, а четвертому не быти». «Послание» написано в 1524 г., а в 1547 г. великий князь Иван IV (будущий Грозный) был коронован «шапкой Мономаха» и провозглашен царем вся Руси. Духовным центром всего христианства, единственной православной страной, уцелевшей в мире, утратившем истинную веру, Русь начали рассматривать сразу же после завоевания Византии турками в 1453 г., но основой официальной идеологии данная концепция стала лишь в середине XVI в.

Тогда же создано произведение, определившее систему норм домашней жизни, — «Домострой». Вторая, наиболее известная редакция «Домостроя» связана с именем близкого к Ивану Грозному священника Сильвестра. Книга состоит из поучений рачительному хозяину, главе дома, имеющему семью и слуг, его жене и детям. «Домострой» ратует за суровость и строгость внутреннего быта, бережливость, рукоделие и осторожность в общении с внешним миром. По мнению Г. В. Флоровского, «Домострой» был скорее «партийной программой» или проектом, примерным и идеализированным заданием, своего рода утопией, и менее всего позволительно видеть в нем бытовую картину, изображение с натуры. Это книга не описательная, а дидактическая, и в ней очерчивается теоретический идеал, а не изображается повседневная действительность.

Если к «Домострою» и «Великим Четвѣ Минеям» добавить «Стоглав», регламентирующий основные нормы церковного культа и обрядности на Руси, то четко видна тенденция взять под государственный контроль поведение населения, что соотносится с политикой Ивана Грозного.

**Художественная литература.** В XIII в. главным содержанием художественных произведений становится пове-

ствование о монгольском нашествии. В литературе нашли отражение основные этапы борьбы с захватчиками. «Повесть о битве на Калке» рассказывает о первом столкновении с монголами в 1223 г., «Слово о гибели Русской земли» — о нашествии Батыя в 1237—1240 гг., «Повесть о разорении Рязани Батыем» — об обстоятельствах захвата Батыем Рязанского княжества и т.д.

### **«Слово о гибели Русской земли» (около 1238—1246)**

«Слово» начинается с панегирика русской земле, равно которому не знает последующая литература: «О, светло светлая и прекрасно украшенная земля русская! Многими красотами прославлена ты: озерами многими славишься, реками и источниками местночтимыми, горами, крутыми холмами, высокими дубравами, чистыми полями, дивными зверьми, разнообразными птицами, бесчисленными городами великими, селеньями славными...» Далее ведется рассказ о бедах, обрушившихся на русскую землю.

«Слово о гибели...» перекликается со «Словом о полку Игореве», что свидетельствует в пользу единой культурной традиции и подтверждает тот факт, что культуру Владимиро-Суздальской Руси развивали прежде всего выходцы из Киевской Руси. В описании событий обращает на себя внимание героизм русского народа — как князей, так и простых воинов.

### **«Повесть о разорении Рязани Батыем» (середина XIV в.)**

В «Повести» приводится такой эпизод. Рязанский князь Юрий, чтобы умиловить Батыя, посылает к нему своего сына Федора с дарами. Один из рязанских вельмож доносит Батыю, что у Федора жена «телом красна бо зело [всех прекрасней]». На требование Батыя «изведать красоту» княгини Федор засмеялся и ответил: «Аще нас приодолееши [как нас одолеешь], то и женами нашими владети начнеши». Разгневанный Батый приказывает убить князя и всех пришедших с ним послов. Жена Федора Евпраксия, узнав о гибели мужа, бросилась вместе с малолетним сыном Иваном «ис превысокого храма [дворца] своего» и разбилась насмерть (буквально *разилась* от глагола *разить*, откуда и название города, в котором сие произошло, — Зарайск). В следующем за разорением Рязани эпизоде повествуется о Евпатии Коловрате, который

словно былинный богатырь с дружиною всего в 1700 человек погнался за Батыем и дал бой, удивив мужеством батыевых воевод. Вся повесть пронизана единой мыслью: «Лучше нам смертью славу вечную добыть, нежели во власти поганых быть». Это гимн героизму и величию человеческого духа.

В XIV—XV вв. наиболее интересными среди художественных произведений продолжают оставаться те, что посвящены борьбе с монголами, особенно Куликовской битве. Здесь следует отметить прежде всего «Задонщину», созданную непосредственно под влиянием Мамаева побоища.

### **«Задонщина» (1380-е — начало 1390-х)**

Это эмоциональный отклик на события Куликовской битвы. Самый ранний из списков «Задонщины» составлен монахом Кирилло-Белозерского монастыря Ефросином. Традиционно считается, что автором произведения является Софоний Рязанец (он назван автором в двух списках), брянский боярин по Тверской летописи. Но, возможно, Софоний — автор другого, не дошедшего до нас поэтического произведения о Куликовской битве.

Основная идея «Задонщины» — величие Куликовской битвы, слава о которой донеслась до разных концов земли. Сам автор характеризует свое произведение как «жалость» (плач по погибшим) и «похвалу» (прославление мужества и доблести русских воинов). По характеру произведения «Задонщина» тесно связана со «Словом о полку Игореве». В ней много оборотов, почерпнутых из «Слова»: «вещий Боян», «живые струны», «храбрые полки», «острые мечи», «борзые кони», «кровавые зори». Но есть и оригинальные: «славный град Москва», «щиты московские» и т.д. В «Задонщине» встречаем выражения, ставшие хрестоматийными: «за землю за Русскую и за веру христианскую» и т.д. В победе над ордынцами автор «Задонщины» увидел воплощение призыва своего предшественника, автора «Слова о полку Игореве», к объединению всех сил русской земли, которое дало возможность победить доселе непобедимую Орду.

Более пространно те же события изложены в «Сказании о Мамаевом побоище». В нем есть подробности, отсутствующие в других текстах: о поединке инок Пересвета с ордынским богатырем, решающей роли засадного полка князя Вла-

димира Серпуховского и т.п. В «Сказании» четко проводится мысль о необходимости единения князей в борьбе с монголами под руководством великого князя московского.

Не обойдено вниманием и последовавшее через два года после Куликовской битвы взятие Москвы Тохтамышем. О нем рассказывается в «Повести о нашествии Тохтамыша на Москву». В отсутствие Дмитрия Донского и сбежавших из города митрополита и бояр Москва была взята обманным путем после трехдневной осады. Тохтамыш пообещал, что только посмотрит город и не причинит ему вреда. Когда же ворота города были открыты, ордынцы учинили в нем резню, о которой автор повести пишет так: «Увы мне! Страшно се слышати, страшнее же тогда было видити...»

Еще об одном завоевателе, вторгшемся в пределы русских княжеств в 1395 г., рассказывает «Повесть о Темир-Аксаке» (Тимуре). В ней приведен эпизод об избавлении России от нашествия с помощью иконы Владимирской Божьей Матери, самой почитаемой на Руси. С этой византийской иконой Андрей Боголюбский бежал из Киева во Владимир, а после нападения Тимура она была торжественно перенесена из Владимира в Москву. В тот же день Тимур, подошедший к границам Рязанской земли, без всяких видимых причин повернул назад и покинул пределы Руси.

В XIV—XV вв. широкое распространение получили легендарно-исторические сказания, которые располагаются на границе жанров жития и повести. В частности, в «Сказании о путешествии Иоанна Новгородского на бесе в Иерусалим» рассказывается, как архиепископ новгородский крестным знамением «заклял» беса, залезшего в его рукомойник, и в награду за освобождение бес за одну ночь доставляет Иоанна в Иерусалим и возвращает в Новгород. Данный сюжет, восходящий к фольклору, использован затем в «Житии Авраамия Ростовского» (XV в.), повести «О Василии, епископе Муромском» (XVI в.) и в «Ночи перед рождеством» Н. В. Гоголя.

В дополнение к воинским повестям в XV в. появляется то, что можно назвать *беллетристикой*, хотя уже в легендарно-исторических сказаниях сделан шаг к этому. К числу таких произведений относится «Повесть о Дракуле», в основе которой лежат сказания о румынском князе середины XV в. Владе Цепеше, прославившемся своей жестокостью. Дракула вероломен, но по-своему справедлив

и к тому же отличается мрачным остроумием; это веселящееся чудовище, испытующее свои жертвы. Данная повесть, как и многие подобные ей, сходна с произведениями литературы Западной Европы XIV—XVI вв. Объясняется это тем, что и в Западной, и в Восточной Европе устные рассказы стали записываться на вошедшую в обиход бумагу и перешли из фольклора в литературу, распространяясь в широких массах населения и приспосабливаясь к их запросам.

Жанр хождений в XV в. продолжило, пожалуй, самое знаменитое на Руси произведение данного типа — «Хождение за три моря» тверского купца Афанасия Никитина. Это путевой дневник, записки о разнообразных приключениях, перечисление географических пунктов с указанием расстояния между ними. Афанасий Никитин описывает быт народов Индии, ее природу и социальные отношения. Особняком стоит тема тоски по родине, с которой тверской купец был разлучен на шесть лет. Автобиографичность повествования стала новым моментом в русской литературе, который через два века еще сильнее проявится в «Житии» протопопа Аввакума.

К жанру бытовой повести, актуальной и в наши дни, относится «Повесть о Петре и Февронии».

### **«Повесть о Петре и Февронии» (около 1547)**

Повесть сочинена писателем и публицистом XVI в. Ермолаем-Еразмом на основе житийного рассказа XV в. Сюжет произведения таков. К жене муромского князя Павла повадился летать змей, принимавший облик ее мужа. Брат Павла Петр (они имеют те же имена, что и главные христианские святые) убивает змея, но от его крови, брызнувшей на Петра, тело последнего покрывается струпьями. Крестьянская девушка Феврония излечивает Петра, а в награду требует князя себе в мужа. Такое начало перекликается со многими произведениями русского и мирового фольклора, письменными источниками Средневековья. Например, Изольда тоже излечивает победившего дракона Тристана. Но в отличие от западноевропейских сказаний, повествующих о всепобеждающей страсти, «Повесть о Петре и Февронии» рассказывает о верной супружеской жизни. Отказавшись от княжеской власти, Петр уезжает вместе с Февронией из Муром, поскольку бояре Муромской земли не хотят, чтобы княгиней у них была крестьянка. Под старость

Петр и Феврония договариваются умереть вместе. Чувствуя приближение смерти, Петр зовет Февронию, но та просит подождать, так как должна закончить рукоделие. Смерть ждать не хочет, и Феврония умирает вместе с мужем. Их хоронят раздельно, но оба героя чудесным образом оказываются в одном гробу.

«Повесть о Петре и Февронии» — гимн любви, одно из самых поэтичных произведений русской литературы. Об авторе его известно, что в 1540-е гг. он жил в Пскове, затем на рубеже 1540—1550-х гг. оказался в Москве, став протопопом. Его литературное творчество относится к 1540—1560-м гг. В 1560-е гг. Ермолай постригся в монахи под именем Еразма. Весьма вероятно, что митрополит Макарий привлек его к созданию житий русских святых, и им написано по крайней мере три произведения, в том числе «Повесть о Петре и Февронии». Собором 1547 г. Петр и Феврония были канонизированы, и повесть написана, по-видимому, по следам данного события. Однако, по всей вероятности, «Повесть о Петре и Февронии» оказалась слишком литературной и далекой от церковных канонов, поэтому не была включена в составлявшиеся в то время «Великие Минеи Четьи».

Ермолай-Еразм написал также книгу о Троице, в которой отстаивал учение о троичности божества, имевшее принципиально важное значение в борьбе с тогдашними ересями. В своем «Молении к царю» он жаловался на притеснение и враждебное отношение к себе царских вельмож. В другом направленном царю послании Еразм предлагал провести социальные реформы с целью облегчения положения крестьянства, терпящего притеснения бояр. Таким образом, тема милосердия и христианской любви, намеченная в «Повести о Петре и Февронии», продолжается в публицистических работах Ермолая-Еразма. Ему принадлежат также сочинения назидательного характера: «Поучение к своей душе» и «Слово о рассуждении любви и правде и о побеждении вражде и лже». Все это позволяет говорить о нем как о выдающемся гуманисте XVI в., предшественнике Г. Сковороды и А. Н. Радищева.

**Публицистика** — новый вид литературы, появившийся на Руси в XVI в. Это сочинения, посвященные злободневным вопросам политической жизни. Первая из такого рода книг, написанная в самом начале XVI в., — «Просветитель»

игумена Волоколамского монастыря Иосифа Санина (Волоцкого). Вторая часть заголовка произведения — «Обличение ереси жидовствующих» свидетельствует о том, что оно направлено против зародившейся в Новгороде, а затем перекинувшейся в Москву ереси, сторонники которой отрицали Троицу. Это сближало их взгляды с иудаизмом, откуда и название ереси.

В дальнейшем церковная публицистика развивалась в рамках противостояния двух течений: *иосифлян* (по имени Иосифа Волоцкого), выступавших за право монастырей владеть окружающими землями, и *нестяжателей* — последователей Нила Сорского, которые полагали, что монахи должны сосредоточиться главным образом на нравственном самосовершенствовании и не стремиться к обладанию материальными благами. Нестяжателей в какой-то степени можно сопоставить с деятелями западноевропейской реформации, которые выступали вообще против монастырской жизни. Один из последователей нестяжательства, грек по происхождению, Максим Триволис (Максим Грек), в молодости был связан с видными греческими и итальянскими гуманистами. В 1518 г., будучи афонским монахом, он по приглашению великого князя Василия III приехал в Москву. Здесь Максим Грек занимался сверкой религиозных книг, писательской деятельностью, дважды (в 1525 и 1535 гг.) подвергся церковному суду, заточению и ссылке. В начале 1550-х гг. Максим Грек был реабилитирован и до своей смерти в 1556 г. находился в Троице-Сергиевом монастыре.

Из светских публицистов можно отметить Ивана Пересветова. В своем послании к Ивану IV «Большая челобитная» он признавал необходимость сильной царской власти: «Невозможно царю без грозы быти; как конь под царем без узды, тако и царство без грозы». В то же время Пересветов писал, что закабаление людей происходит от дьявола и что «правда» (справедливость) выше «веры», приводя в пример гибель Византии. Он отмечал, что в царстве Константина, несмотря на «веру христианскую», не было «правды», которую сумел ввести «нехристь Магмет». Идея «грозного царя» осуществилась в деятельности Ивана IV, прозванного Грозным, но освобождения от закабаления, к которому призывал Иван Пересветов, не произошло. Об этом через два века, в эпоху русского Возрождения, напомнил первый русский интеллигент А. Н. Радищев.



Большой резонанс в публицистике XVI в. приобрела переписка Ивана Грозного с князем Андреем Курбским, начавшаяся после того, как последний бежал в Литву, опасаясь царской опалы. Оттуда Курбский написал первое письмо Ивану Грозному, обвиняя его в несправедливых гонениях на верных воевод, завоевавших ему «прегордые царства» (Казанское и Астраханское). В своем ответе Иван Грозный обосновывал право царя казнить и миловать, кого пожелает, и обязанность всех подданных, не исключая бояр, принимать все от царя с милостью и благоговением, потому что царь представляет собой данную от Бога власть. Это не просто переписка двух лиц, а, как называется в литературе Нового времени, *открытые письма*, адресованные прежде всего к читателям. В публицистике особенно проявилось то авторское начало, которое вообще обнаруживается в литературе с XVI в.

### 3.3. Живопись и скульптура

**Иконопись** — главное достижение средневековой культуры Владимиро-Суздальской и Московской Руси. Расцвет иконописного искусства по времени совпал с началом итальянского Возрождения, но русская иконопись исходила в основном из византийских образцов, хотя уже в XIV в. ряд типов Богоматери (Страстная, Умиление, Млекопитательница), возможно, был итальянского происхождения. С XIII в. можно различить национальные особенности в иконописи:

- во-первых, возрастающая склонность к употреблению ярких чистых красок в отличие от икон домонгольского периода, отличавшихся известной сумрачностью;
- во-вторых, переход к прямой линии в связи с усилением плоскостности изображения.

«Понимание линии древнерусским иконописцем, — отмечает В. Н. Лазарев, — было прямо противоположно тому, к чему стремились флорентийские живописцы, трактовавшие линию как выражение объема... Но этого мы никогда не найдем в русской иконе, где линия всегда остается плоской и предельно обобщенной»<sup>1</sup>.

Окончательно национальный характер русской иконы оформился в середине XIV в. Местные школы иконного

<sup>1</sup> Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. С. 25.

письма различаются по составу красок и их компоновке. Колорит является наиболее характерной чертой стиля, позволяющей классифицировать иконы по школам. В начале XIII в. начинает складываться новгородская школа с ее лаконичностью и живостью образов; энергичной, свободной манерой письма, чистой и яркой цветовой гаммой. От начала XIII в. сохранились новгородские иконы «Успение» и «Богоматерь Умиление». «Николай Чудотворец» середины XIII в. отличается такой графической проработкой формы, которая чужда византийской иконописи. Под 1294 г. упоминается икона «Никола Липенский», впервые имеющая своего автора — Алексу Петрова. Здесь Николай утратил суровость фанатичного отца церкви и превратился в доброго русского святителя, готового оказать скорую помощь всем страждущим. Первыми владимирскими иконами являются два Деисуса, относящиеся к концу XII — началу XIII в. В начале XIII в. создается иконописная школа в Ярославле с более свободной и смелой манерой письма и более открытым цветом. В иконах этой школы сильнее проступают русские черты. Они ярче и жизнерадостнее по краскам. Ярославские художники обнаруживают особую любовь к украшению — столь ценимому на Руси *узорочью*. Иконы этой школы отличает мечтательность, скромность, эмоциональность и душевная теплота. Чем дальше от Византии по месту и времени, тем больше своеобразие икон.

В русской иконописи XIV—XV вв. было **три крупные школы** — новгородская, псковская и московская.

➤ Для **новгородской школы** характерно противопоставление красного и белого. Новгородцам присуща внутренняя просветленность и особая мягкость ликов. Такого выражения мягкой человечности, отмечает В. Н. Лазарев, художник достигает с помощью певучего цвета с интенсивными ударами драгоценной ляпис-лазури и с помощью умелого использования плавных, округлых линий, в которых нет ничего жесткого и стремительного.

Русской чертой икон является смелая асимметрия. Рисунки византийского мастера обладают большей точностью, но меньшей эмоциональной выразительностью. На иконе «Успение» (XIV в.) встречаемся с простыми лицами апостолов, в которых нет никакого величия, а присутствует единственно печаль.

Расцвет новгородской школы приходится на рубеж XIV—XV вв. В иконах этого времени краски приобретают невиданную дотоле чистоту и звучность. Палитра светлеет и проясняется, из нее исчезают последние остатки былой сумрачности. Излюбленным становится пламенный киноварный цвет, определяющий радостный, мажорный характер всей палитры. Икона «Чудо Георгия о змие» (рубеж XIV—XV вв.), на которой Святой Георгий мчится на белом коне, изображенный на красном фоне, заставляет вспомнить полотна П. К. Петрова-Водкина.

Русские лики на иконах XV в., отмечает Е. Н. Трубецкой, — это образ святой Руси в иконописи. В. Н. Лазарев отмечает «особую скупость» в сюжетной и композиционной разработке образа, которая составляет отличительную черту новгородских икон XV в. Новгородцы отдают предпочтение приземистым фигурам, им нравятся лица ярко выраженного национального типа, с резкими, порою даже несколько грубоватыми чертами, во взгляде их святых часто есть что-то пронзительное. Новгородские иконы отличаются лаконизмом, свежестью и непосредственностью восприятия, наивным простодушием.

После потери независимости в 1478 г. Новгород постепенно утрачивает свои традиции и со второй половины XVI в. новгородская школа поглощается московской.

Е. Н. Трубецкой называл Новгород XIV—XV вв. «русской Флоренцией». Там начинал работать Феофан Грек, учеником которого был Андрей Рублев.

### **Феофан Грек (конец XIV — начало XV в.)**

Это выдающийся русский художник родом из Греции, что подчеркивается в его имени; один из столпов русского Предвозрождения в живописи, с творчеством которого связан расцвет Новгородской иконописи. Феофан Грек создал свой выразительный экспрессивный стиль, наполненный величием, динамичностью и «взыгранием красок» (по выражению П. А. Флоренского). Он был человеком высокой духовной культуры: недаром Епифаний называет его «философом зело хитрым».

Феофан Грек прибыл на Русь не позднее 1378 г. В этом году он украсил росписью церковь Спаса Преображения в Новгороде. Феофан работал в то время, когда Византия уже погибла под натиском завоевателей, но традиции ее продолжали жить. Живописи Феофана Грека присущи особенности поздневизан-

тийского Возрождения с его стремлением к реализму, порывистыми движениями, резкой графикой. Лики Феофана суровы, как в византийской живописи. Но для Феофана характерно и ярко выраженное индивидуальное начало, ему свойственна психологическая напряженность. Работы Феофана пронизаны пафосом отречения от мира, в чем нельзя не усмотреть отражение исихастических идей. С именем Феофана Грека связывают знаменитые светоносные блики, как бы выхватывающие молнией фигуры из мрака. Это влияние учения о «божественном свете». Густой, драматичный колорит его красок лишен жизне-радостности, в чем могла сказаться горечь от потери родины.

В Москве, куда Феофан переехал не позднее 1395 г., он имел свою большую мастерскую. Здесь он расписал церковь Рождества Богородицы (1395), Архангельский (1399) и Благовещенский (1405) соборы Московского Кремля. Последний был им расписан, по свидетельству летописи, вместе с Прохором из Городца и Андреем Рублевым (в 1484—1489 гг. был построен новый Благовещенский собор и в него перенесены иконы иконостаса старой церкви Благовещенья). Новым было увеличение иконостаса, благодаря чему он приобрел необычно монументальное звучание. Высота икон с фигурами в рост достигала 2,1 м. В иконостасе Благовещенского собора Феофан написал главные иконы деисусного чина, «праздники» же были выполнены Прохором и Андреем Рублевым.

«В благовещенском чине, — пишет В. Н. Лазарев, — святые предстают сильными и могучими, но и здесь все их помыслы сосредоточены не на земных делах. В своем деисусе Феофан подчеркивает не столько момент всепрощения, сколько мольбу святых за грешный человеческий род. Христос трактуется как суровый судия мира, а не как добрый Спас, готовый прийти на помощь ближнему. Именно здесь проявляется коренное отличие Феофана Грека от Андрея Рублева»<sup>1</sup>.

К новгородской школе примыкают **северные письма**, для которых характерны простонародность образов, примитивный реализм, бесхитростность замысла и его претворения, наивное и чистое простосердечие. В колорите доминируют приглушенные тона. Среди этих работ поражает своим реализмом портрет основателя Кирилло-Белозерского монастыря Кирилла (1337—1427), принадлежащий кисти известного художника северной школы Дионисия Глушицкого (1362—1437).

<sup>1</sup> Лазарев В. Н. Русская иконопись... С. 93.

Суздальские иконы, аналогично храмам, для которых они писались, имеют уклон в сторону большей интимности, изящества, большей округлости форм и ритмичности. Все это в противовес новгородской монументальности, прямолинейности и угловатости, четкой прочерченности и нарочито энергичным ударам кисти. В противоположность новгородской желтовато-золотистой охре, суздальская икона отличается голубовато-серебристой гаммой цветов, более холодной, чем горячий тон новгородцев, и более тонкой. Суздальские, ростовские, тверские и нижегородские иконы несут в себе очарование «примитива».

► Созданию **псковской школы** способствовало обретение Псковом независимости от Новгорода в 1348 г. Композиции псковских икон чаще всего асимметричны, колорит густой и скорее сумрачный с преобладанием изумрудно-зеленых и темно-зеленых, почти черных тонов, плотных вишневых, красных с оранжевым или розовым оттенком. Художественный язык предельно экспрессивен и напряжен, в отличие от гармоничного уравновешенного языка московской школы. Пожалуй, из всех древнерусских иконописных школ псковская была наиболее демократичной по духу и наиболее непосредственной и импульсивной по формам выражения, отмечает В. Н. Лазарев.

Самые ранние псковские иконы датируются XIII в., а расцвета псковская школа достигла в последней четверти XIV — первой половине XV в. В иконах этого периода особенно подкупают страстность и непосредственность выражения. На иконах чаще всего изображались святые, от которых ждали помощи в повседневных делах. На великолепной иконе начала XV в. «Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий» незабываемые лица, в которых много простодушной скорби. Таких скорбных лиц нет ни у какой другой школы.

Шедевром псковской живописи является «Собор Богоматери» — едва ли не самая древняя икона на эту тему. Фигура Богоматери помещена в центре, к ней со всех сторон устремляются волхвы, пастыри, ангелы. Это выражение всеобщей радости и ликования по случаю явления Спасителя в мир, выражение чувства глубокого преклонения перед Богородицей, родившей Спасителя.

Псковская школа перестала существовать после присоединения Пскова к Москве в 1510 г.

► **Московская школа** сложилась позднее новгородской, и начало ее расцвета почти совпадает с расцветом псковской школы. Первые московские иконы относятся к началу XIV в. Это русские святые Борис и Глеб, ставшие защитниками земли Русской. Не позднее 1395 г. в Москву, как отмечалось, из Новгорода переезжает Феофан Грек. В XIV в. на московской земле складывается иконостас.

**Иконостас** — продукт северного русского деревянного зодчества, перенесенный затем в каменные церкви. Он состоит из нескольких рядов:

- нижний ряд — *местный*, в нем располагаются иконы Христа и Богоматери, а также иконы с изображением праздника, которому посвящена церковь;

- второй ряд — *Деисус* (от греч. *déesis* — моление). Это тройная икона Спасителя, окруженного Богоматерью и Иоанном Крестителем, расположенная над царскими вратами. В деисусном чине Христос выступает как судия мира, перед которым предстают, помимо Богоматери и Иоанна Предтечи, молящиеся ангелы, апостолы, святители, мученики. Богородица в деисусном чине обычно изображается во весь рост в длинном *мафории* (плаще), с покрытой головой. Фигура повернута к Христу, помещенному в центре. Сама икона Богородицы всегда ставится слева от центра. Дева Мария просит Своего Сына и Бога за род человеческий;

- третий ряд — *праздничный* — связан с новозаветным периодом, на нем изображается земная деятельность Христа;

- четвертый ряд — *пророческий*. В нем помещены иконы ветхозаветных пророков, начиная с Моисея. В центре его находится икона Знамение Богоматери;

- верхний, пятый ряд — *праотеческий* — в нем располагаются иконы ветхозаветных святых от Адама до Моисея. В центре его обычно помещается образ Троицы. Завершается иконостас крестом или иконой распятия.

Исторически иконостас начался с деисусного чина, затем к нему добавились местные иконы, праздничный ряд, а дальше пророческий и праотеческий ряды.

Классический этап в развитии русского иконостаса приходится на XV в. Иконостас Благовещенского собора в Кремле, созданный в 1405 г. Феофаном Греком, Прохором из Городца и Андреем Рублевым, впервые включил в себя полнофигурный деисусный чин. Затем это распространилось из Москвы на Новгород и другие земли. Высокий пятиярусный

иконостас окончательно сложился в XV в. Начиная с этого времени большинство икон выполнялось для иконостаса. В XVII в. над праотеческим ярусом добавился ряд херувимов и серафимов, а вместо креста иконостас стали увенчивать иконой Нерукотворного Спаса либо Бога Саваофа.

Самая значительная глава в истории московской живописи начинается с гениального русского художника, монаха Троицкой обители и Андроникова монастыря Андрея Рублева.

### **Андрей Рублев (около 1360—1430)**

Начало его деятельности прошло в сотрудничестве с Феофаном Греком и Прохором из Городца, который, возможно, был его учителем. Имя Рублева впервые упоминается в 1405 г. в связи со строительством Благовещенского собора. Второе упоминание падает на 1408 г., когда Рублев работал во владимирском Успенском соборе с «иконником Данилой». Затем идет звенигородский чин, написанный после 1408 г. и прозванный так по месту его открытия (г. Звенигород). Между 1425—1427 гг. с тем же Даниилом Рублев расписывает Троицкий собор в Троице-Сергиевом монастыре, построенный игуменом монастыря Никоном, ближайшим учеником Сергия Радонежского. Таким образом, Рублеву принадлежат четыре иконостаса: благовещенский (вместе с Феофаном и Прохором), успенский (вместе с Даниилом), звенигородский и троицкий (вместе с учениками).

Несомненна связь Андрея Рублева с идейным движением, который возглавил Сергей Радонежский. Лучшее свое творение — прославленную гармоничностью красок и стройностью композиции икону Троицы (1408) Рублев создал в память Сергия Радонежского для его храма Троице-Сергиева монастыря, куда были перенесены мощи Сергия.

Когда начинаешь всматриваться в рублевскую икону, пишет В. Н. Лазарев, в ней прежде всего поражает одухотворенность ангелов. В них есть такая нежность и трепетность, что невозможно не поддаться их очарованию. Ангелы символизируют Бога-Отца, Бога-Сына и Бога Духа Святого. Над Богом-Отцом дом Авраама — символ нашего духовного дома, над Богом-Сыном дуб Маврикийский — символ вечной жизни, над Богом Духом Святым скала — символ устойчивости природы. В ангелах выражено спокойное смирение. Облик иконы ясный, чистый, гармоничный. Цвет преобладает небесный и золотистый. В красках есть ни с чем не сравнимая певучесть.

Неоднократно отмечалась музыкальность произведений Рублева. Как пишет В. Н. Лазарев, иконы звенигородского чина с первого же взгляда поражают необычайной красотой своих холодных светлых красок. Голубые, розовые, синие, блекло-фиолетовые и вишневые тона даны в таких безупречно верных сочетаниях с золотом фона, что у созерцающего иконы невольно рождаются чисто музыкальные ассоциации. Из соразмерности рождается законченная гармония. В его линиях есть нечто столь певучее, столь мелодичное, они согреты таким глубоким чувством, что их воспринимаешь, как переложенную на язык графики музыку. В иконе Рублева есть что-то успокаивающее, ласковое, располагающее к длительному созерцанию. Она заставляет усиленно работать нашу фантазию, вызывает множество поэтических и музыкальных ассоциаций, которые, нанизываясь одна на другую, бесконечно обогащают процесс эстетического восприятия. В «Троице» мотив круга все время ощущается как лейтмотив всей композиции. Икона символизирует мотив жертвы — главный в Новом Завете.

Основным содержанием «Троицы» Андрея Рублева является выражение любви, которое, по высказыванию П. А. Флоренского, «своею голубизною, музыкою своей красоты, своим пребыванием выше пола, выше возраста, выше всех земных определений и разделений — есть само небо, есть сама безусловная реальность, есть то истинно лучшее, что выше всего сущего».

Сравнивая «Троицу» Рублева с иконой Владимирской Божьей Матери, видишь, что русский путь — путь смирения (которое может быть достаточно твердым), также приводящий к истине, добру и красоте, как и византийский путь строгости.

«О чем говорят эти грациозно склоненные книзу головы трех ангелов и руки, посылающие благословение на землю? И отчего их как бы снисходящие к чему-то низлежащему любвеобильные взоры полны глубокой возвышенной печали? Глядя на них, становится очевидным, что они выражают слова первосвященной молитвы Христовой, где мысль о святой Троице сочетается с печалью о том-мнящихся *внизу* людях... Это — та самая мораль, которая руководила святым Сергием, когда он поставил собор Святой Троицы в лесной пустыне, где выли волки. Он молился, чтобы этот мир преисполнился той любовью, которая царствует в предвечном совете живоначальной Троицы. Андрей Рублев явил в красках эту молитву, выразившую и печаль, и надежду святого Сергия о России», — пишет Е. Н. Трубецкой. «В дни великой разрухи и опасности преподобный Сергий собрал Россию вокруг воздвигнутого им в пустыне собора Святой Троицы. В похвалу святому преподобному Андрей Рублев огненными штрихами начертал образ триединства, вокруг которого



должна собраться и объединиться вселенная. С тех пор этот образ не переставал служить хоругвью, вокруг которой собирается Россия в дни великих потрясений и опасностей»<sup>1</sup>.

Почему главная икона Андрея Рублева — икона Троицы? Обратимся к интерпретации Троицы Е. Н. Трубецким. По его мнению, идеалом Рублева было «преображение вселенной по образу и подобию Святой Троицы, т.е. внутреннее объединение всех существ в Боге». Таким образом, Троица есть религиозное выражение присущей русскому национальному характеру соборности. Тайна Троицы — тайна соединения трех ипостасей в одном. «Преодоление ненавистного разделения мира, — пишет Трубецкой, — преобразование вселенной во храм, в котором вся тварь объединится так, как объединены во едином Божеском Существо три лица Святой Троицы, — такова та основная тема, которой в древнерусской религиозной живописи все подчиняется».

В иконописи Андрея Рублева, в самом содержании и построении фигур проявляется соборное начало, которое до него ощущается в русских иконах «О Тебе радуется» и «Собор Богоматери». Как отмечает В. Н. Лазарев, в иконе Троицы оказалась воплощенной в совершенных художественных формах страстная мечта лучших русских людей о том социальном мире и согласии, который они тщетно искали в современной им действительности. Андрей Рублев был последователем палеологической живописи (Ренессанса Византии при династии Палеологов). Он отходит от аскетизма и суровости византийских образов, но проявляет удивительную для человека того времени восприимчивость к античной грации, античному этосу, к античной ясности замысла. Он берет светлые сияющие краски для своей палитры не из традиционного цветового канона, а из окружающей его русской природы. Эти краски он переводит на высокий язык искусства, давая их в таких безусловно верных сочетаниях, что им присуща, подобно творению великого музыканта, абсолютная чистота звучания.

По складу своего лирического дарования Рублев был антиподом Феофана Грека. Ему были чужды суровые, полные драматизма образы Феофана. Идеалы Рублева были иными — более созерцательными, просветленными. У Феофана строгий ветхозаветный Бог, у Рублева — всепрощающий евангельский Христос. Андрей Рублев всегда оттенял в Христе человеческое начало. Его произведения отличаются глубоким гуманизмом.

<sup>1</sup> Трубецкой Е. Н. Три очерка... С. 87, 100.

Для Рублева главным в этом мире был добрый человек, всегда готовый прийти на помощь ближним. Этого доброго деятельного человека Рублев воспроизводил в образе ангела, святого, подвижника, пишет Лазарев. Большинство рублевских икон оваяно настроением особой мягкости. Он одновременно «придает лицам выражение такой душевной чистоты и ясности, что по сравнению с ними лики святых на греческих иконах кажутся несколько отчужденными и сумрачными».

Гармонически ясные, светлые и одухотворенные образы Андрея Рублева проникнуты душевной теплотой и нежностью. Изображения как бы парят в воздухе. Ромбоидальная, суживающаяся книзу форма фигур придает им легкость и воздушность. Среди особенностей художественной манеры Рублева выделяют стройность, уравновешенность, классическую пирамидальность, ориентированные на фигуру человека пропорции. Суть совершенства Рублева в духовном понимании идеального человека. Создать совершенный образ и есть цель Возрождения. С этой точки зрения пластичность, одухотворенность и завораживающая душевность произведений Рублева выражают сущность эпохи Возрождения.

Знаменитая рублевская Троица вполне могла исчезнуть, как и многие другие русские иконы. По свидетельству Е. Н. Трубецкого, образ святой Троицы Рублева был восстановлен в первоначальном виде только благодаря стараниям И. С. Остроухова и художника В. П. Гурьянова; последнему пришлось снять с иконы несколько последовательных слоев записей, чтобы добраться до подлинной древнейшей живописи.

Деятельность Рублева в основном связана с Москвой и близлежащими городами и монастырями, что говорит о главенстве московского княжества в русской культуре. Андрея Рублева называют преподобным. Из летописи мы узнаем про его «великос тиание о постничестве и иноческом жителъстве». Сообщается, что Рублев писал свои иконы с молитвой и слезами. Преподобный Андрей назывался человеком исключительного ума и духовного опыта: «всех превосходящ в мудрости зельне». Становление личности великого мастера показано в пронзительном фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев» — одном из лучших в советском кино XX в.

Творчество Андрея Рублева — это **вторая стадия русского Предвозрождения** после Феофана Грека. Если Феофан был выразителем драматического стиля, то Рублев — лирико-

гармонизирующего. В литературе ему соответствовала «психологическая умиротворенность». Вместе с Андреем Рублевым работали Прохор из Городца и Даниил Черный, чьи произведения порой трудно отличить от рублевских. Во второй половине XV в. появляется Дионисий, третий выдающийся художник русского Предвозрождения.

### Дионисий (около 1440 — после 1502)

Между 1467—1477 гг. Дионисий расписывает церковь Рождества Богородицы в Пафнутьевом монастыре, затем пишет Деисус для построенного в 1481 г. собора Спасо-Каменного монастыря на Кубенском озере, в это же время работает над иконостасом для Успенского собора в Московском Кремле. Около 1483 г. расписывает Спасскую церковь напротив Кремля, около 1488 г. — соборную церковь Успения в Иосифо-Волоколамском монастыре, а около 1504—1505 гг. — построенную в этом же монастыре Богоявленскую церковь. В 1502 г. Дионисий создает вместе с сыновьями наиболее знаменитые из сохранившихся работ — фрески собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.

Стиль Дионисия отличается мягкостью цветовой гаммы, высветливанием и тонкой нюансировкой колорита, подчеркиванием воздушной пространственности. Так широко белый цвет никогда ранее не применялся. У Дионисия преобладают небесно-голубые тона, фигуры еще более удлиненные, чем у Андрея Рублева. В поздних работах проявляется тяга к преувеличенным, вытянутым пропорциям. В этом усматривают так называемую *готизацию* палеологовских форм, которая наблюдалась в венецианской живописи столетием раньше.

Дионисий взял у Рублева изящество и грацию, красоту линейных решений. Он пытался разрабатывать и внешнюю оболочку образов. Лица и фигуры лишаются объема и рельефа и как бы дематериализуются. Как и Рублев, он изображает мудрость, добротолюбие, смирение. Но в пропорциях и очертках фигур у него обнаруживается неведомая Рублеву хрупкость, гармоническая закругленность форм. «Светлость» Рублева незаметно переходит у Дионисия в «праздничность». Искусство Дионисия глубоко созерцательно. В его фигурах нет ни феофановской строгости, ни рублевской доброты, а преобладает печаль — главная черта творчества Дионисия.

Особенно своеобразен иконографический извод «Сошествие во ад», впервые встречающийся на русской почве в ико-

не раннего XV в. В центре Христос в светло-зеленом круге, символизирующем жизнь, с ангелами, держащими в руках державы с названиями добродетелей (счастье, любовь, истина, радость, мудрость, смирение, жизнь, чистота и др.). Ангелы пронзают копьями изображенных внизу в коричневом овале демонов, олицетворяющих пороки (смерть, горесть, отчаяние, ненависть, скверность, неразумие, кривость, вражда, скорбь). Сбоку от коричневого овала спасенные в белых одеждах, сбоку от светло-зеленого круга, а частично и в нем — тянущиеся к Христу Адам и Ева, которых он берет за руки, Иоанн Креститель и другие пророки и ангелы. Здесь особенно поражает символизм цвета. Эта икона Дионисия с учениками датируется 1502 г. Тот же светло-зеленый круг и на традиционной русской иконе «О Тебе радуется», выражающей соборность твари.

В целом эстетика Рублева — Дионисия отличается высокодуховотворенной, обожженной человеческой образностью, эту линию называют *лирико-классической*. К данному периоду иконописи можно отнести слова Г. В. Флоровского о том, что «русская икона с какой-то вещественной бесспорностью свидетельствует о сложности и глубине, о подлинном изяществе древнерусского духовного опыта, о творческой мощи русского духа. С основанием говорят о русской иконописи, как об “умозрении в красках”».

Русская иконопись — вершина русского средневекового искусства. Она бесконечна и в своей протяженности вверх, и в своей глубине. В чем сила русской иконописи? Искусство преображает духовный мир, но, чтобы сделать это, сам иконописец должен стать образом Бога. Тогда его работа, отражающая его внутренний мир, открывает мир духовный. Русские иконописцы смогли создать себя как образ Божий и затем представить его как образ божественного духовного мира. Вот почему лучшими иконописцами были монахи. Иконопись показывает не только Град Божий, но и то, насколько живописец приблизился к нему. Здесь не просто мастерство, но и становление личности. XV столетие — золотой век русской иконописи.

«Русская иконопись XV века, — отмечает В. Н. Лазарев, — является искусством светлым и радостным. Ей одинаково чужды как суровая византийская созерцательность, так и напряженная экспрессивность готики. Ее сияющие краски, сильные и яркие, ее ритмичные силуэты, певучие и мягкие, ее просветленные лики, ласковые и поэтичные, ее эпическое настроение, спокойное и со-

средоточенное, — все это вызывает у зрителя ощущение какой-то внутренней легкости, когда все противоборствующие страсти приведены в согласие и когда возникает то особое чувство гармонии, которая рождается при звуках совершенной музыки. Не случайно популярнейшей темой русской иконописи XV века было Умиление... Отличительным свойством икон XV века, особенно когда их сопоставляешь с иконами позднейшего времени, является немногословность и ясность их композиций... По своей образности и пластической ясности композиции русские иконы XV века не уступают самым совершенным композиционным решениям других эпох»<sup>1</sup>.

В иконах той поры отражается общий духовный перелом, пережитый в те дни Россией. Радость на иконах XV в. — это «радость духовного рождения России», которая, по словам Е. Н. Трубецкого, «выражается прежде всего в необыкновенном богатстве и в необыкновенной яркости радужных красок... И это, конечно, оттого, что в этой радости небесной радуги здесь сказывается неведомая нам красота и сила духовной жизни».

Искусство становилось духовной атмосферой повседневной жизни. На протяжении XIV—XV вв. каждая крестьянская изба обзавелась своим «красным углом» с иконами.

В XVI в. иконная палитра потускнела, иконы становятся излишне многословными, перегружаются аллегориями. Появляются живописные произведения, которые можно отнести к символично-аллегорическому жанру. Так, в иконкартине «Церковь воинствующая», первоначально находившейся у царского места Успенского собора Московского Кремля, в изображении возвращения русского войска после взятия Казани в аллегорической форме выражена идея триумфа Москвы. Икона «Церковь воинствующая» вплотную подходит к светской картине.

Начинает развиваться **портретное искусство**. Портреты русских князей заполняли росписи Золотой и Грановитой палат, Благовещенского и Архангельского соборов Московского Кремля. На панерти Благовещенского собора изображены «эллинические мудрецы»: Гомер, Вергилий, Аристотель и др.

Появляются новые иконографические изводы. Во Владимиро-Суздальской Руси в XII в. установлен неизвестный греческой церкви праздник Покрова в память о чудесном явлении Богоматери Андрею Юродивому во Влахернском храме Константинополя (X в.). Богоматерь по окончании своей молитвы сняла с себя покрывало и, придерживая

<sup>1</sup> Лазарев В. Н. Русская иконопись... С. 24—26.

его обеими руками, подняла над всем народом. Начиная с XVI в. сюжет Покрова Богородицы получает широкую популярность в русской иконописи.

По мере расширения русского государства расширялся и ареал русской культуры. Появлялись новые школы. Из Новгорода искусство иконописи распространилось в новгородские владения северо-восточной Руси, а оттуда во владения Строгановых — Устюг, Сольвычегодск, Пермь, где в конце XVI — начале XVII в. возник особый *строгановский стиль* с его пышностью рисунка, блеском красок и детальностью разработки миниатюрных изображений. Икона продолжает свое шествие по Руси.

**Скульптура.** С XII в. феодальная раздробленность стимулирует создание местных архитектурных школ. С точки зрения скульптуры среди них наиболее интересна владими́ро-суздальская школа. В частности, обращает на себя внимание скульптурное богатство Дмитриевского собора во Владимире.

Особенностью владими́ро-суздальского искусства является то, что скульптура, довольно ограниченно применявшаяся на фасадах храмов в Киевской Руси, здесь постепенно заполняла все наружные стены храмов и проникла внутрь. Это пресеклось с нашествием монголов и в таком объеме уже не возродилось. Такая характерная черта владими́ро-суздальского искусства вызвана тем, что в архитектуре и живописи угасал византийский классицизм. На смену ему приходили местные самобытные формы, чему способствовало возрождение в XII в. «фольклорного сознания», приведшее к расцвету декоративно-прикладного искусства «звериного» стиля.

Владими́ро-суздальскую скульптуру сближают с романской (вспомним Нотр-Дам), однако это верно лишь отчасти. Как отмечает Г. К. Вагнер, и романская, и владими́ро-суздальская скульптура занимает очень большое место на фасадах храмов, причем в составе и той и другой много мифологических зооморфных образов. Но во владими́ро-суздальской скульптуре нет крупных статуарных фигур, нет устрашающих демонических существ, большое место в ней занимает растительный орнамент. Вместо борьбы темных и светлых сил во всем царит мировая гармония. Свободное сочетание растительных, зооморфных и антропоморфных форм резко отличает владими́ро-суздальскую скульптуру

от передне- и среднеазиатских (мусульманских) декоративных систем. Перед нами очень самостоятельное искусство, особенно ярко проявляющееся в растительных формах орнамента. Сопоставляя владими́ро-суздальскую скульптуру с романским стилем, можно сказать, что скульптура «владимирских каменосечцев» более оптимистична. Она содержит не символы мистического пророчества о конце мира и наказании грешников, а в значительной степени сказочные образы, повествующие о добре и зле, имеющие параллели в народном творчестве, отличающиеся непосредственностью и любовью к праздничной нарядности.

В последней четверти XIV в. в русской скульптуре появляются первые произведения статуарного характера (деревянная статуя Николы Можайского; 1380). Статуарная скульптура возникла в западных областях Руси, близких к ренессансной Европе, а затем переместилась на север, где сильнее были языческие традиции.

В скульптуре XVI в. присутствуют рельефы в виде самостоятельных полустатуарных скульптур (например, резной «Георгий Змееборец») или надгробных статуй. Развитие статуарности скульптуры, хоть и медленно, но шло вперед.

### 3.4. Архитектура

Три главных памятника восточно-суздальской Руси — Успенский и Дмитровский соборы и церковь Покрова на Нерли созданы в XII в. и о них уже говорилось в предыдущей главе. Они поражают своей стройностью, изысканностью и изяществом, тонкими пропорциями и причудливыми узорами сילетениями. Начиная с Дмитровского собора, эта линия продолжилась в соборе Рождества Богородицы в Суздале (1222—1225) и Георгиевском соборе в Юрьеве-Польском (1230—1234), который можно назвать «заключительным аккордом белокаменной симфонии владими́ро-суздальских каменосечцев» (Г. К. Вагнер). В лучших творениях владимирских мастеров декоративное начало начинает преобладать над скульптурным. Они вносят в культовые произведения светское, политическое содержание.

Нашествие монголов приостановило развитие русской архитектуры. Оборвалась блестящая нить владими́ро-суздальского зодчества, угасла черниговская школа, замерла художественная жизнь Киева и Смоленска, но достигну-

тые их безвестными строителями успехи не пропали даром. Они преломлялись в творчестве новгородских и псковских каменных дел мастеров и во многом были возрождены строителями Москвы.

В тяжелые времена монгольского ига преобладающим типом культового здания становится небольшой четырех-столпный одноглавый храм. В Новгороде, Пскове и Москве в XIV в. утверждается тип кубического одноглавого храма с подвышением сводов с расчетом произвести впечатление уравновешенной пирамиды, в чем нельзя не усматривать ренессансный момент, который проявился также в чистоте линий, тонкой профилировке, масштабной ориентации на человеческую фигуру.

«Как далеки от византийского прототипа новгородские кончанские храмы с поскатными деревянными покрытиями, величественные в своей простоте, каким теплом и человечностью веет от псковских церквей, как-то особенно по-домашнему окруженных всевозможными пристройками и небольшими крылечками»<sup>1</sup>, — отмечает Г. К. Вагнер.

В первой половине XIV в. возрождается монументальное каменное строительство. В Новгороде построен Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря, а в Псковском кремле — близкий по архитектуре, но более масштабный Троицкий собор (1365—1367). Строитель собора псковский мастер Кирилл создал систему ступенчато-повышенных подпружных арок, позволивших понизить весь объем храма и соорудить вокруг барабана кокошники (прием, получивший распространение на всей Руси). Вместе с разновеликими пределами это создало живописную уравновешенную группу объемов. Так сложилась псковская архитектурная школа, характеризующаяся живописной пластичностью белых церквей и монументальностью форм, крупных и цельных, со скупым декором. Псковские мастера применяли орнамент из чередующихся полос треугольных и прямоугольных впадин, увенчанных скромным арочным пояском. Эта «каменная кайма», подобная народному рукоделию, в течение двух веков выступала своеобразным автографом псковских зодчих.

Псковских мастеров приглашают в Москву, и они вносят свой вклад в формирование общерусской архитектуры. При

<sup>1</sup> Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. С. 98.



Иване Калите в Москве строятся Успенский собор — место погребения митрополитов (1326), колокольня Иоанна Лествичника, выполнявшая роль дозорной башни (1329), и Архангельский собор — усыпальница великих князей (1333). Так образовалась Соборная площадь Московского Кремля. В 1425—1427 гг. строится Спасский собор Андроникова монастыря, в замысле которого возможно участвовал Андрей Рублев, проведенный в этом монастыре последние годы и погребенный в нем. В основу решения собора положена схема четырехстолпного храма с пониженными угловыми ячейками, как в псковском Троицком соборе. Его динамичные, устремленные ввысь килевидные формы, ритмически чередуясь, словно подхватывают стройную главу.

В 1476 г. в обители Сергия Радонежского артель псковских зодчих строит церковь в новом для Москвы материале — кирпиче. Глава этого храма размещена под объемом звонницы (тип церкви «под звоны» или «под колоколы»), что усиливает динамику композиции, более стремительно развивающейся вверх. Праздничности облика способствовало включение изразцов с узором трилистника в облицовку храма. Духовская церковь — одна из немногих церквей «под колоколы», которая сохранилась и позволяет представить этот редкий тип русских храмов, получивших свое образное завершение в конце XVII в. В 1522 г. начинается строительство Троицкого собора Троице-Сергиевой обители как усыпальницы Сергия Радонежского.

Придворно-княжеский жанр, образцом которого служит церковь Покрова на Нерли, господствовал в архитектуре Руси вплоть до XV в., когда началось возвышение Московского царства. В конце XV в., когда Русь сбросила монгольское иго, возродился соборно-епископский жанр (точнее, государственно-соборный), и это началось именно в Москве. С созданием единого русского государства строится каменный московский кремль (конец XV — начало XVI в.).

### **Ансамбль Московского Кремля**

В 1475—1479 гг. построен главный храм Москвы — Успенский собор, как мы его видим поныне. Создателем его был итальянский архитектор Родольфо Фьораванти, прозванный Аристотелем (ок. 1415/20 — ок. 1486). Вместе с Фьораванти в Россию приходит итальянское Возрождение. Как писал о том времени Н. М. Карамзин, «Италия дает первые плоды

рождающихся в ней художеств». По мнению Г. В. Флоровского, Иван III имел несомненный вкус и склонность к Италии, откуда он вызывал мастеров обстраивать и перестраивать Кремль, дворец и соборы. Успенский собор Московского Кремля мало чем отличался от суздальских образцов, поскольку Аристотель Фьораванти руководствовался указанием Ивана III следовать древним типам русского каменного зодчества, прежде всего Успенскому собору во Владимире. Но Успенский собор в Москве масштабнее своего владимирского прототипа. Его внешний облик поражает целостностью и мощностью объема. В его монументальных формах утонченность и изысканность мастерства владимирских зодчих органично слились с лаконизмом и суровой простотой профессионализма новгородских мастеров. Одновременно в нем отразилось и светское гуманистическое возрожденческое начало. Современники отмечали, что собор построен «палатным образом». Его интерьер напоминал (особенно до росписи) парадный зал. Архитектура Успенского собора была ранней ренессансной модификацией русского монументального историзма.

В 1484—1489 гг. псковские зодчие перестраивают Благовещенский собор Московского Кремля — домовый храм великих князей. Как отмечает П. Н. Милюков, аркатурный пояс собора, венчавший апсиды, перекликался с арочным обрамлением глав и содействовал композиционной связи с Успенским собором. Эти владими́ро-суздальские детали органично сочетались с характерной для Пско́ва конструктивной системой ступенчатых подпружных арок и раннемосковским приемом устройства кокошников. Здесь впервые в каменную московскую архитектуру проникают новые элементы, «происхождение которых приходится искать не на Востоке и не на Западе, а в строительных формах *местного* деревянного зодчества».

Проникновение в московскую архитектуру чисто русских форм покрытия в конце XV в. (Благовещенский собор) дало новый стимул для их развития. В результате мы имеем два выдающихся памятника русского стиля: собор Василия Блаженного и Вознесенский собор в селе Коломенском.

В те же годы (1484—1488) построен домовый храм московских митрополитов — церковь Ризположения, в которой также соединились художественные традиции разных школ. В 1505—1509 гг. архитектор Алевиз Фрязин строит Архангельский собор Московского Кремля. Соборы Московского Кремля рассматриваются как ступень русского Предвозрождения в области архитектуры.

В 1487—1491 гг. при участии итальянских архитекторов Марка Фрязина и Антонио Солари возводится Грановитая палата с парадным Тронным залом русских царей. Официальный вид палате придавала облицовка гранеными плитами из белого известняка (отсюда и название). Аналогичная одно-столпная палата была сооружена за два года до Грановитой в Симоновом монастыре, а образцом послужила палата Владычного двора в Новгороде (1433).

В 1485 г. начинают возводить новые кирпичные стены Кремля. К началу XVI в. (в основном в 1485—1495 гг.) было закончено строительство укреплений Московского Кремля, впервые выполненных из кирпича. По своим техническим качествам Московский Кремль не уступал лучшим фортификационным сооружениям Западной Европы. До наших дней уцелела монументальная стрельница Троицких ворот, правда, потеряв боевые зубцы.

Ивановская колокольня (1505) увенчала композицию Московского Кремля. Столп звонницы был возвышен в 1600 г. по указу Бориса Годунова. Иван Великий стал самым высоким сооружением в Москве (80 м) и символом Русского государства. Он начинает и завершает развитие русского зодчества XVI в.

Основные сооружения Московского Кремля, дошедшие до наших дней, возводились примерно в одно время (с 1475 по 1505 г.). Они составляют единый ансамбль, имеющий огромное социальное, практическое и эстетическое значение. Как писал П. А. Вяземский:

Твой Кремль — алтарь наш и твердыня,  
Он собрал Русь, скрепил, воздвиг;  
Он наша сила и святыня,  
Молебник и архистратиг.

В строительстве ансамбля Московского Кремля ярко проявляется подъем национального самосознания, вызванный обретением независимости. С этого момента началось победное шествие Русского государства, символом которого стал Московский Кремль. Одного слова «Кремль» достаточно для того, чтобы стало ясно, о чем идет речь.

С освобождением от монгольского ига архитектура меняется. Скромная и спокойная до XV в., она становится величавой и внушительной. Выражением этого служат Московский Кремль, собор Воскресения в Коломенском и собор Василия Блаженного. Архитектура Московского

царства отличается и от раннемосковской архитектуры, и от творений зодчих Владимира, Новгорода и Пскова.

В 1492 г. строится крепость Иван-город напротив Нарвского замка Ливонского ордена. В 1500—1511 гг. возникает каменный кремль Нижнего Новгорода, находящегося на важной торговой и стратегической дороге к Казанскому ханству. Затем последовали каменные крепости Тулы (1514—1521), Коломны (1525—1531), Зарайска (1531), Можайска (1541), Казани (1555), Серпухова (1556), Астрахани (1582—1589). В конце XVI в. строятся города-крепости на Волге — Самара, Саратов, Царицын, а также Архангельск на Двине (1583—1584), Тюмень (1586) и Тобольск (1587) после покорения в 1582 г. Сибирского ханства. Первоклассную каменную крепость в Смоленске (1597—1602) соорудил Федор Савельевич Конь. Как отмечает К. Г. Вагнер, характерен общий облик русских крепостных сооружений, лишенных устрашающей суровости и мрачности романских замков, словно ощеривших острия зубцов и шпилей против врага. От городских укреплений и монастырских стен Древней Руси веет сдержанной силой. Они не столько угрожали, сколько защищали горожан.

Своими укреплениями стали обзаводиться и крупные монастыри: Троице-Сергиев (1540—1550), Кирилло-Белозерский (конец XVI в.), Соловецкий (1584—1599) и многие другие. В Москве юго-западные рубежи охраняли Новодевичий (1524) и Донской (1592) монастыри. Возводятся стены Спасо-Андроникова, Симонова, Новоспасского и Данилова монастырей. После того, как в начале XVI в. был принят «общежительный устав», требовавший совместного питания монахов, стали строить трапезные с храмом, примыкающим к столовому залу. Столовая палата XVI в., как правило, имела квадратный план с центральным столбом. Вход в нее вел через «красное крыльцо».

В конце XV в. с усилением Московского государства утверждается **палатно-дворцовый жанр** (Грановитая палата в Москве, дворец в Угличе и т.п.). До сих пор в Москве сохранились жилые здания, возведенные на каменных подклетах XVI в., например палаты бояр Троекуровых, в которых сейчас находится музей музыкальных инструментов.

Наиболее новаторское направление в каменном зодчестве XVI в. представляют столпообразные шатровые храмы. Большинство шатровых церквей носило мемориальный характер

и было связано с важными государственными событиями. Восьмерик с шатром (как писали летописцы, церковь «древяна вверх») был традиционно русской формой деревянного храма начиная с XII в. Шатровые деревянные храмы сыграли решающую роль в становлении новых форм каменного зодчества в XVI в. и возводились до конца XVIII в., хотя были запрещены уже в середине XVII в. патриархом Никоном как не отвечающие церковному чину, т.е. пятиглавию. Выше говорилось о пирамидальности раннемосковского зодчества (пример — Спасский собор Спасо-Андроникова монастыря). Шатровое завершение храма — следующий этап развития идеи пирамидальности. В то же время здесь видны ренессансные черты: чистота форм; редкая, но изящная ренессансная лепнина; применение золотого сечения и т.п. Шатровые венчания сравнивались с силуэтами островерхих елей. Примером шатрового типа храма является собор Вознесения в селе Коломенском близ Москвы.

### **Собор Вознесения**

Этот выдающийся памятник русского зодчества построен в 1530—1532 гг. в честь рождения долгожданного наследника, будущего первого русского царя Ивана Грозного. Здание возводилось из кирпича с белокаменными деталями. Поставленный на подклете с гульбищем крестообразный объем переходит в восьмигранник, завершающийся шатром. Мастера порывают с каноническими типами церквей и даже отказываются от апсиды.

Церковь Вознесения — один из величайших образцов русского шатрового зодчества, наиболее оригинального в каменном зодчестве Руси, поэтому оно так удивляло и восхищало западных деятелей культуры.

Французский композитор Гектор Берлиоз пишет: «Ничто меня так не поразило в жизни, как памятник древнерусского зодчества в селе Коломенском. Много я видел, многим любовался, многое поражало меня, но время, древнее время Руси, которое оставило свой памятник в этом селе, было для меня чудом из чудес... Во мне все дрогнуло. Это была таинственная тишина, гармония красоты законченных форм... Я видел стремление ввысь и я долго стоял ошеломленный».

После этого как не согласится с летописцем, что «церковь та велми чюдна высотой и красотою и светлостию, такова не бывала прежде того в Руси». Церковь Вознесения вошла в золотой фонд мировой архитектуры.

В Коломенском был построен также великолепный деревянный дворец царя Алексея Михайловича, к сожалению, не сохранившийся, как и многие другие деревянные строения.

В развитии шатрового стиля усматривают реминисценцию романо-готических образцов. С другой стороны, видна последовательная эволюция национальной классики. Это заметно, например, в храме Василия Блаженного, который продолжает традицию раннемосковского зодчества, прежде всего Спасского храма Спасо-Андроникова монастыря, но похож и на один из архитектурных набросков Леонардо да Винчи.

### **Собор Василия Блаженного**

Этот монумент в честь победы русских войск над Казанским ханством построен в 1555—1561 гг. по обету Ивана IV. Казань пала на следующий день после праздника Покрова и собор носит официальное название Покровского, или Покрова Богородицы «что на Рву», в благодарность за покровительство небесных сил. В народной памяти он связан с именем юродивого Василия, который в то время был широко известен в Москве и погребен в пределе собора. Отсюда второе, более употребительное название.

Храм продолжает традиции раннемосковского зодчества и в то же время соотносится с европейским Возрождением. Его главный объем имеет шатровое завершение, тогда как другие объемы построены более традиционно. Синтетичность храма Василия Блаженного выражает растущую русскую государственность как единство разнородных элементов. В его шатровой архитектуре присутствуют и традиции национальной классики, и романо-готические реминисценции, и образы крепостной архитектуры, и общекультурная символика, идущая от христианской древности (храм Гроба Господня). Не случайно храм Покрова на Рву назывался Новым Иерусалимом.

Построен собор русскими мастерами Бармой и Постником. Главный вход выделен раскидистыми лестницами с рундуками. Поражают разнообразные по исполнению и разновысокие главы пределов, множество кокошников на центральном шатре и боковых башнях. Нет двух похожих друг на друга объемов и куполов. Храм как бы вышел за рамки Кремля в мир, образовав доминанту Красной площади — главной площади России, а затем уже с ним перекликались сложностью объемного по-

строения и характером силуэта Исторический музей и Верхние торговые ряды, замкнув тем самым Красную площадь в единое архитектурное целое. В соборе Василия Блаженного Е. Н. Трубецкой нашел подтверждение своей идеи о сочетании аскетизма и радости, выражающейся «нездешней радугой красок». Это самый праздничный храм на Руси.

Собор Василия Блаженного выразил в наибольшей степени своеобразие русской архитектуры и стал самым замечательным памятником нового национального стиля. Как писал П. Н. Милюков, не Восток и не Индия дали начало этому стилю; все существенные его особенности происходят по прямой линии от архитектурных мотивов русского деревянного зодчества. По свидетельству русского историка и этнографа И. Е. Забелина, в архитектуре собора Покрова на Рву раскрылась вся полнота русского гения.

Примерно в это же время построена красивейшая церковь Преображения в селе Остров под Москвой, сочетающая в себе два основных элемента — шатер и кокошники, что придает ей уникальный характер и неповторимое очарование.

Москва становится художественным центром Руси. Всем строительством в государстве ведали Пушкарский приказ, а с 1584 г. Приказ каменных дел. Особенности владими́ро-суздальской и раннемосковской архитектуры были арочно-колончатые пояса, килевидные закомары, кокошники, луковичные купола. К XVI в. восходят шатровые колокольни со сквозными звонами, «ширинки», кувшинообразные столбы, арки с висящими гирьками и т.д. Как отмечает Г. К. Вагнер, для понимания общего характера развития русской архитектуры XVI в. важным является размещение декоративного фриза часто не в средней части стены, а в верхней, как ее завершение, и в основании — цоколе храма. Отказ от ярусного членения храма орнаментальным поясом следует связывать с ликвидацией второго яруса (хоров) и стремлением подчеркнуть единство внутреннего пространства.

К XVI в. относится появление теплых церквей (отапливаемых, зимних), обычно меньших по размерам сравнительно с основным (летним) храмом. Традиционны для русского храма трапезные, которые к XVII в. стали общественными центрами приходов. Во второй половине XVII в. трапезные

были запрещены как источник «мирского духа», нарушавший культовый церемониал. В центральной России они исчезли к концу XVIII в., однако на Севере продолжали строиться согласно народным традициям.

Стиль XVI в. определяется как *модифицированный монументализм*. Он не был естественным продолжением предшествующего лирико-гармонизирующего стиля, но не был и отрицанием его. К концу XVI в. расширение содержания и элементы реалистичности привели к такому интересному явлению, как *эстетизированный* (т.е. утонченный) *декоративизм*, характерный для строгановского стиля.

### 3.5. Музыка

В XV—XVI вв. отдельные сюжеты героического былинного эпоса объединяются вокруг наделенного легендарными чертами образа князя Владимира Святого. Наряду с былинным эпосом в XV в. складывается новый жанр *исторических песен*, воспроизводящих подлинные события. Герои исторической песни — реально существующие лица. Самый ранний цикл исторических песен связан с событиями царствования Ивана Грозного. Это песни о взятии Казани, завоевании Сибири Ермаком, о некоторых сторонах личной жизни «грозного царя». Единичные их записи появляются в XVII в., а систематическое собирание относится к XIX в. Представителями светской музыкальной традиции на протяжении всего русского средневековья оставались скоморохи, которых особенно много было в Новгороде.

Северорусские сказители исполняли исторические песни в той же полуречитативной манере, как и былины. В других районах (например, у донских казаков) существовала и более распевная манера исполнения исторических песен, сближающая их по мелодическому складу с *протяжной лирической песней*, возникшей примерно в то же время, что и историческая. В отличие от обрядового фольклора, сохранившегося в близких формах у всех восточнославянских народов, великорусская лирическая протяжная песня отличалась от украинской и белорусской. Ее формирование проходило одновременно со становлением великорусской народности.

Лирическая песня существует во множестве вариантов при переходе из одной местности в другую. Русская песня — протяжная и широкая, как русский характер. «Унылая»



и «грустная» — по определению А. С. Пушкина; «тоскливая» и «рыдающая» — по словам Н. В. Гоголя. В русской песне Гоголю слышалась «сверкающая, чудная, незнакомая земле даль». Он считал песню «народной историей, живой, яркой, исполненной красок, истины, обнажающей всю жизнь народа». В. В. Стасов писал: «Нигде народная песня не играла и не играет такой роли, как в нашем народе, нигде она не сохранилась в таком богатстве, силе и разнообразии, как у нас... Русский народ — один из самых музыкальных во всем мире. Он славился этим с глубокой древности».

В протяжной лирической песне с ее широтой дыхания и свободой мелодического развития многие деятели культуры, начиная с А. Н. Радищева, находили особенно яркое и правдивое отражение души русского народа. «Протяжная песня представляет собой вершину развития русской крестьянской народно-песенной традиции» (Ю. В. Келдыш). От песни тянется ниточка к романсу, в котором слова и мелодия одинаково важны, а затем к русской музыкальной драме.

Как отмечает В. В. Кожин, русская песня представляет собой, в сущности, слияние, органическое единство трех искусств — музыки, искусства слова и, в известной мере, театра, ибо певец так или иначе создает определенный *образ* человека. Именно в этих трех видах искусства русская культура в XIX в. достигнет небывалых высот. На этом основании песню называют «средоточием и незыблемой основой отечественной культуры». Настоящий творец «творит песню именно *здесь и сейчас*». В истинном пении всегда присутствует творчество в собственном смысле, и присутствует оно не где-то «за песней», а в ней самой: в интонировании слов, модуляциях голоса, перебоях ритма и т.д.

Самым почитаемым в Московской Руси голосом был бас. В конце XII — начале XIII в. в разных русских землях уже существовали видные мастера церковного пения, чьи имена были известны и окружены почетом. Образуются певческие школы, из которых крупнейшей является новгородская, внесшая огромный вклад в развитие общерусской певческой традиции.

В XIV в. кондакарную нотацию сменила крюковая. Пение называли также *строчным* — от системы записи: голоса записывались по строкам поочередно красным и черным

цветом, один над другим, и складывались в разноцветную партитуру. Преобладание сплошной мелодии сменилось речитативом, чтением нараспев.

Особенно интенсивно церковно-певческое искусство начинает развиваться в конце XV — начале XVI в. после завершения процесса образования единого русского государства. В XV—XVI вв. достиг расцвета знаменный распев, выработавший самостоятельные, глубоко оригинальные формы, отмеченные печатью яркого национального своеобразия. Развитие знаменного распева иногда подразделяют на три периода в зависимости от произношения текста (Ю. В. Келдыш):

- период старого истинноречия (XI—XIV вв.), когда певческие тексты находились в соответствии с живой речью;
- период раздельноречия (с конца XV до середины XVII в.);
- период нового истинноречия (с 1650-х гг.).

В период раздельноречия полугласные и редуцированные гласные «ь» и «ъ» заменялись полными гласными «е» и «о», что приводило к искаженному произношению многих слов («Бого» вместо «Бог») и возрастанию продолжительности самого пения. К тому же в XVI в. были возрождены некоторые элементы торжественного, пышно орнаментированного стиля кондакарного пения вместе с характерной для него особой манерой произношения текста. С XV в. появились «певческие азбуки», которые служили для изучения знаменного письма и входили в состав певческих рукописей.

Стоглавый собор 1551 г. установил единые общие нормы певческого дела. В постановлении Стоглавого собора подтверждается, что церковное пение должно совершаться чинно и немаятежно, в спокойной неторопливой манере. Наряду с грамотой, письмом и законом Божьим церковное пение называется в числе обязательных основных предметов в «училищах книжных по всем градам». Училища устраивались в XVI в. на дому у избранных духовных лиц («благочестивых, имущих в сердце страх Божий»), отвечающих по своим нравственным качествам требованиям, предъявляемым к педагогу и воспитателю.

В первой половине XVI в. создается придворный хор из лучших мастеров, которые именовались *государевыми певчими дьяками*. Они участвовали в царском богослужении и в торжественных официальных приемах. Создание этого

хора было вызвано сооружением в Московском Кремле новых огромных храмов в конце XV — начале XVI в. Искусство столичного коллектива стало образцом и нормой для всех церковных хоров.

В середине XVI в. крупнейшие мастера церковного пения Федор Христианин и Иван Нос создают собственные школы. Возникают большие частные хоры. В XVI—XVII вв. одним из очагов развития русского певческого искусства становится Строгановский хор, в связи с этим можно говорить о *строгановской школе церковного пения* (по аналогии со строгановской школой в живописи).

От практики чтения псалмов нараспев в конце XVI в. переходят к их пению. Появляются новые песнопения и новые варианты напевов, сборники, включающие основные песнопения всенощной и литургии, расположенные соответственно порядку богослужения (так называемые *обиходы*). В XVI в. создается певческий цикл в честь Сергия Радонежского. Начинают появляться авторские произведения.

В конце XVI в. появляется термин «большой распев», относившийся к наиболее пространным, мелодически развитым песнопениям, изобилующим развернутыми мелизматическими построениями. *Большой распев* — разновидность знаменного распева, обнаруживающий сходство с приемами кондакарной нотации. С XV—XVI в. появляется новая разновидность церковного пения — *демественный распев* (от греч. *doméstikos* — деместик, т.е. руководитель хора и его солист). Демественное пение призвано было заменить повторение одной и той же мелодии, обычное в знаменном распеве, развитием разнообразных мелодических фраз, следовавших друг за другом. Певец мог импровизировать в употреблении рулад. Во второй половине XVI в. была выработана особая демественная нотация и демественный распев как самостоятельный вид певческого искусства. В памятниках того времени демественное пение называется *красным* (т.е. красивым, роскошным, великолепным). Этот род пения применялся главным образом в особо торжественных случаях и в дни больших праздников. Демественная нотация основывается на знаменной и представляет собой комбинацию ее начертаний.

Наряду с демественным в XVI в. возникает также *путевой распев*. Путевая нотация занимает промежуточное положение между знаменной и демественной. Между боль-

шим и демественным распевом много общего. Их разграничивает не столько характер самих напевов, сколько способ их фиксации. В области большого и демественного распева церковное пение особенно близко подходило к народной песенности.

К новым явлениям русской музыкальной культуры XVI в. относится возникновение *покаянных стихов*, именовавшихся также «слезными», «умиленными» или «прибыльными» (добавочными, дополнительными). Развившись из традиционных видов церковно-певческого искусства (покаянные стихиры, заупокойные, великопостные песнопения), этот жанр отделился от них и приобрел самостоятельное значение. Это была попытка создать интимную лирику на почве церковной традиции. Покаянные стихи, которые должны были вести к раскаянию в грехах, соответствуют печали, характерной для русской ментальности.

Особенностью русского Предвозрождения в XV—XVI вв. стали *религиозные действия* — театрализованные изображения эпизодов из Священного Писания, которые вводились в состав торжественного праздничного богослужения, придавая ему особую пышность и драматическую образность. Сюда входило так называемое **пещное действо**, в основу которого положена библейская легенда о трех иудейских отроках, ввергнутых по приказанию вавилонского царя Навуходоносора в раскаленную печь за отказ поклониться золотому тельцу и спасенных ангелом, посланным с небес. Пещное действо совершалось во время заутрени в воскресенье перед Рождеством в день святых отцов или недель раньше, в день святых праотцев. Действо начиналось в определенный момент службы и прерывалось службой. Этот особый вариант литургической драмы, возникшей на Западе в IX—X вв. и позже получивший распространение в Византии, на русской почве дополнил черты западной ренессансной культуры самобытными народными элементами.

Религиозные действия были синтезом богослужебного чина и яркой зрелищности и занимательности, свойственной народным представлениям. Персонажи не только лицедействовали, но и совершали обряд. Это был переход от церковной каноничности к театру. Представление сопровождалось песнопениями, причем хоровое пение чередовалось с сольным. Литургическая драма основывалась на принципах древнегреческой трагедии, а диалоги отрица-

тельных персонажей напоминали сценки скоморохов. Алтарь на время представления превращался в подобие кулис, откуда выходили действующие лица.

В русском варианте пещного действа гораздо более развиты элементы игрового порядка, чем в византийском прототипе, известном с XIV в. Как отмечает исследователь византийской и славянской музыкальной культуры Милош Велимирович в работе «Византийские элементы в раннем славянском пении» (1960), в русской версии пещного действа есть по крайней мере три ясно выраженных новых элемента. Один из них заключается во введении так называемых *халдеев*, которые исполняют роль тюремщиков. В пещном действе халдеи сродни персонажам скоморошьих представлений. Другим элементом является чисто театральный эффект разведения пламени, чтобы с возможно большей реалистичностью передать впечатление горящей печи. Третий новый элемент — сильный грохот, сопровождающий нисхождение ангела.

Священные действия на Западе привели к возникновению оперы на рубеже XVI—XVII вв. В России музыкальное сопровождение религиозных действий ограничилось культовыми песнопениями и попеременным звучанием двух хоров и голосов отроков. Пещное действо существовало до середины XVII в. и оказало влияние на становление русского театра.

В XVI в. появляется многоголосная церковная музыка, связанная с таким явлением русского фольклора, как протяжная песня. Идея триипостасности Бога выразилась в русской церковной музыке XV в. в особой форме многоголосия — *троестрочии*. Трехголосное пение вошло в русскую культуру как одна из форм ангельского пения. Певуче-округлые линии, ритмичность рисунка рублевской «Троицы» сказались на развитии средневековой русской церковной музыки. Благодаря трехголосию, переход от средневековой монодии в многоголосию XVI в. произошел вполне органично.

### 3.6. Религия

Главной отраслью средневековой культуры во Владимиро-Суздальской Руси и Московском государстве, так же как в Киевской Руси, была религия. Монахи уходили в мо-

настыри, спасаясь от монгольского ига, и там возгорался огонь православия, который потом соединился с возросшей государственной мощью. Именно в это время возродилась русская иконопись. Язычество как религия, как культ, пишет Г. К. Вагнер, изживалось медленно, но главные его эстетические ценности — чувство единения с природой, поэтика природы, поэтика художественного творчества — сохранились и стали живительной силой нового искусства.

В 1299 г. кафедра русских митрополитов была перенесена из Киева во Владимир, а еще через четверть века, в 1326 г., из Владимира в Москву, что предопределило последующее политическое возвышение Московского княжества. На московской земле родился самый выдающийся русский святой.

### **Сергий Радонежский (1322—1392)**

Мало русских храмов обходится без иконы с суровым умудренным ликом этого главного святого Руси. Он смотрит, вопрошая, и, отвечая на его взгляд, люди задумываются о своей жизни. Он близок русскому, свидетельствуя о том, чего может достичь человек. Как пишет В. О. Ключевский, «примером своей жизни, высотой своего духа преподобный Сергий поднял упавший дух родного народа, пробудил в нем доверие к себе, к своим силам, вдохнул веру в свое будущее. Он вышел из нас, был плоть от плоти нашей и кость от костей наших, а поднялся на такую высоту, о которой мы и не чаяли, чтобы она кому-нибудь из наших была доступна».

Детство Сергия напоминает детство Феодосия Печерского, следуя по пути которого, будущий «преподобный и богоносный чудотворец» создает монастырь, получивший впоследствии название Троице-Сергиевой Лавры. Важно не только то, что Сергий начал свое великое дело в дебрях природы, но и то, как он обращался с ней. Это было то гармоничное взаимодействие, к которому призывает современная экология. Сергия Радонежского можно назвать другом медведей, зверей, всей природы. Такое поведение соответствовало общим правилам христианского отношения к природе. В христианстве природа не одушевляется, как в язычестве, но почитается как творение Божие. Свойства православного святого — смирение и любовь — в полной мере переносит Сергий на всю природу. Он любит медведя, которого кормит, и у него нет чувства превосходства перед «братьями меньшими».

Природа для Сергия есть способ приобщения к Богу. Уйти от людей в дикую природу и в ней обрести Бога — таков путь Сергия Радонежского. Этим он похож на другого «экологического» святого — Франциска Ассизского, читавшего проповеди птицам. Сергия Радонежского связывают с Франциском Ассизским и потому, что он был принципиальным врагом всякой собственности и использования подневольного труда крестьян на монастырских землях. Эти земли должны были возделывать сами монахи. По мнению Сергия, человек имел право вознаграждения лишь за такой труд, который выполнил собственными руками.

В пустыне, в совершенном уединении, на хлебе и воде Сергей прожил около двух лет. После этого к нему стали приходить другие монахи. Свой растущий авторитет Сергей Радонежский использовал для предотвращения княжеских междоусобиц. Он благословил Дмитрия Донского на битву с Мамаем. Своей скромностью преподобный Сергей подавал пример всем, и хотя на месте его пустынножития возник привлекавший много людей монастырь, первоначальная его пустыньность послужила образцом для последующих ревнителей подвижничества к устройению подобных монастырей.

Как отмечает Е. Н. Трубецкой, «от святого Сергия, стало быть, начинается эта *любовь к родной пустыне*, столь ярко запечатлевшаяся затем в “Житиях” и иконах. Красота дремучего леса, пустынных скал и пустынных вод полюбилась, как высшее явление иного, *духовного*, облика родины»<sup>1</sup>.

Сергий Радонежский — родоначальник той духовной атмосферы, в которой жили лучшие люди конца XIV и XV в. С влиянием Сергия Радонежского связывают развитие русской иконописи. Как отмечает Е. Н. Трубецкой, «вполне самобытной и национальной иконопись стала лишь в те дни, когда явился святой Сергей, величайший представитель целого поколения великих русских подвижников». Его идеи братства, самоотвержения и духовного самосовершенствования оказали сильнейшее воздействие на художников, в том числе на Андрея Рублева.

Для Сергия Радонежского образ Троицы знаменовал единство и согласие. Как пишет Е. Н. Трубецкой, главный храм Троице-Сергиева монастыря — Троицкий — являет собой «зеркало для собранных им в единожитие, дабы взиранием

---

<sup>1</sup> Трубецкой Е. Н. Три очерка... С. 81.

на Святую Троицу побеждался страх перед ненавистной раздельностью мира». Трубецкой полагал, что преображение вселенной по образу и подобию Святой Троицы есть внутреннее объединение всех существ в Боге. Таким образом, Троица интерпретируется как религиозное выражение соборности русского национального характера.

Сергий Радонежский не только основал Троице-Сергиеву Лавру, он был также основателем Высоцкого монастыря в Серпухове. К нему приходил Пафнутий Боровский (основатель Пафнутьево-Боровского монастыря). Наставлениями Сергия Радонежского пользовались Кирилл и Ферапонт Белозерские, основавшие Кирилло-Белозерский, Ферапонтов и Лужицкий (в Можайске) монастыри. Ученики Сергия — Савва, Симон и Андроник основали соответственно Савва-Сторожевой, Симонов и Андроников монастыри. Именно у Андроника воспитывались Даниил Черный и Андрей Рублев, написавший свою знаменитую «Троицу» как храмовую икону собора, возведенного для помещения в нем мощей Сергия Радонежского. Говоря современным языком, это была религиозная школа, аналогичная школам философским и научным.

Отправляясь с миссионерской целью к иноверцам, ученики Сергия Радонежского создавали монастыри, которые становились центрами освоения необжитых земель и превращения их в плодородные пашни и сады. Ярким примером могут служить преобразования на острове Валаам, Соловецких островах, которые и сегодня изумляют своей масштабностью. В XIV—XVI вв. учениками и последователями Сергия Радонежского было создано более 200 монастырей, «излучавших и сеявших окрест себя духовность, праведность, культуру (воплощавшуюся в самом их зодческом облике и в иконописи, в церковном песнопении и словесности)»<sup>1</sup>. Как отмечал В. О. Ключевский, «при имени преподобного Сергия народ воспоминает свое нравственное возрождение, сделавшее возможным и возрождение политическое, и затверживает правило, что политическая крепость прочна только тогда, когда держится на силе нравственной»<sup>2</sup>.

Угрозу церкви представляли **ереси**. С точки зрения П. Н. Милюкова, сектантство на Руси появилось «в той же естественной последовательности религиозных форм», как и протестантизм на Западе.

<sup>1</sup> Кожин В. В. Великое творчество. Великая победа. С. 172.

<sup>2</sup> Жизнь и житие Сергия Радонежского : сб. ст. М., 1991. С. 271.



«Не только в православии, но и христианстве, — и даже не только в христианстве, но и в других монотеистических религиях — процесс религиозного развития состоял в постепенной спиритуализации религии, постепенном превращении религии обряда в религию души. Везде также эта спиритуализация принимала одно из двух направлений, смотря по различию личного и народного темперамента. Или она отличалась по преимуществу эмоциональным характером, или по преимуществу характером интеллектуальным... Вырываясь из оков обряда и молитвенной формулы, эмоциональные натуры предавались свободному экстазу и думали посредством мистических упражнений открыть в себе путь к таинственному общению с божеством. С другой стороны, ум требовал более критического отношения к традиционному учению религии, то есть к согласованию этого учения с законами человеческой мысли и с прообразами человеческого знания. Эти требования ума приводили спекулятивные натуры к рационализму — к рассудительной оценке содержания откровений религии и к постепенному отрицанию того, что передано преданием, а потом и самого откровения»<sup>1</sup>, — писал П. Н. Милюков. Кстати сказать, это не только основа сектантства, но и «протестантизма» Л. Н. Толстого, о котором речь пойдет в дальнейшем.

В XIV в. в новгородских краях проявилась *ересь стригольников*, которая была прежде всего противоиерархическим движением. В конце XV в. встречаемся с другим, более сложным движением — *ересью жидовствующих*, которые отрицали свидетельства в Ветхом Завете о Святой Троице. Борьба с ересью жидовствующих — самый драматичный момент в истории русской церкви Владимиро-Суздальской и Московской Руси, потребовавший заново обратиться к основам русского православия без помощи византийской церкви, которая после падения Константинополя утратила былой авторитет. Возникла необходимость самим защищать церковь от нападения, что выдвинуло на первый план таких проповедников, как Иосиф Волоцкий (1439/40—1515) и Нил Сорский (1433—1508).

Осмысление основ православного мировоззрения привело к разделению на два внешне соперничавших, но внутренне связанных течения — *иосифлян* и *нестяжателей*, обративших внимание соответственно на социальную и духовную стороны религии. Первые названы по имени выдающегося деятеля русской церкви Иосифа Волоцкого, основателя Иосифо-Волоколамского монастыря. Его сторонники выступали за создание экономически мощных монастырей на феодальной основе, примером которых служил Иосифо-

<sup>1</sup> Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры... С. 103.

Волоколамский монастырь. Вторые названы по основному положению своей концепции, которая в противоположность первой заключалась в ориентации монастырей прежде всего на духовное развитие, к чему призывал Нил Сорский. По сути оба направления дополняли друг друга и плодотворно развивались в Московском государстве.

У Нила Сорского в его размышлениях о «беседе человека и Бога» как высшем проявлении бытия и сознания началась та линия диалога, которая затем через Ф. М. Достоевского приведет к М. М. Бахтину. В главном сочинении Нила Сорского «От писаний Святых отец о мысленном делании, сердечном и умном хранении» говорится, что в процессе моления ум достигает такого состояния, когда уже «не молитвою молится ум, но превыше молитвы бывает». И тогда «действием духовным двинется душа к Божественному и подобно Божеству уставлена будет непостижным соединением и просветится лучом высокого света в своих движениях». В этот момент душа говорит с Богом, который присутствует в сердце человека. Это состояние Нил Сорский называл «*умной молитвою*» (иначе «*умное делание*»). По его словам, «умная молитва выше всех деланий есть».

Нестяжатели основывались на *исихазме* (от греч. hesychia — покой, безмолвие, отрешенность), поиске безмолвия и тишины, правды созерцания и «умного делания». Преподобный Нил Сорский был прежде всего безмолвником, не имел потребности говорить и учить. У нестяжателей можно найти истоки духовного христианства, о котором речь пойдет ниже.

В споре иосифлян с нестяжателями Г. В. Флоровский находит отголоски спора латинского вероисповедания с греческим. Нестяжатели ближе к исихастам и к представлению о ничтожестве земных благ. Иосифляне ближе к католикам с их идеей о главенстве духовной власти над мирской. Здесь столкнулись две правды: социального служения и молитвенного делания. Иосифо-Волоколамский монастырь действительно помогал окрестным крестьянам в трудную минуту. «Идеал Иосифа — это своего рода хождение в народ... Но самое молитвенное делание у него изнутри подчиняется социальному служению, деланию справедливости и милосердия», — отмечает Флоровский.

Еще один выдающийся деятель русской церкви Максим Грек (Михаил Триволис) был по своим взглядам ближе

к нестяжателям. Его деятельность, как и творчество Феофана Грека и других выдающихся иконописцев и архитекторов, можно отнести к русскому Предвозрождению. В то же время он был византийским гуманистом, хорошо знакомым с европейским Ренессансом.

Первыми русскими *сектантами протестантского направления* (в отличие от ереси жидовствующих, которая навеяна иудаизмом) были в XVI в. троцкий игумен Артемий и беглый холоп Феодосий Косой. Примечательно, что после заточения и тот и другой перебрались в Литву. Феодосий Косой писал, что не должно быть церквей, так как о них не писано ни в Евангелии, ни в Апостоле. По Иоанну Златоусту, «церковь — не стены, но собор “верных”». Не нужно и молиться, так как в Евангелии повелено «кланяться духом и истиной, а не телесно на землю падать». Отступи от неправды — вот и молитва. Наставников в общине верующих вообще не должно быть, так как наставник один — Христос. «Не подобат им земских властей бояться и дани даяти им». Подобная проповедь не нашла последователей.

Создание централизованного государства стимулировало объединительные тенденции в церкви. В первый же год самостоятельного правления Ивана Грозного на Соборе русской церкви 1547 г. месточтимые святые (22 человека) были канонизированы как общерусские. В 1549 г. к ним добавились еще 17 святых. Это больше, чем за предыдущие пять веков существования русской церкви. «Четьи Минеи» — сборник житий русских святых — были нужны митрополиту Макарию для возвеличивания русской церкви, которая стала главенствующей в православном мире.

Появились в русской земле и свои чудотворные иконы. Например, чудотворная икона Божьей Матери, именуемая Донской, много раз помогала русским воинам. Впервые — в битве на Куликовом поле, когда перед ней молился Дмитрий Донской (именно с тех пор она стала зваться Донской). В другой раз перед ней молился Иван Грозный, отправляясь в поход на Казанское ханство. В 1591 г. к Москве подошли крымские татары, и царь Федор приказал совершить крестный ход с Донской иконой вокруг стен Кремля. Устрашенные какой-то невидимой силой татары отступили от Москвы. В благодарность государь основал монастырь, названный Донским-Богородицким, в который поместили чудотворную икону. Там она находится и поныне.

Икона «Нечаянная радость» изображает одно из чудес, которые произошли от иконы Черниговской Божьей Матери. Один грешник молился Богородице. Однажды он вдруг увидел ее образ движущимся, а на руках и ногах Богомладенца появились язвы и кровь, как на кресте у Спасителя. Человек ужаснулся и со страхом спросил: кто это сделал? Богородица ему ответила, что это сделали такие же грешники, как и он.

В этот период впервые появляется выражение «Святая Русь» в переписке Ивана Грозного с князем Курбским в форме «святая русская земля» (1579).

«В дни национального унижения и рабства все русское обесценивалось, казалось немощным и недостойным. Все святое казалось чужестранным, греческим. Но вот по земле прошли великие святые; и их подвиг, возродивший мощь народную, все осветил и все возвеличил на Руси: и русские храмы, и русский народный тип, и даже русский народный быт», — писал Е. Н. Трубецкой. Именно это и воплотилось в идее «святой Руси».

Е. Н. Трубецкой обратил внимание, что в это время храм Богородицы на иконах становится собором не только ангелов и людей, но птиц и животных.

«Когда мы видим, что собор, собравший в себе всю тварь небесную и земную, возглавляется русскою главою, мы чувствуем себя в духовной атмосфере той эпохи, где возникла мечта о Третьем Риме. После уклонения греков в унию и падения Константинополя Россия получила в глазах наших предков значение единственной хранительницы неповерженной веры православной. Отсюда та вера в ее мировое значение и та склонность к отождествлению русского и вселенского»<sup>1</sup>. Это убеждение соответствует таким чертам русского национального характера, как всечеловечность, мессианство и максимализм.

Стоит рассмотреть также такое специфическое для русской религиозности явление, как **юрродство**. По утверждению В. В. Зеньковского, юродивые презирают все земные удобства, поступают вопреки здравому рассудку, но во имя высшей правды. Юродивые принимают на себя подвиг нарочитого безумия, чтобы достичь свободы от соблазнов мира. Зеньковский называет это мистическим реализмом, приносящим в жертву земное небесному. Часто и сурово юродивые нападали на государственную власть. Самый известный юродивый Московской Руси — Василий Блажен-

<sup>1</sup> Трубецкой Е. Н. Три очерка... С. 79, 91–92.

ный, который обращался со своим смелым и правдивым словом к властителям, — введен Модестом Мусоргским в качестве действующего лица в оперу «Борис Годунов».

В XV в. разворачивается борьба вокруг унии, заключенной константинопольским патриархом с папским престолом. Большинство православно мыслящих людей, в том числе на Руси, отвергло ее. Русская церковь стала на путь самостоятельного развития и в 1589 г. добилась независимости от византийской церкви. Независимость была обоснована тем, что, как отвечал Иван Грозный папскому послу Поссевину, «мы получили христианскую веру при начале христианской церкви, когда Андрей, брат апостола Петра, пришел в эти страны». Обретя своего патриарха, русская церковь стала фактически самой сильной из всех православных церквей.

### 3.7. Философия

На Западе в Средние века философия была «служанкой» теологии. В России у нее существовала своя специфика: меньше внимания уделялось онтологическим и гносеологическим проблемам, больше — проблемам социальным, историософским, антропологическим. В качестве основных рассматривались вопросы о соотношении церкви и государства и значении России в мире.

Русскому мышлению присуще острое сознание греховности мира, а русское иночество давало недостижимые образцы духовной силы, чистоты сердца и свободы от мира.

«В монастырях, по народному убеждению, шла “истинная жизнь”, и потому так любили русские люди “хождение по святым местам”, к которым их тянула жажда приобщиться к “явленному” на земле Царству Божию. В монастырях горел нездешний свет, от которого должна была светиться и сама земля, если бы она сбросила парост греховности»<sup>1</sup>, — писал В. В. Зеньковский.

В монастырях закладывалась национальная идеология. В основе ее, по Зеньковскому, был *мистический реализм* как учение о двойственности строения мирового (и исторического) бытия. Теократическая идея развивается в России не в смысле примата духовной власти над светской,

---

<sup>1</sup> Зеньковский В. В. История русской философии : в 2 т. Т. 1. Ч. 1. Л., 1991. С. 44.

как это случилось на Западе, а в сторону усвоения государственной властью священной миссии. «Точкой приложения Промысла Божия в истории является государственная власть — в этом вся “тайна” власти, ее связь с мистической сферой», — полагает Зеньковский. Именно поэтому церковная мысль занята построением национальной идеологии.

Ярким поборником священного служения царя был Иосиф Волоцкий: «Царь по своей природе подобен всякому человеку, а по своей должности и власти подобен Всевышнему Богу». С этим соглашался Иван Грозный и этим обосновывал он свою самодержавную власть в письмах к Курбскому. Учение о царской власти как форме церковного служения называется *цезарепапизмом*. Церковь призвана помогать в этом царю, на чем основан принцип *печалования*, т.е. заступничества церкви перед царем.

Возвеличивание царской власти стимулировалось мистическим пониманием истории как подготовки к Царству Божию. Это же использовалось для обоснования прав церкви на имущество — во имя выполнения ее социальных задач. Идеалом для Иосифа Волоцкого было «своего рода хождение в народ», в чем он предвосхищает русскую интеллигенцию, начиная со времен А. Н. Радищева, и народничество XIX в. Как царь служит делу церкви, так и церковь служит государству. В вопросе о том, как служить, имело место различие между иосифлянами и нестяжателями, о чем говорилось выше.

В 1453 г. пал Константинополь и «померкло солнце благочестия». Вскоре Русь свергла монгольское иго и центр православия переместился в Москву, что зафиксировано в концепции **«Москва — Третий Рим»**. Это религиозная, а не политическая концепция, но из нее были сделаны в том числе и политические выводы. Генезис идеи Москвы как «Третьего Рима» восходит к библейским пророчествам. Пророк Даниил провозгласил, что во дни четвертых царств «Бог Небесный воздвигнет царство, которое во веки не разрушится, оно сокрушит и разрушит все царства, а само будет стоять вечно». Для византийских писателей это было царство Римское. Но Константинополь пал, и в русском церковном сознании навязчиво стала выдвигаться мысль, что отныне «богоизбранным» является именно русское царство. Тогда же возникла легенда о Белом клобуке, в которой говорится об избрании свыше русской церкви для

хранения истины Христовой. На это наложилось эсхатологическое ожидание конца света в 1492 г. Стоять до конца мира и суждено было русскому государству как сохранившему христианскую веру во всей ее чистоте.

Вполне уместно тут оказалось зародившееся в XVI в. представление о *святой Руси*. В концепции «Москва — Третий Рим» имеет место отождествление русской реальности со «святой Русью». Основанием для этого служит тот факт, что Москва после падения Константинополя осталась единственным в мире большим православным государством.

«Церковь Древнего Рима пала из-за своей ереси; врата Второго Рима — Константинополя — были изрублены топорами неверных турок; но церковь Московии — Нового Рима — блистает ярче, чем Солнце во всей Вселенной... Два Рима пали, но Третий стоит крепко, а четвертому не бывать» — так говорится в послании псковского монаха Филофея Василию III.

Идеологическая борьба Византии с варварами, захватившими Рим, сменилась борьбой Европы с Россией. По словам Арнольда Тойнби, это спор за первородство. Тойнби выводит данное противостояние издалека. Греки, оккупированные Римом, отомстили ему, сначала покорив его духовно, а затем создав основу для построения Восточной Римской империи, которая противопоставила себя разгромленному варварами первому Риму. В основе противоборства лежит желание быть «избранным» народом вместо Израиля, который тоже не отказался от своих претензий. Иудаизм, католичество, православие, ислам борются между собой за близость к Богу.

Идеологема Москвы как «Третьего Рима» определила маршруты русского православного подвижничества, а также путь русского государства. То, что «четвертому Риму не бывать», означает веру в достижение полноты истины, хранимой в Московском государстве. Но вслед за тем Москва увидела опричнину.

В русской философско-антропологической мысли XV—XVI вв. возникают первые ростки представления о «естественных правах», присущих каждому человеку от рождения. Проводится мысль о свободе, дарованной Богом всем людям. Князь Андрей Курбский в полемике с Иваном Грозным обвиняет его в том, что тот «затворил русскую землю, сиречь свободное естество человеческое, аки в адовой твердыне». Те же мысли у Матвея Башкина: «Христос всех бра-

тией называет, а у нас кабалы». Известный публицист Иван Пересветов писал: «Бог человека сотворил самовластным и самому себе повелел быть владыкой, а не рабом».

\* \* \*

Итак, средневековая русская культура вплоть до XVII в. обладала единством всех ее составных частей. Будучи не заменой, а распространением вширь и вглубь прежних южных и северных культурных очагов, русская культура в XIII—XVI вв., несмотря на монгольское иго, движется по пути, по которому идет Европа, через предпосылки Предвозрождения к Предвозрождению. Она достигает мировых вершин в иконописи и архитектуре, которые преобладали и в европейском Ренессансе. Само русское Возрождение наступит позже — в XVII—XVIII вв. в соответствии с общим движением Возрождения с юга на север и на восток Европы. Тем самым **Владими́ро-Суздальская и Московская Русь была вторым шагом русской культуры**, за которым последовал и третий — русское Возрождение. Этапами эволюции русского Предвозрождения стали творения Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия, соборы московского Кремля, собор Василия Блаженного, церковь Вознесения в Коломенском и др. Предвозрождение в живописи и в архитектуре имело место почти одновременно.

Два основных религиозных результата этого периода, последовавших за углубленным проникновением в суть православия, — борьба с ересью жидовствующих и появление двух направлений в официальной церкви: иосифлян и нестяжателей. Апофеозом в этом движении служит возникновение концепции «Москва — Третий Рим».

Создавая Лицевой летописный свод, «Стоглав», «Степенную книгу», «Великие Минеи Четьи», Русь подводила итог средневековой культуры и готовилась к подъему на новую ступень. Этой ступенью стало русское Возрождение.

## Литература

1. Вагнер, Г. К. Искусство Древней Руси / Г. К. Вагнер, Т. Ф. Владышевская. — М., 1993.
2. Зеньковский, В. В. История русской философии : в 2 т. / В. В. Зеньковский. — Т. 1. — Ч. 1. — Л., 1991.
3. История русской литературы XI—XVII вв. / под ред. Д. С. Лихачева. — М., 1975.



4. *Келдыш, Ю. В.* История русской музыки : в 10 т. / Ю. В. Келдыш Т. 1. — М., 1983.
5. *Ключевский, В. О.* Благодатный воспитатель русского народного духа [речь В. О. Ключевского, произнесенная 26 сент. 1892 г. в память Преп. Сергия Радонежского]. — М., 2001.
6. *Кожин, В. В.* Великое творчество. Великая победа / В. В. Кожин. — М., 1999.
7. *Кожин, В. В.* О русском национальном сознании / В. В. Кожин. — М., 2000.
8. *Лазарев, В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века / В. Н. Лазарев. — М., 1983.
9. *Милюков, П. Н.* Очерки по истории русской культуры : в 3 т. / П. Н. Милюков. — М., 1994—1995. — Т. 2. — Ч. II.
10. *Трубецкой, Е. Н.* Три очерка о русской иконе / Е. Н. Трубецкой. — Новосибирск, 1991.
11. *Флоровский, Г. В.* Пути русского богословия / Г. В. Флоровский. — Вильнюс, 1991.

## Глава 4

# РУССКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

### (XVII—XVIII ВЕКА)

#### 4.1. Основная характеристика периода

В XVII в. расширяются контакты России с западными странами, в том числе с государствами Юго-Восточной Европы, благодаря чему в Россию пребывает все больше иностранцев. Формируется первое «окно в Европу». Это был век расширения Русского государства во все стороны. На западе — воссоединение с Украиной, на юге — присоединение области Войска Донского, на востоке — присоединение Сибири, на севере — освоение районов, близких к Северному Ледовитому океану. Спокойное накопление мощи прерывалось бунтами: крестьянским под руководством Степана Разина, медным и в конце века стрелецким, связанным с борьбой за власть. Эти бунты не были такими страшными, как Смутное время, и царской власти удавалось их быстро подавлять. С присоединением Казанского и Астраханского ханств, Украины и Сибири Русь становится **Россией**, а жители ее уже могут быть названы *россиянами*, поскольку в состав России в большом количестве входит и нерусское население. Впрочем, русские всегда выступали в России как государствообразующая нация.

Период с конца XVII столетия до золотого века русской культуры (XIX в.) называют **русским Возрождением**, находя в русской культуре этого времени наиболее характерные черты эпохи Возрождения: двуединый процесс *национального самосознания* и одновременно приобщения к *мировой культуре* (В. В. Кожин).

Такое понимание русского Возрождения хорошо вписывается в контекст общевозрожденческого движения.

Возрождение возникло на юге Италии в XIV в. (Данте, Боккаччо, Петрарка). На север Европы — во Францию, Испанию, Англию оно пришло в XVI — начале XVII в. Еще дальше в Россию Возрождение пришло в XVII—XVIII вв. под непосредственным влиянием петровских реформ. Оно возникло не сразу на всей территории, а последовательно шло с запада и, начавшись в южной России, к концу XVII в. достигло центра. Многие деятели Возрождения в Великой России были выходцами с Украины и Белоруссии, куда Возрождение пришло раньше. Это соответствует общему движению Возрождения, которое, возникнув в Италии, затем двигалось на север и на восток. И если в Западной Европе Возрождение кончилось в XVII в., переходя в следующем веке в эпоху Просвещения, то в России Возрождение окончательно утверждается в XVIII в., соединяясь с Просвещением. Реформы Петра I были подготовлены в XVII в., когда произошло присоединение Малороссии, укрепились отношения с западными странами и в Москве появилась обширная Немецкая слобода, которая произвела на жившего по соседству в Измайлове мальчика — будущего российского императора — огромное впечатление. Те культурные изменения, которые произошли в России в XVII в. и перешли во многом благодаря Петру в XVIII в., подготовили в дальнейшем золотой век русской культуры.

Эпоха Возрождения характеризуется в первую очередь становлением самодостаточной личности. В России, где не было развитого гражданского общества и торжества закона, это привело к становлению специфически русского явления — *интеллигенции*. Для эпохи Возрождения характерно обособление и увеличение веса светского искусства. То же происходит и в России: возникают светская литература и архитектура, парсуна в живописи. В Европе с эпохи Возрождения начинается развитие капитализма и становление нации. В России в эпоху Возрождения также начинается зарождение капиталистических отношений и становление национального самосознания, чему способствовали и внутренние причины.

В начале XVII в. Россия испытала губительный социальный и государственный кризис, в результате которого остро встал вопрос о соотношении государства и народа. В Смутное время царской власти или вообще не было, или она переходила из рук в руки нескольких конкурентов. В подоб-

ных условиях неизбежно возникал вопрос о том, что делать населению, кому служить и служить ли вообще. Те, кто не желал никому служить, пополняли шайки разбойников, которые, увеличиваясь в объеме, доходили до масштаба народного восстания против государства как такового и всей высшей элиты и установленных ею порядков. В качестве примера можно привести восстание под руководством Ивана Болотникова. Такую же функцию ниспровергателей существующих порядков выполняли казаки, роль которых на Руси в Смутное время резко возросла. Сторонники порядка выбирали себе одного из претендентов на престол: Лжедмитрия I, Лжедмитрия II, Василия Шуйского, польского царевича Владислава, польского короля Сигизмунда. Но были и те, кто осознал в условиях отсутствия твердой власти, что помимо дилеммы: не служить вообще или служить одному из претендентов на трон — существует альтернатива: служить родной стране, отечеству, русской земле. Это способствовало росту национального самосознания, пониманию того, что есть единая нация и единая страна, которую должен защищать каждый. Рост национального самосознания привел к возникновению освободительного движения под руководством Козьмы Минина и князя Дмитрия Пожарского. Национальное самосознание было важно и в культурном отношении. Оно способствовало не только возрождению государства, но и русскому Возрождению в духовном смысле. На вершине русского Возрождения оно привело к созданию особого социального слоя — интеллигенции, призванной сыграть огромную роль в развитии России в последующие века.

Главный момент, отличающий русское Возрождение, как и Возрождение вообще, — усиление индивидуального личностного начала, которое проявляется во всех изображаемых событиях и произведениях. Происходит «открытие характера», внутреннего мира человека. Люди уже не делятся на абсолютно добрых или злых. Они становятся многообразными и изменчивыми, как разнообразен и изменчив окружающий мир. «Не бывает же убо никто беспорочен в житии своем» — говорится в хронографе 1617 г. Основу ренессансной лирики, по В. В. Кожинovu, составляет единство личностного и национального. В эпоху Возрождения появляются нравственность, личный внутренний мир, личность в полном смысле этого слова.

**Главные признаки русского Возрождения:** появление новых видов и отраслей культуры — поэзии, парсуны, московского барокко, партесного пения, философии. В формальном смысле появляется авторство.

По утверждению Н. Н. Бахтина, «роль чужого слова, *цитаты*, явной и благоговейно подчеркнутой, полускрытой, скрытой, полусознательной, бессознательной, правильной, намеренно искаженной, ненамеренно искаженной, нарочито переосмысленной и т.д. в средневековой литературе была грандиозной. Границы между чужой и своей речью были *зыбки, двусмысленны, часто намеренно извилисты и запутаны*. Некоторые виды произведений строились, как *мозаики*, из чужих текстов»<sup>1</sup>.

Но вот человек вспомнил, что он создан по образу и подобию Бога, и решил возродить в себе божественный образ. Это и есть подлинное Возрождение, которое началось в XVII в. с украинского философа Григория Сковороды, а наибольшего развития достигло в конце XVIII в. у А. Н. Радищева в его «Путешествии из Петербурга в Москву». Без русского Возрождения не было бы золотого века русской культуры.

В середине XVII в. возникло движение *ревнителей благочестия*, которые предлагали «спасаться в миру», заводили школы и богадельни. Социальный элемент сближал это движение с европейской Реформацией. Но «боголюбцы» стремились к оцерковлению всего русского быта, в то время как Реформация двигалась в направлении обмирщения религиозной жизни. Из кружка «боголюбцев» вышли будущий патриарх Никон и главный его противник протопоп Аввакум. Когда Никон стал патриархом, он провел реформу русской церкви с целью приближения ее богослужения к обрядовой традиции других православных государств. Тех, кто не принял реформу Никона и придерживался в религиозной практике прежних правил и обычаев, стали называть *старообрядцами*. От четверти до трети населения сохранило верность древней традиции. Старообрядцы считали, что ничего в святоотеческих книгах исправлять не надо; напротив, во всех других странах все должно быть изменено в соответствии с правилами русской церкви.

**Церковная реформа**, разделившая народ на ново- и старообрядцев, была связана с тем, что, по мнению Никона,

<sup>1</sup> Цит. по: *Кожин В. В.* Великое творчество. Великая победа. С. 202.

после воссоединения Украины с Россией и в предвидении дальнейшего расширения русских земель, следовало готовиться к созданию вселенской православной империи под эгидой русского государства. Различия между русским и греческим обрядами казались Никону препятствием к этому. Он решил унифицировать обряд, взяв за основу греческую практику, которая, кстати сказать, была введена на Украине и в Белоруссии. Реформа облегчила культурную ассимиляцию Великороссии и соединенных с нею других ветвей единой русской нации. Она также усилила влияние на Великороссию Украины, в которую возрожденческие тенденции проникли раньше.

В свое время культура распространилась из Киева на центральную Россию, теперь, в эпоху Возрождения, можно было говорить о второй волне влияния. В XVII в. было основано целое общежитие малороссийских ученых монахов в Андреевском монастыре, основанном в 1648 г. на берегу Москвы-реки близ Воробьевых гор (назван по находящейся в нем церкви Андрея Стратилата). Именно эти монахи приняли активное участие в переводе и исправлении богослужебных книг, в развитии просветительского и книжного дела в России. При монастыре была образована школа. В 1764 г. монастырь был упразднен.

Петр I, по словам А. Тойнби, «всколыхнувший нечеловеческим усилием всю Россию», ответил на польско-литовское давление, достигшее пика в Смутное время, когда поляки оккупировали и два года (с 1610 по 1612) удерживали Москву. **Преобразования Петра I** в культурном отношении не были переворотом в полном смысле слова. Европейский Ренессанс достиг пределов русского государства еще до рождения Петра, а первый театральный спектакль в России прошел в год его рождения. После Смутного времени на Печатном дворе (единственной тогда русской типографии) и в московских приказах (особенно в Посольском, имеющем дело с иностранцами) образовался круг людей, для которых литературная работа стала основной профессией. Это была как бы *протоинтеллигенция*, в конце русского Возрождения ставшая полноценной интеллигенцией.

«Чтение книг вошло у нас в великое употребление: ибо ныне не только просвещенное науками благородное общество, но и всякого звания люди с великою охотою в том упражняются: чего ради и выходит в публику немалое количество разного сочинения книг,

наполненных или нравоучениями, или служащих для увеселения и препровождения от тоски праздного времени, которые охотно читают и самые поселяне, обучавшиеся грамоте, которых ныне уже довольно»<sup>1</sup>. Эти слова принадлежат писателю конца XVIII в. Матвею Комарову.

До Петра русский Ренессанс был в основном словесным, гуманитарным, Петр же придал ему практическую направленность. Поэтический «музей слов» Симеона Полоцкого дополняется Кунсткамерой, реальным музеем монстров и курьезов. При Петре были созданы флот, общедоступный театр, Академия наук, парки и парковая скульптура. Произошла секуляризация культуры. Петровские преобразования в культурном отношении ценны тем, что дали возможность развиваться русскому Возрождению в полном объеме. **Главное культурное событие** русской империи — **появление интеллигента**.

Хотя интеллигенция в полной мере сформировалась только в XIX в. с выходом на арену разночинцев, начало ее породил указ Петра III от 1762 г., по которому дворянство освобождалось от обязательной государственной службы. Тем самым из среды дворянства теперь могли выделяться свободные образованные люди, не являющиеся ни воинами, ни чиновниками. Они и создавали интеллигентские кружки. В интеллигенте соединились европейская образованность с русской сострадательностью и отзывчивостью. Недаром слово «интеллигенция» во всех словарях обозначается как специфически русское. Первым русским интеллигентом, по словам Н. А. Бердяева, был А. Н. Радищев, без которого не было бы великой русской литературы (а если выйти за рамки культуры, то, может быть, и русских революционеров тоже). Ф. М. Достоевский писал, что все мы (имея в виду писателей второй половины XIX в.) вышли из «Шинели» Гоголя. Но из чего вышла (была сшита) гоголевская «шинель»? Той боли за простого человека не могло бы возникнуть, если бы до Гоголя не было «Путешествия из Петербурга в Москву». Так что вся русская литература XIX в. — от Н. М. Карамзина до Л. Н. Толстого — это следствие «Путешествия» Радищева. Или, если сказать иначе, «Путешествие» Радищева и великая русская литература имеют один источник, коренящийся в специфическом

<sup>1</sup> Цит. по: Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры. Т. 2. Ч. I. С. 280—281.

чески русской интеллигентности, — таланте сострадания и сочувствия к человеку как таковому. Таким образом, русская интеллигенция, в которой соединились европейская образованность с русским сочувствием, стала источником великой русской литературы XIX—XX вв.

Термин «интеллигенция» (лат. *intelligentia*, *intelligentia* — понимание, познавательная сила, знание), включенный в литературный обиход писателем П. Д. Боборыкиным в 1860-е гг., из русского перешел в другие языки. Стало быть, он обозначает российское явление — *наличие большого числа образованных людей, находящихся в оппозиции к государственной власти* (никто не причислит к интеллигенции Бенкендорфа). **Интеллигенция в России** — это посредница между государством и народом в условиях, когда нет самостоятельных законодательных учреждений и не действует закон как таковой. Русский человек внутренне свободен. Его свобода идет от широты Великой русской равнины. Уже при Ярославе Мудром Русь территориально превосходила всю Западную Европу. Чтобы внедрить необходимую организацию на таком обширном пространстве, требуется давление сверху, государственный авторитаризм. Но тогда становится необходим посредник, заменяющий отсутствующие социальные институты, — его роль и выполняет интеллигенция. Первым, кто открыто осуществил эту функцию, был А. Н. Радищев.

Смутное время показало слабость русского государства. Необходимость сопротивляться давлению Запада привела к русскому Возрождению и достойному ответу Петра I. Русские взяли у Запада то, что им было нужно для победы над ним, и реванш Петра I состоялся. Энергии Петра хватило на два века, а затем, после поражения в Крымской и Японской войнах, понадобился новый ответ на вызов. В диалектике внутренней свободы русского человека и внешней его организации таится разгадка того парадокса, о котором писал Н. А. Бердяев: «Почему самый безгосударственный народ создал такую огромную и могущественную государственность?»<sup>1</sup>

Интеллигенция появилась под влиянием секуляризации литературы и, в свою очередь, способствовала ей. Как русскому человеку интеллигенту свойственна *широта*, как предста-

<sup>1</sup> Бердяев Н. А. Самосознание : (Опыт философской автобиографии). М., 1991. С. 7.



вителю тонкого культурного слоя интеллигенции — *сострадание*. Вот две основные черты русского интеллигента.

А. Ф. Лосев, размышляя о природе интеллигентности, писал: «Подлинная интеллигентность всегда есть подвиг, всегда есть готовность забывать насущные потребности эгоистического существования... ежеминутная готовность к бою и духовная, творческая вооруженность для него... Интеллигентность — это ежедневное и ежечасное несение подвига, хотя часто только потенциальное».

Начавшись с А. Н. Радищева, про которого Екатерина II сказала: «Это бунтовщик, хуже Пугачева», но который революционером не был, русская интеллигенция способствовала революции 1905 г., что ей поставили в вину «веховцы», а затем и революции 1917 г.

## 4.2. Литература

Если раньше литературным творчеством занимались главным образом ученые монахи, то теперь, в эпоху русского Возрождения, за перо берутся представители разных сословий. Ликвидируется разрыв между устной словесностью и письменностью, в рукописную книгу проникают фольклорные тексты. От первой половины XVII в. до нас дошли старинные образцы раешного стиха, древнейший сборник заговоров, первые списки устно-поэтического «Сказания о киевских богатырях» и песни о Гришке Отрепьеве.

В Смутное время не было цензуры, поэтому писатель мог свободно размышлять и изображать то, что он хочет. Появляется жанр **видений**, в которых рассказывалось о том, как кому-то что-то привиделось. Главным образом это были видения духовного содержания, по которым пытались определить будущее. Некоторые традиционные жанры существенно менялись. Так, **грамота**, первоначально представлявшая собой некое информационное сообщение, приказ или запрет, т.е. являвшаяся деловым, канцелярским жанром, в Смутное время, когда грамоты рассылались в огромном количестве с целью привлечения на свою сторону населения, становилась произведением красноречия, ораторского искусства.

До середины XVII в. литературным языком на Руси был старославянский (на который в Средние века также опирались литературные языки Болгарии, Македонии, Хорватии, Сербии, Моравии и т.д.). Только с середины XVII в.,

что видно в сочинениях Аввакума и бытовых повестях того времени, начинается формирование русского литературного языка, и этот процесс продолжается всю эпоху Возрождения вплоть до А. С. Пушкина. Источником русского литературного языка был язык старославянский, разговорный и фольклорный. В XVIII в. сказки, былины и особенно народные песни из устных становятся письменными, а из письменных — печатными.

В. К. Тредиаковский создал в литературе «высокий штиль» на основе языка священных книг:

Не «голос» чтится там, но сладостнейший «глас»...

Читают «око» все, хоть говорят все «глаз»...

«Высокий штиль» — язык трагедии, поэмы и оды. М. В. Ломоносов создал концепцию трех стилей — высокого, среднего и низкого. Чуть позже Н. М. Карамзин заявил, что высокий слог должен отличаться не словами или фразами, а содержанием, мыслями, чувствами.

В дополнение и на смену летописанию в XVII в. пришло **историческое повествование** — значительные по объему произведения, посвященные какому-либо важному историческому событию. Здесь прежде всего следует отметить исторические повести о Смутном времени, в особенности «Сказание» Авраамия Палицына, келаря Троице-Сергиева монастыря.

Исторические повести начинают создаваться не только в центре, но и в других регионах России, в том числе в присоединенных областях — в Сибири, на Дону. Дьяком войска Донского Ф. И. Порошиным в 1642 г. была написана «Повесть об Азовском осадном селении», посвященная взятию казаками турецкой крепости Азов и ее героической обороне. Особенностью этого произведения является то, что в нем как бы чередуются канцелярский и фольклорный стили. Как некогда Максим Грек, Федор Порошин был сослан в Сибирь, куда начали ссылать еще в ту далекую пору, непосредственно следовавшую за присоединением Сибири к России.

**Житийно-биографические повести.** Особенностью русского Возрождения стал интерес к человеческой личности как таковой. Даже царь характеризуется личными чертами. Появляются повести о простых людях, например «Повесть об Ульянии Осоргиной», написанная в 1620—1630-е гг. Хотя в повести использованы все стереотипы житийного жанра, перед нами предстает жизнь частного благоче-

стивого человека, который, умирая говорит: «Слава Богу всех ради, в руки твои, Господи, предаю дух мой, аминь». Повесть написана сыном Ульянии, и это не традиционное житие, а жизнеописание, биография с элементами семейной хроники. Среди добрых дел, которые необходимы для спасения души, на первое место автор ставит повседневные и неустанные труды Ульянии, из-за которых ей некогда даже ходить в церковь. И все же автор явно рассчитывает на канонизацию Ульянии. Основная мысль «Повести об Ульянии» — «спасение в миру», в семье, в родственной любви, в кротости и благочестии. Идеей «спасения в миру» одушевлялась деятельность «боголюбцев» — Ивана Неронова, протопopa Аввакума и др. Эта идея, близкая протестантской этике Западной Европы, в конечном счете способствовала секуляризации литературы как одной из основных черт Возрождения.

В XVIII в. любимым чтением сделалось «Житие Алексия», человека Божия, в котором соединилась польза для души с «умилением».

**Поэзия.** Стихотворные жанры изначально развивались в фольклоре, поскольку в устной речи текст часто связан с напевом. В древнерусской письменности *стих*, т.е. текст, членимый на соизмеримые отрезки, встречается не часто. Влияние сказового стиха чувствуется в «Сказании о законе и благодати», «Слове о полку Игореве» и других выдающихся памятниках русской литературы, поэтому они могут рассматриваться как пограничные между прозой и стихом. В «плетении словес» в XIV—XVI вв. также встречаются ритмичные, наподобие орнамента, движения и повторения сходно звучащих слов. В богослужении ритмичность встречается в гимнографии. К началу XVI в. на основе гимнографической традиции появляется внебогослужебная лирика — «стихи покаянные, слезны и умиленны, чтобы душа пришла к покаянию». Такого рода стихи не декламировались, а распевались, как в гимнографии. В XVII в., как уже отмечалось, в письменность начинают проникать фольклор и как его часть — устная народная поэзия. Одной из ее форм был *раешник* — скоморошье балагурство, подчеркнутое рифмой.

В первом десятилетии XVII в. возникает **стихотворчество** как противостоящая и прозе, и ритмической прозе, и гимнографии форма художественной речи. Здесь, как

и во всем русском Возрождении, существенным было воздействие с Запада на Украину и Белоруссию. В то время искусство «сочинять вирши» уже входило в программу образцового воспитания шляхтича, а Смутное время усилило воздействие Польши не только на Украину, но и на Великороссию. С конца XVI в. в украинских и белорусских книгах применялись две системы стихосложения: *равносложный* (изосиллабизм) и *неравносложный* стих (относительный силлабизм), в обоих случаях с обязательной парной рифмой. Для великорусской поэзии первой половины XVII в. характерен неравносложный стих с парной рифмой — так называемое *двострочное согласие*. Стихотворство той поры получило название «приказной школы», так как ограничивалось кругом протоинтеллигенции. Это были служивые люди, занимавшие различные должности в приказах. Нацеленность на *остроумие*, под которым понималось умение находить ассоциативные связи, роднило их с господствующим в Европе в XVII в. стилем барокко. Отсюда тянется ниточка к первому российскому сатирику, предшественнику А. П. Сумарокова и Д. И. Фонвизина, автору знаменитых сатир Антиоху Кантемиру (1708—1744), который ввел в обиход слово «гражданин».

Особняком стоит «Повесть о Горе-Злочастии», которая сложена тоническим стихом без рифм. Ее прототипами были народные песни о горе и книжные «покаянные» стихи. Основной в повести выступает тема судьбы, причем судьбы индивидуальной, являющейся результатом выбора самого человека. Герой повести выбирает «злую часть», злую долю, которая персонифицируется в образе Горя. Этот выбор он сделал, став пьяницей и затем бросив невесту. Результатом нарушения божественных заповедей стало то, что Горе повсюду следует за ним и ведет к гибели:

Молодец полетел сизым голубем,  
А Горе за ним серым ястребом...  
Молодец стал в поле ковыль-трава,  
А Горе пришло с косою вострою,  
Да еще Злочастие над молотцем насмиялося:  
«Быть тебе, травонка, посеченой,  
Лежать тебе, травонка, посеченой,  
И буйны ветры быть тебе развеяной!»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Цит по: История русской литературы XI—XVII вв. / под ред. Д. С. Лихачева. С. 347.

Герой страдает от собственного падения. И в финале повести, когда он затворяется в монастыре, «Горе у святых ворот остается, к молотцу впредь не привяжетца!» Автор повести сочувствует падшему герою. Это новая, гуманистическая черта, созвучная Возрождению.

Во второй половине XVII в. появляется **авторская поэзия**. Ее представляют выходец из Белоруссии Симеон Полоцкий (1629—1680), а также его московские последователи:

- Сильвестр Медведев (1641—1691);
- Карион Истомин (сер. XVII в. — 1717 или 1722).

Появлением поэзии как феномена литературы русская культура обязана эпохе Возрождения и даже, точнее, стилю барокко, который выполнял в России функции Ренессанса в последней трети XVII в. Он ответствен за возникновение регулярной силлабической поэзии, которую создал в Москве Симеон Полоцкий.

Переселившийся в Москву в 1664 г. Симеон Полоцкий (Симеон — монашеское имя, Полоцкий — прозвище по родному городу) занял должность придворного поэта, до того неизвестную на Руси. Слово, по глубокому убеждению Симеона Полоцкого, — главный элемент культуры, а поэт — «второй Бог». Здесь высвечивается стержневая идея Возрождения — человек в своем творчестве восходит к Богу-творцу. Книга, которую создает писатель, аналогична миру, созданному Богом. Слово также выполняет функцию преобразования мира и создания новой культуры. Ученик Симеона Полоцкого Сильвестр Медведев стал придворным стихотворцем после смерти Симеона Полоцкого. Помимо написания стихов он потратил много усилий на организацию первого в России высшего учебного заведения, и в 1686 г. была открыта Славяно-греко-латинская академия. Карион Истомин писал стихи, в которых ставил вопросы о суете земной жизни, душе человека, смерти, смысле человеческого существования.

Широкое распространение получает «духовный стих», особенно в раскольниковой среде. Самые любимые сюжеты духовного стиха, писал П. Н. Милюков, как нельзя лучше гармонировали с настроением староверов.

«Страшный суд и вечные муки, восхваление “прекрасной пустыни” в ожидании последнего времени и странничество Христа ради, все эти мотивы получили теперь своеобразное развитие, соответственно мировоззрению крайних старообрядческих толков». Одна-

ко, «как ни охотно народ слушал “калик перехожих”, им не удалось вытеснить “веселых молодцов — скоморохов”». Зачастую они мирно уживались, а после того, как правительственные меры совсем сжили со света скоморохов, калики заменили их. «Вот почему народный Илья Муромец стал восприемником калик и святых, а книжный Соломон превратился в героя былин. Вот почему и любимец скоморохов Васька Буслаев начинает свою карьеру подвигами молодчества в былинном вкусе, затем отправляется “по-каличьи” замаливать свои грехи во святую землю, а в конце концов опять не выдерживает роли и оканчивает жизнь скоморошечьей выходкой»<sup>1</sup>.

Народное и христианское не только соединились, но и боролись в рамках одной темы. Если «Повесть о Горе-Злочастии» утверждает, что все бедствия героя происходят оттого, что он «принялся за питье за пьяное» и после многих скитаний нашел себе спасение в монастыре, то одновременно народным героем остается «бражник», который после смерти переспорил у ворот рая Петра и всех других стражников.

Духовные стихи облекались в формы псалмов и кантов, изложенных *вириями* (силлобическим стихосложением, принесенным из Польши через Украину).

Завершает поэзию русского Возрождения Гаврила Романович Державин (1743—1816) с его знаменитыми строками из оды «Бог»: «Я царь — я раб — я червь — я Бог!» и поставленной им задачей для человека:

...слабым смертным невозможно  
Тебя ничем иным почтить,  
Как им к тебе лишь возвышаться,  
В безмерной разности теряться  
И благодарны слезы лить.

**Художественная проза.** Русская проза XVII в. все более освобождается от связи с обрядом, от деловых функций. Происходит *беллетризация* прозы, ее превращение в свободное сюжетное повествование. Так, «Повесть о Савве Грудцыне», написанная в 1660-е гг., разрабатывает на русском материале фаустовскую тему продажи души дьяволу за мирские блага и наслаждения. Савва заключает договор о продаже души с дьяволом, который возвращает ему отвергнувшую его любимую женщину. Затем с помощью беса Савва совершает невероятные воинские подвиги. Но вот его настигает смертельная болезнь, и он кается, давая обет

<sup>1</sup> Миллюков П. Н. Очерки по истории русской культуры... С. 270—271.

стать монахом. Савва вымаливает у Богородицы прощение, дьявол теряет власть над его душой, и герой, выздоровев, исполняет свой обет.

В Россию, опять-таки через Польшу, проникает *новелла* (итал. *novella* — новость), т.е. остросюжетное занимательное произведение, и начинают создаваться собственные произведения этого жанра. Одно из них, датированное серединой XVII в., — «Повесть о бражнике». Бражника (т.е. пьяницу) не пускают в рай. Всем, кто это делает, бражник напоминает об их собственных грехах. Последнему из препятствующих войти в рай — Иоанну Богослову — бражник напоминает слова Евангелия: «Аще ли друг друга возлюбим, а Бог нас обоих соблюдет». После этого Иоанн Богослов отворяет бражнику райские врата: «Брат мой милый, поди к нам в рай».

Под влиянием переводных произведений в моду входят *авантюрные повести*, например «Повесть о Фроле Скобееве», бедном ловком проходимце, который обманом женится на дочери богатого сановного стольника, а затем добывается прощения у ее отца.

В искусство приходят художественный вымысел и вымышленные герои, причем даже в историческое повествование. Это присуще, например, такому памятнику исторической беллетристики, как «Повесть о Тверском Отроче монастыре».

### **«Повесть о Тверском Отроче монастыре» (вторая половина XVII в.)**

Дочь деревенского пономаря красавица Ксения в день свадьбы с *отроком* (так называли придворных) Григорием отвергает его и выходит за прибывшего на свадьбу князя, отнявшего невесту у своего любимца. Потрясенный Григорий скрывается от глаз людских, становится отшельником, потом строит Отроч монастырь, постригается в нем и умирает. В повести нет конфликта добрых и злых сил, который господствовал в средневековой литературе. Источник счастья и страдания здесь — любовь. Присутствует идея судьбы. Ксения знает, что ей «сужен» князь. Знает об этом и князь, увидевший вещий сон. Утративший же земную любовь Григорий обретает любовь небесную. Он отрекается от земных радостей и становится пустынноиком. Богоматерь, явившись ему во сне, повелевает воздвигнуть монастырь и говорит: «Ты же, егда вся совершиши и монастырь

сей исправиши, немногое время будеши ту жити и изыдеши от жития сего к Богу». В этой повести впервые в русской литературе раскрывается трагизм жизни, не связанный с внешними обстоятельствами нашествия врагов. Также впервые герои здесь не делятся на положительных и отрицательных. В этом произведении в тему любви вводится драматический момент, который находит не непосредственное, а опосредованное разрешение: отвергнутый любимой, герой посвящает себя Богу. Данное произведение можно рассматривать как один из начальных этапов формирования русского романа. За этой повестью просматривается великая русская литература XIX в.

Одна из самых популярных русских новелл XVII в. — «Повесть о Шемякином суде», название которой стало нарицательным. Героя должны судить за проступки, которые привели к смерти ребенка и пожилого человека, но на суде он показывает судье Шемяке сверток, и тот, думая, что ему предлагают взятку, оправдывает преступника, а после вынесения приговора герой признается Шемяке, что в свертке камень. Шемякин суд — пародия на средневековое судопроизводство.

«Повесть о Шемякином суде» относится к независимым от официальной письменности произведениям, за которыми закрепился термин «демократическая сатира». Это русский вариант смеховой культуры Средневековья. Соединительным звеном между европейской и русской традициями здесь служит Возрождение, которое из Европы пришло в Россию.

### Демократическая сатира

Этот жанр идет из народной смеховой культуры, тесно связан с фольклором и анонимен. Самый известный памятник подобного рода — «Повесть о Ерше Ершовиче». Происходящий из «детишек боярских» Ерш попросился на малое время пожить в Ростовское озеро к «крестьянишкам» Лещу и Головлю, а затем «озером завладел насильством». В повести прозрачно пародируются условия социальной жизни на Руси.

В смеховом мире все шиворот-навыворот. В «Калязинской челобитной» монахи жалуются архиепископу Тверскому и Кашинскому Симеону на своего архимандрита Гавриила, который «велит часто в церкви ходить, а мы, богомольцы твои, в то время круг ведра с пивом без порток в кельях сидим». Монахам также досталось от «демократической сатиры», как и светским людям.



В «Сказании о роскошном житии и веселии» изображен идеальный мир, в котором все есть. «Да там же есть озеро не добре велико, исполнено вина двойнова. И кто хочет, — испивай, не бойся, хотя вдруг по две чашки. Да тут же близко пруд меду... Да близко ж того целое болото пива». Данный текст пародирует утопию русской устной культуры с ее градом Китежем и Беловодьем, которое заставляло людей сниматься с насиженных мест и отправляться неведомо куда.

Одно из наиболее популярных произведений русской смеховой литературы — «Повесть о Фоме и Ереме». Характеристика этих героев представляет собой карикатуру на контраст. «Ерема был крив, а Фома с бельмом». Так все в их жизни и даже в смерти: «Ерема упал в воду, Фома на дно».

Героем смеховой литературы часто бывает дурак. Но парадокс шутовской философии гласит, что мир сплошь населен дураками, а самый большой дурак тот, кто не догадывается, что он дурак. Признавая реальную действительность абсурдной, смеховая литература строит художественную действительность по законам абсурда. Она говорит «голую правду» устами «голого и небогатого» человека. В XVIII в. смеховая литература распространяется еще шире в составе *лубка*.

Демократическая сатира преследовалась церковью, как и вся смеховая культура, языческая в своей основе с ее скорморохами и песнями. Средневековый русский христианский моралист писал: «Смех не созидает, не хранит, но погубляет и созидание разрушает; смех Духа Святого печалит, не пользует и тело растлевает; смех добродетели гонит, потому что не помнит о смерти и вечных муках. Отыми, Господи, от меня смех и даруй плач и рыдание»<sup>1</sup>.

Еще не отделились друг от друга сатира, юмор, ирония, но смеховая культура приобретает свою обособленность, составляя существенный момент русского Возрождения.

В XVIII в. появляется **авторская сатирическая литература**, выдающимся представителем которой стал Д. И. Фонвизин, продолживший традиции «демократической сатиры» XVII в.

### Денис Иванович Фонвизин (1745—1792)

Он учился в гимназии при Московском университете, который затем и закончил. Работал дипломатом, был секретарем

<sup>1</sup> Цит. по: Милюков П. Н. Указ. соч. С. 273.

Никиты Панина. После смерти Панина ушел в отставку и написал комедию «Недоросль», в которой высмеял невежество и нежелание учиться. Знаменитое фонвизинское «Не хочу учиться, а хочу жениться!» связано с запретом молодым дворянам в петровское время жениться, пока они не «превзойдут науку». Многим «Недоросль» не понравился: «Простаковых» в то время было достаточно. «Умри, Денис, лучше не напишешь», — пророчески сказал князь Григорий Потемкин после чтения «Недоросля» в 1782 г. (в том же году пьеса была поставлена). Последующие произведения Фонвизина менее значительны.

В конце XVII в. через Польшу в Россию проникают западные *рыцарские романы*, не отягощенные моралью. На их основе создавались оригинальные произведения типа сказаний о Бове Королевиче и Еруслане Лазаревиче. Сюда же относится знаменитое «Описание жизни славного российского мошенника Ваньки-Каина» (историческая личность). Впервые в русскую повествовательную литературу проникает сердечная лирика. Как отмечает П. Н. Милюков, «введение любовного элемента было первым завоеванием, сделанным литературой у жизни, и первым приобретением, заимствованным жизнью у литературы». С этого момента русская литература пошла в направлении, которое через век привело ее к *сентиментализму* как еще одной составной части Возрождения. Переворот, «предсказанный на Западе Дантом и осуществленный Петраркой», пишет Милюков, совершился, наконец, в нашей литературе ко времени Петра Великого. Возникает оригинальная **русская беллетристика** и в конце века достигает своего расцвета в творчестве Н. М. Карамзина.

### **Николай Михайлович Карамзин (1766—1826)**

Он учился в частном пансионе в Москве. После недолгой военной службы стал сотрудником издававшегося Н. И. Новиковым в 1785—1789 гг. журнала «Детское чтение для сердца и разума», в котором опубликовал свою первую повесть. После возвращения из годичного путешествия по Европе начал издавать ежемесячный «Московский журнал» (1791—1792), в котором напечатал большую часть своих «Писем русского путешественника» и знаменитую повесть «Бедная Лиза». В этой повести в полной мере проявились основные особенности *сентиментализма* — нового стиля, делавшего упор на выражение

чувств человека. Нежная и прекрасная героиня Карамзина, брошенная любимым человеком, не в силах перенести своего несчастья и сводит счеты с жизнью. Повесть Карамзина — завязь, из которой выросла великая русская литература XIX в. Если, по выражению Ф. М. Достоевского, все мы вышли из «Шинели» Гоголя, то ведь до этого была «Бедная Лиза».

Карамзина можно назвать и **основоположником русской историографии**. В 1803 г. он начал работу над «Историей государства Российского», над которой трудился всю оставшуюся жизнь.

**Автобиографическая литература.** В эпоху Возрождения в искусстве все более весомо заявляет о себе индивидуальное начало творца. Как следствие формируется новый жанр — **автобиография**. Первый и наиболее известный памятник данного жанра — «Житие» протопопа Аввакума, написанное им в 1672 г. в Пустозерске, маленьком городке в устье Печеры, куда ссыльного священника привезли в заточение в 1667 г. и где он провел последние годы жизни вплоть до сожжения.

### Аввакум (1621—1682)

Происходящий из социальных низов раскольник Аввакум проповедовал идею равенства всех людей: «Небо одно, земля одна, хлеб общ, вода такожде». О своей жизни, полной невзгод за отстаивание старого церковного обряда: 11-летняя ссылка в Сибирь и затем 15-летнее пребывание в Пустозерске — Аввакум пишет просто, ничего не утаивая и с горьким юмором. «Не токмо за изменение святых книг, но и за мирскую правду... подобает душа своя положить», — пишет опальный протопоп. Оправдывая простоту языка своего произведения, Аввакум замечает: «Чтуции и слышашии, не позазрите просторечию нашему, понеже люблю свой русский природный язык... Я не брегу о красноречии и не уничижаю своего языка русского».

Во всех невзгодах протопопа поддерживала его жена. Однажды она спросила: «Долго ли мука сия, протопоп, будет?» Аввакум отвечал: «Марковна, до самая до смерти!» Она же, вздохнув, сказала: «Добро, Петрович, ино еще побредем». Читая этот диалог, вспоминаешь «Повесть о Петре и Февронии» и подвиг жен декабристов.

Впервые в русской литературе автор так много пишет о собственных переживаниях, о том, как он «тужит», «рыда-

ет», «вздыхает», «горюет». В «Житии» Аввакума нет ни одной фальшивой ноты, как нет ее во всем его творчестве. Он пишет только ту правду, которую подсказывает ему «рассвирепевшая совесть».

**Публицистика.** Всплеск публицистики приходится на Смутное время, когда разными сторонами конфликта рассылались многочисленные послания, грамоты и грамотки. В XVIII в. публицистика приобрела новое дыхание в связи с началом выпуска газет и журналов.

Первая газета «Ведомости о военных и иных делах, достойных знания и памяти, случившихся в Московском государстве и иных окрестных странах», начала издаваться в петровские времена. Новый всплеск публицистики пришелся на годы правления Екатерины II, и это не удивительно: сама императрица не чуралась литературной деятельности. В 1769—1700 гг. выходил еженедельный журнал «Всякая всячина», его название, отражающее содержание, стало нарицательным. Учреждались в больших количествах газеты и журналы, в том числе сатирические. Их организаторами и участниками были Н. И. Новиков (1744—1818), будущий великий баснописец И. А. Крылов (1769—1844) и др.

Особняком стоит имя А. Н. Радищева, произведение которого «Путешествие из Петербурга в Москву» соединяет в себе жанры художественной литературы, автобиографии и публицистики.

### **Александр Николаевич Радищев (1749—1802)**

Весной 1789 г. в цензуру Петербургской управы благочиния поступила рукопись без фамилии автора. Обер-полицмейстер Н. Рылеев разрешил печатать рукопись, как выяснилось позже, не прочитав ее и полагая, что название «Путешествие» заведомо свидетельствует о безобидности сочинения. После он горько сожалел о своей опрометчивости. Тем не менее автор «Путешествия» почти год не мог найти издателя и наконец опубликовал свое произведение сам. Оно произвело впечатление разорвавшейся бомбы. Прочитав его, Екатерина II сказал об авторе: «Он бунтовщик хуже Пугачева», — и повелела разыскать его. Дальше были допросы и суд, на котором Радищев каялся и признавал свою вину, хотя издал книгу на законном основании, поскольку сама же императрица незадолго до этого разрешила вольные типографии.

Радищев был приговорен к смертной казни за издание книги, «наполненной самыми вредными умствованиями, разрушающими покой общественный и уменьшающими должное ко властям уважение, стремящимися к тому, чтобы произвести в народе негодование противу начальников и начальства и, наконец, оскорбительными и неистовыми изращениями против сана и власти царской». Но императрица милостиво заменила смертную казнь ссылкой в Илимский острог сроком на 10 лет. Радищева ожидало еще одно, но более длительное путешествие, а также шесть лет жизни в Сибири, до того как Павел I вскоре после своего воцарения вернул ему право жить в родовом имении под полицейским надзором, и, наконец, освобождение с возвращением дворянства и чина при Александре I в 1801 г.

Но вернемся к концу 1780-х гг. В 1767 г. вышел «Наказ» Екатерины II, «ученицы французских философов, последовательницы Монтескье, корреспондентки Вольтера, покровительницы Дидро», в котором были даже рассуждения о вольности. В 1783 г. вышел указ о вольных типографиях, в соответствии с которым заводить типографии разрешалось частным лицам. Жить бы, кажется, да радоваться под покровительством «просвещенной монархини», тем более что имеешь дом вблизи Невского проспекта, дачу на Петровском острове, крепостных да еще начальственную должность в Петербургской таможне. «Путеводитель благой — совесть» позвал Радищева в опасный путь, и он пишет свою книгу.

О том, что Радищев точно отразил окружающую действительность, свидетельствуют такие строки из послания бывшего новгородского губернатора графа Я. Сиверса Екатерине II: «Крестьяне, притесняемые своими господами и военной администрацией, так и ждут удобной минуты, чтобы начать смуты. Ваше Величество сами видели, при беспорядках по случаю сбора подушной подати, как не трудно подговорить наших крестьян к возмущению». С другой стороны, некоторые историки сближали мировоззрение Радищева с идеями «Наказа». За что же тогда кара? Дело, конечно, не в том, что «прогрессивная» императрица к концу жизни стала консервативной. Еще в доекатерининские времена в политике замечено расхождение между словами и делами. Екатерина II написала в «Наказе» такое, что его даже запрещали и сжигали во Франции. Но ее вполне устраивали «потемкинские деревни». В своих замечаниях на «Путешествие» она пишет: «Неоспоримо, что лучше судьбы наших крестьян у хорошего помещика нет во всей все-

ленной». Радищев видел другие деревни. И вот императрица прочла обличение самих царей, сказанное искренне, с неподдельной душевной болью, и испугалась за свою власть. Тут-то и стала очевидной правота произведения Радищева и того эпиграфа, который он предпослал ему и который выразил его суть: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайяй» (стихи из поэмы В. К. Тредиаковского). На борьбу с этим чудовищем и вышел сорокалетний Радищев. Он не тешил себя иллюзией, что борется с отдельными недостатками, всевластием вельмож и помещиков и т.п. Автор вступил в схватку с настоящим гигантом... и проиграл. В своем поражении он не заблуждался и поступил в конечном счете как человек чести.

Можно удивляться: почему Радищев покончил с собой? Он следовал совету, который дает своим сыновьям один из героев его книги: «Если ненавистное счастье истощит над тобою все стрелы свои, если добродетели твоей убежища на земле не останется, если, доведенну до крайности, не будет тебе покрова от угнетения, тогда вспомни, что ты человек, воспомани величество твое, восхити венец блаженства, его же отъяти у тебя тщатся. Умри». Не надо представлять Радищева победителем, но «не достойны разве признательности мужественные писатели, восстающие на губительство и всесилие, для того, что не могли избавить человечества из оков и пленения?» Радищев ушел из жизни с верой в то, что «человечество вызревает в оковах и, направляемое надеждою свободы и неистребимым природы правом, двинется... И власть приведена будет в трепет».

Радищев был не только, а может, не столько великим писателем и ученым, как М. В. Ломоносов, о котором он сказал в «Путешествии» благодарственное слово, сколько великим гражданином, имеющим душу скорбящую. В его главном произведении мы сильнее всего ощущаем боль за Отечество, и именно она водила его пером. Не философские сочинения и не научные изыскания больше всего влекут нас к Радищеву. Нам передаются его страдания от вида униженных и оскорбленных. Эстет не найдет в его произведениях высших словесных красот. Но его нерукотворный памятник будет будить духовно спящих и согревать людские души. В «Слове о Ломоносове» Радищев писал: «Не столп, воздвигнутый над тлением твоим, сохранит память твою в дальнейшее потомство. Не камень со иссечением имени твоего пренесет славу твою в будущие столетия. Слово твое, живущее пристно и вовеки

в творениях, слово российского племени тобою в языке нашем обновленное прелетит во устах народных за необозримый горизонт столетий». Эти строки можно отнести с полным правом к их автору.

Радищев не был революционером. Он вступил в битву, вооруженный лишь пером, но именно потому, что Радищев боролся со всем самодержавным строем, а не с отдельными недостатками и порочными нравами, его и подвели под статью о призыве к восстанию и организации заговора, хотя у автора таких намерений не было. Следственная комиссия осталась при своем мнении, «не поверив», как записано в приговоре, показаниям Радищева. Он описал положение народа и предупредил власть о последствиях его эксплуатации: «Я приметил из многочисленных примеров, что русский народ очень терпелив и терпит до самой крайности; но когда конец положит своему терпению, то ничто не может его удержать, чтобы не преклонился на жестокость... Не ведаете ли... коликая нам предстоит гибель, в коликой мы вращаемся опасности...»

Власти прочитали... и заковали в цепи самого Радищева. Его смелая муза проложила дорогу А. С. Пушкину и Н. А. Некрасову. Без него были бы менее понятны искания Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого.

В XVII—XVIII вв. определились основные идеи и жанры последующей русской литературы — историческое повествование, лирическая повесть, лирическая и сатирическая поэзия, демократическая сатира, драма, исповедальная и гражданственная проза.

### 4.3. Живопись и скульптура

Иконописцы со всей России доставлялись в Москву, так что ко второй половине XVII в. образовалась школа московских «государевых изографов». В ней устанавливается единообразный эклектический стиль. Усиливается западное («фряжское») влияние — немецкое, позже нидерландско-фламандское, с которым боролся Аввакум, приписывая замысел писать святых «будто живых» своему противнику Никону. Появляется в русской живописи в последней четверти XVII в. и трехмерное пространство — одна из особенностей русского Возрождения (у итальянцев, родоначальников Ренессанса, это произошло на рубеже XII—XIV вв.).

В XVII в. живописцы начали писать портреты светских людей — *парсуны* (искаженное *персона* в значении *особа*, лат. *persona* — личность, лицо). **Парсуна** — яркое проявление русского Возрождения в живописи, соответствующая тому, чем отличалось Возрождение от предшествующей средневековой живописи в Европе. Первые парсуны появились во второй четверти XVII в. Это были изображения царя Федора Иоанновича, боярина Скопина-Шуйского и др. В начале XVIII в. портретная живопись достигает своего расцвета в творчестве Андрея Матвеева (1701—1739) и Ивана Никитина (ок. 1690—1742).

Все жанры постепенно теряли свои высокие эстетико-калокагатийные качества и наполнялись историко-бытовым содержанием. Помимо портретного жанра в моду входили пейзажный, бытовой и жанр натюрморта. Возникает стремление к более точному отражению природы и быта. Повторялось то живописное овладение вещами, которое происходило в европейском Ренессансе. Стиль русской живописи XVII в. определяется как *декоративно-новеллистический* с элементами наивного реализма.

Наиболее известный живописец XVII в. — Симон Ушаков (1626—1686), который заведовал убранством и ремонтом Московского и Коломенского дворцов царя Алексея Михайловича. Среди русских художников XVIII в. следует отметить:

- Алексея Антропова (1716—1795), писавшего строго официальные парадные портреты важных придворных дам;
- крепостного Ивана Аргунова (1727—1802), который изображал как знатных господ, так и крестьян;
- Михаила Шибанова (вторая половина XVIII в.), в произведениях которого просматриваются мотивы будущих передвижников;
- Дмитрия Левицкого (1735—1822), писавшего и парадные, и камерные портреты;
- Федора Рокотова (1735—1808), создателя одухотворенных образов А. П. Струйской (1772), Е. В. Санти (1785) и др.;
- Владимира Боровиковского (1757—1825), чей портрет М. И. Лопухиной (1797), пожалуй, лучшая русская картина XVIII в. Это первая «знакомая незнакомка», за которой последуют незнакомки Ивана Крамского и Александра Блока.

Распространялась **гравюра** в виде *лубочной картинки*. Самому Петру I принадлежит гравюра 1698 г. По утверж-



дению П. Н. Милюкова, «народные картинки» того времени овладели всем содержанием любимых народных книжек и легенд. Живописные полотна на стенах и потолках дворцов создавали иллюзию связи интерьера с внешним миром. Немаловажным был вклад живописцев в создание архитектурной среды. Они создавали великолепные живописные плафоны, сюжетные и орнаментированные, которые украшали интерьеры дворцов и особняков. Наряду с полихромной живописью получает распространение монохромная тоновая живопись — *гризайль* (фр. grisaille, от gris — серый), имитирующая скульптурные рельефы. Традиционное для Руси искусство резьбы по дереву широко используется для обработки иконостаса (Рождественская церковь в Нижнем Новгороде). Яркая страница в истории русского искусства — резные золоченые иконостасы петровского времени, среди которых особенно известны иконостасы работы Ивана Зарудного.

В 1757 г. в Петербурге учреждается задуманная еще Петром I **Академия трех знатнейших художеств** — ведущее художественное учреждение страны. Именно в Академии стал господствовать в качестве ведущего живописного и архитектурного жанра *классицизм* с примесью сентиментализма и романтизма. Реализм сначала вошел в портрет и пейзаж.

От XVII в. до нас дошло мало **скульптуры**, главным образом деревянной. Особенно интересна пермская деревянная скульптура, которая сумела удержать единство глубокого содержания и монументальной формы. Самым известным скульптором XVIII в. был сын крестьянина-помора Федот Шубин (1740—1805). Один из крупнейших представителей русского классицизма Михаил Козловский (1753—1802) создал знаменитую статую Самсона, входящую в каскад фонтанов перед дворцом в Петергофе.

Появились памятники. Первый из них и по времени и по значению — «Медный всадник» Этьена Мориса Фальконе (1716—1791) и его ученицы Мари Анн Коло (1748—1821), открытый на Сенатской площади в 1782 г. и ставший одним из символов города на Неве. После памятника Петру I последовали памятники Суворову, Кутузову, Барклаю де Толли, Минину и Пожарскому.

Скульптура участвует в украшении зданий. В эпоху барокко декор «распластался» по поверхности стен и венчал

силуэты зданий. В эпоху классицизма скульптуре отводятся строго определенные места в композиционной иерархии: рельефы в тимпанах фронтонов, на аттиках, в четко очерченных нишах на фасаде, реже в виде протяженных фризов (например, Адмиралтейство А. Захарова); «круглая» скульптура — в венчаниях зданий или в ансамбле парадных лестниц. Сюжеты приобретают аллегорический смысл: российским городам как бы покровительствуют великий Аполлон, богиня разума Афина, царь морей Нептун, богиня правосудия Фемида, воинскую доблесть символизируют фигуры Победы, военные трофеи («арматура»), венки, фигуры воинов в античных одеяниях<sup>1</sup>.

#### 4.4. Архитектура

**Московское барокко.** В 1635—1636 гг. в Московском Кремле возводится по типу деревянного хоромного зодчества каменный трехэтажный Теремной дворец. Его первый этаж имел хозяйственное значение. На втором, главном этаже находились царские покои: анфилада комнат в составе приемной, гостиной, кабинета, опочивальни монарха, к которой примыкала маленькая домовая молельня. Третий этаж состоял из большого терема, который располагался на плоской кровле — *гульбище*. Резные белокаменные наличники и порталы были расписаны яркими красками, строгие горизонталы карнизов оживлялись сверкавшими на солнце изразцами. Конек терема обогащался прорезным золоченым гребнем. О Теремном дворце можно судить по сохранившимся палатам царя и царицы в Саввино-Сторожевском монастыре под Звенигородом (сер. XVII в.). Об украшениях дворца дают представление резные наличники и белокаменные порталы церкви Троицы в Никитниках близ Кремля (1628—1653). Ковровый растительный орнамент с вкомпонованными в него изображениями птиц напоминает о каменных скульптурных поэмах владимиро-суздальских мастеров и фольклорных образах.

К середине XVII в. каменные жилые строения уже не были редкостью в Москве. Среди немногочисленных уцелевших построек этого времени — палаты думного дьяка Аверкия Кириллова (1657), соединенные переходом

<sup>1</sup> См.: История русской архитектуры. СПб., 1994. С. 341.

с церковью Николы в Берсеневе (1656—1657). Это пример городской усадьбы знатных служилых людей.

Интересы торговли потребовали строительства гостиных дворов. В центре торговой жизни Москвы — Китай-городе — сооружается новый Гостиный двор (1661—1665). С 1667 по 1684 г. строится гостиный двор в Архангельске — городе, который был единственным в то время «морскими воротами» России. «Ансамбль в Архангельске знаменует начало формирования в городах административно-торговых центров. Усиление государственной власти в ответ на народные бунты и восстания, крестьянскую войну под предводительством Степана Разина (1670—1671) вынуждало самодержавие строить в городах съезжие избы, воеводские и приказные палаты. Расширение административных функций привело к необходимости строительства в Московском Кремле нового здания Приказов (1675—1680)»<sup>1</sup>.

В грандиозном архитектурном проекте «Нового Иерусалима» (1656—1685), осуществленном патриархом Никоном, воплотились притязания Москвы на роль «Третьего Рима». Это была попытка создать новый центр православия, основанная на идее главенства русской церкви. Под Москвой было выбрано место, топографически напоминавшее Святую землю, и на ней возведен Новоиерусалимский монастырь. Его главный собор — Воскресенский — включил в себя аналоги основных христианских святынь: Голгофы, Иерусалимского храма Гроба Господня, места обретения Животворящего Креста. Воскресенский собор имел шатровое возвышение, которое вскоре рухнуло и впоследствии было возобновлено в дереве по проекту Ф. Б. Растрелли. Собор Новоиерусалимского монастыря лишен аскетичности и суровости каменных плоскостей своего прототипа, в его облике как бы материализованы мечты о райской красоте, светлой, счастливой жизни; его непревзойденное изразцовое убранство наполнено земным содержанием.

### Ростовский кремль

В 1670—1683 гг. в Ростове сподвижником Никона митрополитом Ионой Сысоевичем на берегу озера Неро был сооружен Митрополичий дом. Он окружен высокими крепостными стенами с башнями на углах, так что его часто называют Ростовским кремлем. Весь комплекс, включающий в себя Бе-

<sup>1</sup> История русской архитектуры. С. 213.

люю и Красную палаты и Успенский собор, построен как бы на одном дыхании.

Своеобразна Успенская церковь Алексеевского монастыря в Угличе, получившая название «Дивная» (1628), с тремя шатрами, символизирующими божественное триединство. Необыкновенно красива церковь Рождества Богородицы в Путинках в Москве (1649–1652), также с тремя шатрами, кажущаяся миниатюрной на фоне современной застройки.

В конце XVII в. строятся церкви в Каргополе с чудным каменным узорочьем (например, храм Благовещения; 1692). Изящная, словно вышитая аркатура покрывает апсиды церкви, наличники четко выделяются на глади стен. Тончайшая каменная резьба выполнена под воздействием кирпичных орнаментальных мотивов середины XVII в. Под стать каргопольским по красоте примерно в то же время воздвигнутая церковь Николы Большой Крест в Москве (1680–1688). Своим каменным узорочьем прославились и мастера Г. Д. Строганова, представителя четвертого поколения знаменитого дома Строгановых. В Сольвычегодске ими возводится собор Введенского монастыря (1689–1693), а в Нижнем Новгороде — церковь Рождества (1719), в которой народное узорочье соединяется с традиционными орденными формами. Белокаменная резьба, окаймляющая наличники, выступающие на фоне цветных стен, покрытых росписью, не имеет себе равных по тонкости и изяществу. Это направление получило название *строгановского барокко*.

Стиль позднего Возрождения — *барокко* (итал. *barocco*, в буквальном переводе — кривое, странное, неправильное), по словам П. Н. Милюкова отличается отступлением от художественной простоты Ренессанса и перевесом декоративных мотивов над конструктивными. Прямая линия в нем заменяется кривой, фронтоны разрываются в середине, принимают формы изогнутой линии и заменяются «щитами». В Россию стиль барокко пришел в XVII в. из Европы через Польшу и украинско-белорусское посредничество и стал стилем московской придворной архитектуры с теми изменениями, которые позволяют говорить о *московском* (или *русском*) *барокко*. Это первый европейский стиль, принятый в России. Он стал составной частью русского Возрождения.

Архитектура XVII в. получила название *московского* и как ответвление от него — *нарышкинского барокко*, которым на-

зывают памятники ярусной (восьмерик на четверике) композиции. Название «нарышкинское» утвердилось потому, что строились такие церкви в усадьбах родственников Натальи Нарышкиной, второй супруги Алексея Михайловича и матери Петра I. Эта с виду барочная архитектура выполняла ренессансные функции. Нарядная, несколько пестровая, с элементами рационализма, умеренная по масштабу и создающая радостное настроение — все черты Ренессанса присутствуют в ней. Примером нарышкинского барокко служит церковь Архангела Гавриила (Меншикова башня) в Москве (1701—1707). Она построена прибывшим с Украины зодчим Иваном Зарудным (1670?—1727), которому принадлежит также церковь Иоанна Воина на Якиманке (1709—1713).

Появился новый тип культовых построек — церкви-колокольни, в которых колокольня объединяется с храмом единым основанием. В качестве примера можно привести церковь Покрова в Филях (1693—1694), в четырехлестниковой форме плана которой и в ориентации ее глав по странам света прослеживаются связи с украинским зодчеством. На храм Покрова в Филях похожа церковь Троицы в Троице-Лыкове (1690—1696) в Москве. Шедевр русского зодчества той поры — церковь Успения на Покровке в Москве (1696—1699), воздвигнутая зодчим Петром Потаповым, которая, к сожалению, была уничтожена в XX в. Церковь в Дубровицах под Москвой поражает «симфонией» криволинейных очертаний и плоскостей, что созвучно западноевропейскому барокко. Храм облицован белым камнем, а его вытянутый башнеобразный восьмерик венчает золоченая корона из кованого железа. Снова появившаяся после долгого перерыва объемная скульптура располагается на фасадах и в виде барельефов в интерьере храма. В конце XVII в. стали воздвигаться многоярусные колокольни, например пятиярусная колокольня в Новодевичьем монастыре в Москве высотой 72 м.

В московском барокко московского не меньше, чем барокко. Белокаменное узорочье, наложенное на плоскость кирпичной стены, многоцветность красочного изразцового узора, нарядность и живописность наружных росписей, несмотря на симметричность, регулярность структуры здания и орденные формы, придают произведениям московского барокко яркое национальное своеобразие. Оно проявляет-

ся в праздничном облике архитектурных сооружений, их органичной связи с природной и окружающей средой, народности образов и использовании традиций деревянного зодчества. Конец XVII в. — связующее звено между древнерусским зодчеством и архитектурой XVIII столетия<sup>1</sup>.

От церковной традиции в московском барокко остается пятиглавие, галереи вокруг храма, но луковичная форма уступает место фигурной, боковые главы уменьшаются в размерах, если вообще остаются, шатер для колокольни заменяется многоярусной башней. По словам Игоря Грабаря, зодчество XVII в. ценят за «несравненную сказочность».

Примером хорошего строительства родового боярства с большим количеством помещений служат палаты Юсуповых в Большом Харитоньевском переулке в Москве, в которых в XX в. смогла разместиться Академия сельскохозяйственных наук. Более скромны палаты Романовых на Варварке, в которых в начале прошлого века основан первый официальный музей в Москве, функционирующий и поныне. Московские палаты В. В. Голицына (1689) несут отпечаток перехода от свободной композиции обособленных в пространственном и конструктивном отношении объемов, из которых слагались хоромы, к более регулярной и компактной композиции и центрально-осевому построению. Рядом с ними находятся палаты боярина И. Б. Троекурова. Принцип симметричной композиции палат с центральным расположением столовой развит в Лефортовском дворце (1697—1699) на Яузе.

На рубеже XVIII в. зарождается новый тип жилого здания с парадной внутренней лестницей и вестибюлем вместо традиционного красного крыльца с сенями, который оказался более удобным и экономичным. Самым распространенным видом планировки дворцов и общественных зданий стала анфилада.

В Троице-Сергиевом монастыре в конце XVII в. строятся царские чертоги — предшественник дворцов XVIII в. Отсутствие в них большой столовой палаты объясняется тем, что парадная Трапезная палата была воздвигнута отдельно (1685—1692). Поражает богатство и декоративность отделки Трапезной: коринфские колонны, обвитые виноградными лозами, резные порталы, декоративные раковины.

<sup>1</sup> См.: История русской архитектуры. С. 251.

В состав резиденции митрополитов Крутицких с каменными двухэтажными палатами и домовою церковью входил парадный въезд с уникальным надвратным теремком (1693—1694), сплошь облицованным цветными изразцами по фасаду. Он словно драгоценный ларец, покрытый красочной финифтью, выделяется на фоне строений.

### **Сухарева башня (1692—1701)**

Построенная на месте старых деревянных Сретенских ворот с палатами над ними Сухарева башня превратилась в общественное сооружение. Эта восьмигранная башня, увенчанная шатром, с часами и государственным гербом сменила обычную для Древней Руси надвратную церковь, словно возвещающая победу светского начала. От древнерусского зодчества в Сухаревой башне тоже много элементов: подклетный этаж, на котором стояли палаты, гульбище, парадное открытое крыльцо. В то же время имеются параллели с ратушами северной Европы, которые затем получили развитие в сооружениях Петербурга. Москвичи говорили: «Сухарева башня — невеста Ивана Великого, а Меншикова — ее сестра». В XX в. Сухареву башню постигла участь многих иных церквей — она была снесена.

Завершает развитие архитектуры XVII в. ансамбль светских зданий на Красной площади в Москве. В 1680 г. над Воскресенскими воротами Китай-города надстраивается палата, завершающаяся двумя каменными шатрами. Боевые ворота превращаются в своеобразную триумфальную арку, оформляющую парадный въезд на главную площадь Москвы. Рядом строится Земский приказ (на его месте сейчас Исторический музей) и Монетный двор за Казанским собором (здесь позже построено здание Городской Думы).

**Петровское барокко.** В XVIII в. начинается строительство Петербурга — главного архитектурного детища Петра и, как считают многие, самого прекрасного города мира. Выдающийся историк русского искусства И. Э. Грабарь назвал строительство Петербурга «петровским экспериментом», и, надо сказать, эксперимент удался. Петербург построен по единому плану, с ограничением строений по высоте (не выше Зимнего дворца), со сплошными фасадами, постройкой домов по линиям улиц, а не в глубине усадьбы. Главными архитекторами Петербурга с самого начала его создания были Доменико Трезини (1670—1734) и Жан-

Батист Леблон (1679—1719). От Трезини идут знаменитые петербургские шпицы (шпили определенной формы). Его главные творения — Петропавловский собор, здание Двенадцати коллегий и частично Александро-Невская Лавра. Леблон распланировал сады — Летний в Петербурге, садовые ансамбли Петергофа и Стрельни. С Леблоном в Россию приехал Б. К. Растрелли.

В 1703 г., в год основания Петербурга, заложена Петропавловская крепость. В 1704 г. основано Адмиралтейство. Каменное здание Адмиралтейства в 1732—1738 гг. построено архитектором Иваном Коробовым. Первой магистралью Петербурга стала «Невская перспектива», ведущая от Адмиралтейства к Александро-Невской Лавре (строилась с 1715 г.). Из загородных дворцов самым ранним был Петергоф (1714—1725). Все, что вошло в архитектуру при Петре I, получило название *петровского барокко*. В отношении к этой архитектуре Феофан Прокопович употребляет слова «красота и великолепие». Архитектура становится самым ярким выразителем идей своего времени.

В петровское время появляется проектный чертеж. Творческая часть работы перемещается в проектную мастерскую. В обиход входит новое название профессии — *архитектор* (греч. *arkhitekton*, от *arkhi* — старший, главный и *tekton* — строитель, плотник, букв. «главный строитель») взамен прежнего «каменных дел мастер». Определяются задачи архитектуры. Ей дается следующее определение: «Архитектура есть наука многими учениями и разными искусствами украшена... И понеже ко всякому зданию подлежит пропорция, крепость, покой, красота и великолепие, без которого оное похвально быть не может»<sup>1</sup>. Большое внимание уделялось тому, чтобы все здания составляли единый архитектурный ансамбль. Появляется первый русский архитектурно-строительный трактат «Должность архитектурной экспедиции» (1737—1741), работу над которым возглавил Петр Михайлович Еропкин (ок. 1698—1740).

Трактат гласил: «Всякое каменное наличное к улицам строение строить в каждой улице одною пропорциею высоты... чтоб симметрия была и одною б высоту все строены были, от чего немалая красота городу придется»<sup>2</sup>. Это существенная основа проектного метода, который в XX в. получает название «проектирование снару-

<sup>1</sup> Цит. по: История русской архитектуры. С. 299.

<sup>2</sup> Там же. С. 303.



жи внутрь»: сначала задаются очертания здания и его композиция, а затем уже решаются вопросы внутренней организации, обусловленной назначением.

В 1724 г. издается указ об организации «архитектурных команд» при ведущих мастерах. Создаются первые русские архитектурные школы. В частности, в школе Д. В. Ухтомского в 1751 г. было 28 учеников.

В правление Елизаветы II барокко переходит в орнаментально перегруженное *рококо* (фр. госсосо, от gossaille — декоративная раковина, ракушка, рокайль). Это направление в России связано с именем любимого придворного архитектора Елизаветы Петровны Ф. Б. Растрелли — сына скульптора Б. К. Растрелли.

### **Франческо Бартоломео Растрелли (1700—1771)**

XVIII столетие прославлено именами двух Растрелли: отца — Бартоломео Карло (1675—1744), уроженца Флоренции, и сына — Франческо Бартоломео, или, как его звали в России, Варфоломея Варфоломеевича, родившегося в Париже, куда семья переехала из Италии, но с 16 лет почти безвыездно жившего в Петербурге и как зодчий сформировавшегося в России. Он приехал в Петербург с отцом, учился у него и помогал ему. Слава Растрелли-младшего так велика, что в его честь введен термин *растреллиевское* (или *елизаветинское*) *барокко*.

В 1754—1762 гг. Растрелли «для единой славы российской» строит **Зимний дворец**, используя в качестве прообраза возведенный им на Невском проспекте Строгановский дворец (1752—1754). До сих пор Зимний производит впечатление самого красивого здания России. Растрелли писал о своих произведениях: «Здание украшено архитектурой». Это «великолепная» красота в сравнении с «возвышенной» красотой церкви Покрова на Нерли. Архитектуре свойственна красота различного вида: к «возвышенной» красоте церкви Покрова добавляется красота «великолепная» (Зимний) и «величавая» (Адмиралтейство). Скульптуры, декоративные вазы, фигурные парапеты называли «стоячими великолепиями». Зимний дворец стал крупнейшим городским дворцом XVIII в.

Еще до Зимнего Растрелли достраивает Большой дворец в Петергофе (1745—1755) и Екатерининский дворец в Царском Селе (1752—1756). Петергофский дворец Растрелли расширил за счет церкви и корпуса «под гербом» (сейчас здесь музей драгоценностей и императорских реликвий). Одновре-

менно и чуть позже Растрелли строит Смольный монастырь, в который императрица Елизавета Петровна намеревалась удалиться в конце жизни на покой, и открытый как воспитательное заведение для девочек из дворянских семей. К сожалению, не осуществился проект грандиозной колокольни, которая могла бы стать петербургским Иваном Великим. Уникально решение венчания собора: боковые главы тесно прижаты к центральной. Диаметр главного барабана 20 м. Растрелли владел искусством добиваться расстановкой колонн почти музыкального эффекта — настолько богаты и разнообразны ритмические композиции, разворачивающиеся на фоне «метра» оконных проемов.

Растрелли принадлежит и такое новшество, как *коридор* (это слово, как и анфилада, не имеет аналога в русском языке). Он сделал первый протяженный коридор, соединявший кельи воспитанниц с угловыми церквями в Смольном монастыре. Сочтя это изобретение столь значительным, он специально упомянул о нем в перечне своих произведений.

Из дворцов для вельмож следует отметить Аничков дворец, построенный для фаворита императрицы А. Г. Разумовского, дворец М. И. Воронцова (позже в нем разместился Пажеский корпус) и дворец С. Г. Строганова, а из церквей — грациозный Андреевский собор в Киеве.

Совокупность типовых образцов составляла как бы канон, которому следовал архитектор. Содержание образцового проектирования постепенно расширяется. Образцовыми становятся не только фасады, но и планы домов. Одновременно возрастает авторское начало. Например, в Никольском Морском соборе С. Чевакинским (1753—1762) были воспроизведены традиционные формы храмового зодчества.

**Классицизм.** Вслед за барокко и рококо приходит *классицизм* (от лат. *classicus* — образцовый), который в русской архитектуре господствовал с 1760 по 1820 г. Классицизм — это целостное художественное направление, в основе которого лежит культ разума и идеального порядка, а в качестве источника используется античное наследие. Сложности и роскоши барокко классицизм противопоставил ясность и простоту, отказ от пластической избыточности. Классицизм — это уже не «великолепная», а «благородная» красота. В эпоху классицизма Академия художеств требовала от архитекторов вкуса к величавой простоте и спокойствию.

Но *простота* классицистической архитектуры относительна. Это простота сложного иерархического и геометрического порядка. Многоцветность остается, но цветовая гамма меняется: теперь преобладают сдержанные серые, палевые, охристые, желтые тона. В качестве примера можно привести сооружения Карла Росси в Петербурге.

Для раннего классицизма характерно влияние барокко, но архитектурный язык становится строже, масштабный строй крупнее, образы монументальнее. Среди произведений раннего классицизма выделяются:

- Ботный дом Петропавловской крепости, в котором хранился ботик Петра I (А. Ф. Вист, 1761—1762);
- колокольня Новоспасского монастыря в Москве (И. Жеребцов, 1759—1785);
- здание Академии художеств (А. Ф. Кокоринов, Ж. Б. Валлен-Деламот, 1764—1768);
- Мраморный дворец в Петербурге (А. Ринальди, 1768—1785), который, как и Казанский собор А. Н. Воронихина, выполнен в естественном камне;
- Таврический дворец со знаменитой колоннадой Екатерининского зала (И. Е. Старов, 1783—1789).

Шотландец Чарльз Камерон построил дворец в Павловске (1782—1786) и галерею с колоннадой в Царскосельском дворце. Камеронова галерея (1783—1786) в сквозной колоннаде воспроизводит ордер Эрехтейона — это один из первых примеров обращения к конкретному античному источнику, а не к ордерным правилам, как обычно. Итальянец Джакомо Кваренги возводит здания Академии наук (1783—1789), Эрмитажного театра (1782—1785), Александринского дворца в Царском Селе (1792—1796).

Наряду с классицизмом развивается *романтический стиль* с включением готики и элементов восточной архитектуры. В качестве примера можно привести Гатчинский дворец (А. Ринальди, 1766—1780-е; В. Бренна, 1790-е), построенный по усадебной схеме, но с пятигранными башнями на углах (тип «крепость»). Павел I построил также крепость Бип в Павловске (В. Бренна, 1794—1797). В Михайловском замке, резиденции императора Павла I (В. Бренна, 1797—1800), воплотился павловский классицизм с его отходом от строгого канона, романтизацией образа и суровым обаянием (с 1723 г. переданный Инженерному училищу замок переименован в Инженерный). Отметим в качестве предпро-

мантического произведения Чесменскую церковь в Петербурге (Ю. Фельтен, 1777—1780), построенную в честь победы в Чесменской битве над турецким флотом.

Из промышленных зданий к выдающимся памятникам классицизма относят лесной склад «Новая Голландия» в Петербурге с монументальной аркой, перекинутой над каналом, ведущим от Мойки во внутреннюю гавань (С. Чевакинский, Ж. Б. Валлен-Деламот, 1763—1765).

Формы светской архитектуры переносились на церкви, и наоборот (дворцы с куполами, зальные церкви и т.п.). Храм включается в объем дворца (Екатерининский дворец в Царском Селе, Аничков дворец в Петербурге). Появляются двойные и даже тройные купола. В моду входят многоярусные церкви и колокольни, например Меншикова башня, колокольни Киево-Печерской Лавры (1731—1745), Троице-Сергиевой Лавры (1740—1770), Никольского Морского собора в Петербурге (1756—1758). Строятся сложные объемные композиции (например, «восьмерик на четверике»), зальные церкви (Петропавловский собор), церкви «кораблем» (или «трапезные»), состоящие из поставленной на одной оси колокольни, притвора и собственно церкви (церковь Иоанна Воина на Якиманке в Москве). В сфере церковного строительства ярко проявляется творческий синтез объемно-планировочных схем, восходящих к Средневековью с композиционными и формальными приемами, которые пришли из Европы. Классицизм через европейский Ренессанс вернул в Россию крестово-купольный храм Византии.

Золотили не только купола и кресты, но капители, скульптурные детали, решетки. Шедевром являются ограды Летнего сада (Ю. М. Фельтен, П. Е. Егоров, 1770—е), усадьбы Демидова в Москве и т.п. Фельтену принадлежит также облицовка гранитом левого берега Невы (1762—1764).

В моду входят *регулярные парки* (от лат. *regula* — правило, регламент, устав) в составе усадеб: Петергоф, Куское и Кузьминки в Москве как примеры русского Версаля. Дворцы и парки украшаются копиями или подлинными статуями итальянской работы. Во второй половине XVIII в. получил распространение *английский парк*, восходящий к традиции, введенной английскими архитекторами (В. Кент, У. Чемберс и др.). В основе концепции — осмысление красоты первозданной природы, свойственное

европейскому Просвещению. В пейзажные парки входили павильоны, гроты, «руины», скульптура. Один из первых пейзажных парков в России в 1783 г. создал в Богородицке близ Тулы Андрей Тимофеевич Болотов (1738—1833), просветитель, художник, ботаник, агроном. Выдающимся образцом садово-паркового искусства стал Павловский парк (Ч. Камерон, П. Гонзага, 1780-е). Новый пейзажный парк примкнул к старому регулярному близ Екатерининского дворца в Царском селе. Под влиянием идей Ж. Ж. Руссо начали строиться *эрмитажи* (от франц. *ermitage* — место уединения), павильоны дружбы и уединения, домики в стиле версальского Трианона.

В Москве в середине XVIII в. построены Триумфальные и Красные ворота (Д. В. Ухтомский, 1753—1757). Из московских дворцов можно отметить дом М. Ф. Апраксина — Трубецких (1766—1775), прозванный «комодом» (здание с криволинейными очертаниями, широко распространенное в Европе, но редкость в России), Воспитательный дом (К. Бланк, 1764—1770), являющийся одним из первых сооружений эпохи классицизма в Москве, Странноприимный дом (Е. С. Назаров, 1796; Д. Кваренги, 1801). Крепостным архитектором Федором Аргуновым построен Шереметьевский дворец (Ф. С. Аргунов, С. И. Шевакинский, 1750—1755) и дворец Шереметьевых в Кускове (Ф. С. Аргунов, А. Ф. Миронов, 1770-е). Ему также принадлежит необычный пример светской интерпретации храмовой архитектуры: парковый павильон, названный Гротом, увенчанный куполом с фонариком-главкой. Интересен прием «порттик в арочном проеме», например оформление экседры (углубления) Музыкального павильона в усадьбе Голицыных Кузьминки в Москве (Д. Жилярди).

Крупнейшими московскими архитекторами эпохи классицизма были В. И. Баженов и М. Ф. Казаков.

### **Василий Иванович Баженов (1737—1799)**

Один из основоположников русского классицизма. Учился в «архитектурной команде» Г. В. Ухтомского и в Академии художеств с момента ее основания. Проектировал Большой Кремлевский дворец в Москве. «К славе великой империи, к чести своего века, к бессмертию памяти будущих времен, к украшению столичного града, к утехе и удовольствию своего народа» — эти слова Баженова, выгравированные на закладной

доске Кремлевского дворца, свидетельствуют о цели, которую ставил перед собой архитектор.

Баженов прославился своими овальными лестницами и эллиптическими формами залов — след влияния барокко, например дом Юшкова на Мясницкой улице в Москве (конец 1780-х — начало 1790-х) с угловой ротондой. К числу шедевров Баженова относят дом Пашкова (1784—1786), одно из красивейших зданий Москвы. М. А. Булгаков в «Мастере и Маргарите» назначил именно здесь место прощания Мастера и Воланда с Маргаритой. Сейчас здесь размещается Государственная публичная библиотека.

В 1770-е гг. Баженов начал строительство дворцового комплекса Царицыно под Москвой. Здесь готические мотивы соседствуют с репликами русского Средневековья, например своеобразными кокошниками и волютами. Выстроенный в русско-готических формах для загородной резиденции Екатерины II дворец не понравился императрице и остался незавершенным.

### **Матвей Федорович Казаков (1738—1812)**

Он родился в Москве, как и Баженов, учился в архитектурной школе Ухтомского. В 1763—1767 гг. работал в Твери. Был помощником Баженова при проектировании Большого Кремлевского дворца. В Московском Кремле Казаков построил здание Сената (1776—1787) со знаменитым купольным залом, который является крупнейшим кирпичным куполом — диаметр 22,5 м. С 1792 г. после Баженова Казаков возглавлял архитектурную школу при экспедиции Кремлевского строения, которая определяла застройку Москвы. Как Ф. Б. Растрелли ассоциируется с Зимним дворцом, так Казаков — с Колонным залом дома Благородного собрания (1780-е), к которому примыкает анфилада гостиных, — наверное, самым великолепным залом в России. Казакову принадлежат здания Московского университета (1780-е), Голицынской больницы (1796—1801) и др. Он также построил Петровский (Путевой) дворец в Москве (1775—1782), в котором строгость классицизма дополняют элементы русского пластического убора. Так, крыльцо имеет кувшинообразные столбы и арки с висячей гирькой, люкарны купола уподоблены кокошникам и т.д.

Казаков любил принципиально новый тип церковного здания — круглые церкви. Ротонда церкви Косьмы и Дамиана (1791—1793) напоминает ротонду над зданием Сената. К этому же типу

относится церковь Филиппа Митрополита (1777—1778). Из хозяйственных построек следует отметить Конный двор в имении Голицыных в Дубровицах близ Подольска (1780-е).

К. Н. Батюшков писал о Москве перед пожаром 1812 г.: «...Это исполинский город, построенный великанами; башня на башне, стена на стене, дворец возле дворца!.. Не удивляйся, мой друг: Москва есть вывеска или живая картина нашего отечества»<sup>1</sup>.

Среди подмосковных усадеб выделяется дворцово-парковый ансамбль Архангельское (Ш. Герн, 1780-е), принадлежавший крупной аристократической фамилии Юсуповых.

**Провинциальная архитектура.** По образцу Петербурга стали создаваться генеральные планы застройки других городов: сначала Твери, затем Костромы, Новгорода, Тихвина и др. В виде композиции из четырех Г-образных корпусов, образующих каре, с аркадой или колоннадой, строились гостиные дворы. Джакомо Кваренги проектировал территорию Коренной ярмарки под Курском, включающую в себя два парных здания — дом коменданта и дом губернского начальника. На главной оси комплекса — здание биржи, за ним — *важня* (весы).

В провинции строились более скромные здания, но порой выглядевшие весьма внушительно, например дом Гончаровых в Полотняном Заводе под Калугой. Некоторые храмы в провинции и даже в деревнях не уступали по красоте столичным (Знаменский собор в Тюмени, 1786); Спасо-Преображенский собор в деревне Нижняя Синячиха Екатеринбургской области (1794—1823). Смена архитектурных стилей в провинции отставала от столицы, именно поэтому на рубеже XVIII—XIX вв. мы встречаемся со стилем *сибирское барокко*, в котором архитектура Петербурга сочетается с восточными художественными традициями, связанными с буддизмом и ламаизмом.

Строятся крепости в Азове (1696), Таганроге (1699), Кронштадте и других городах. Создаются новые города в связи с организацией промышленных предприятий — судостроительных (Новая Ладога, Ладейное Поле), железнорудных (Петрозаводск, Екатеринбург). На Урале цент-

<sup>1</sup> Батюшков К. Н. [Прогулка по Москве] // Батюшков К. Н. Соч. М.; Л., 1934. С. 297—298.

ром городской культуры стал завод с находящейся чуть поодаль церковью. В Киеве Иван Мичурин в 1752—1755 гг. построил Царский (Мариинский) дворец.

Несмотря на многочисленные стилевые заимствования, продолжал действовать «генетический потенциал», т.е. совокупность традиций русской средневековой архитектуры. В эпоху русского Возрождения наступил расцвет самобытной русской архитектуры, который потом продолжится в «русском стиле» золотого века русской культуры. Как отметил П. Н. Милюков, «в России архитектура становится национальной, когда употребляется национальный материал, дерево». Во второй половине XVII — XVIII в. наибольшее распространение среди деревянных церквей получают шатровые церкви, рубленные «восьмериком на четверике». Храмы растут вверх и в стороны. К нижнему четверику легко пристраивать крупные горизонтальные объемы, а само наличие двух уровней (четверик и восьмерик) увеличивает высоту церкви. К таким сооружениям относится Петропавловская церковь в селе Пучуга на Северной Двине, срубленная в 1698 г. (к сожалению, не сохранилась) с интерьерами, представляющими одно из высших достижений русского деревянного зодчества.

Многоглавые деревянные храмы сохранились в основном на русском Севере. В XVII в. в отдельные постройки были выделены колокольни. Образовался храмовый комплекс из трех сооружений — двух храмов (летнего и зимнего) и колокольни. Крупнейшим памятником мирового значения явился деревянный архитектурный комплекс в Кижях с входящим в его состав Преображенским собором (1714).

### **Преображенский собор в Кижях**

Храм представляет собой «изюминку» деревянного архитектурно-природного ансамбля Кижского погоста на Онежском озере. Это чудо строилось без единого гвоздя. Автор не известен, так как авторство стало закрепляться только в петровские времена, да и то не сразу. Предположительно, что плотницкая артель, рубившая церковь, та же, которая в 1708 г. построила близкий по композиции Покровский храм села Анхимово бывшего Вытегорского погоста (Вытегорского района Вологодской области). Она состояла из 75 плотников (из них 12 женщин) во главе с опытными мастерами Невзоровым и Буняком. Предположение основано на том, что известно лишь два храма та-



кого типа, объемная композиция которого разработана в начале XVIII в., — многоглавого на основе традиционного восьмерика с четырьмя прирубями, или 20-стенного сруба. Такая композиция завершала развитие русского деревянного храмового зодчества. Всего в храме 22 главы, по ярусам они располагаются так: 1, 4, 4, 8, 4, 1. Интересно, что Петр I в 1714 г. запретил каменное строительство вне Петербурга и в том же году было построено это деревянное чудо.

Кижский погост не имеет аналогов в мире. Вообще русское деревянное зодчество наиболее свободно от заимствований. В нем в наибольшей степени проявился оригинальный характер русской архитектуры. Подобный храм-памятник связывают с подъемом, вызванным победами России в Северной войне, покончившей с притязаниями шведов на северные русские земли. Преображенский собор в Кижях — одно из величайших достижений мировой архитектуры.

Архитектура стала лидером русской культуры в эпоху Возрождения, потому что она зримо овладела всем богатством архитектуры предшествующих периодов и народов: и античным классицизмом, и западными барокко, ампиром и готикой, и восточным (в том числе китайским) стилем, сохранив при этом русское своеобразие. Тем самым она доказала всечеловечность русской культуры.

## 4.5. Музыка

В XVII в. русская средневековая музыкальная культура — каноническое монодическое знаменное пение — столкнулась с западноевропейским *партесным* (от лат. partes — части, музыкальные партии, голоса) многоголосием, усиливающим светское начало. Данное противостояние осложнилось церковным расколом: старообрядцы были против новой музыки, видя в ней влияние католицизма.

Т. Ф. Владышевская пишет: «Старое монодическое знаменное пение, подобно древней иконописи, как бы плоскостное, одномерное, противопоставлялось новой, полной энергии и сил музыке барокко. В ней возникает чувство пространства; ее фактура, пышная, многослойная, передает ощущение движения и света, типичное для всего искусства эпохи барокко»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. С. 217.

Родина многоголосного хорового пения — Италия и Германия, но в Россию оно было завезено из Польши через Украину. На Украине оно появилось в начале XVII в. В быстром усовершенствовании церковного пения обнаружился подъем народного духа. Русское Возрождение способствовало освобождению Украины от польско-литовского гнета и ее стремлению к воссоединению с Россией.

В Киеве действовала певческая школа Киево-Братского монастыря, основанная известным украинским просветителем Лазарем Барановичем. Певцы, присланные оттуда в Великороссию в 1650-е гг., распространяли новые распевы. Ранее, в 1640-х гг., новгородцы впервые стали осваивать киевскую нотацию и новый стиль партесного многоголосия западного образца. Посредниками при усвоении западной музыкальной новизны до конца XVIII в. служили малороссийские певчие. В русских народных песнях многоголосие уже существовало, что помогало попыткам дополнения традиционного унисонного пения другими голосами. Возникло так называемое *троестрочное пение*: «путь», или основную мелодию, давал средний голос, верхний и нижний голоса служили для «сопровождения».

Стали получать распространение киевский, болгарский и греческий распевы. Главное их свойство, в отличие от знаменного распева, — строфичность, т.е. многократное повторение мелодии строфы с разным текстом (как в народной песне).

В XVII в. созданы труды, обобщавшие различные теоретические системы. Монахом Кирилло-Белозерского монастыря Христофором в 1604 г. написана азбука «Ключ знаменной». На Украине в то время трудился известный теоретик и композитор Николай Павлович Дилецкий (ок. 1630 — ок. 1680), выходец из Киева, учившийся в Вильнюсе и Польше. В 1681 г. Дилецкий выпустил «Муסיкийскую грамматику» — одновременно и пособие по обучению музыкальной грамоте, и практическое руководство по композиции, в котором излагались правила гармонии, контрапункта и новые понятия о тональности, метре, ритме, ладах и т.п. В своем сочинении Дилецкий советовал композиторам сочинять музыку «про запас», без текста (правило *атексталис*), «когда есть фантазия». Данные фантазии могли быть началом свободного творчества первых русских композиторов. Дилецкий был назначен директором певче-

ской капеллы царя Федора Алексеевича и перевел свою книгу с польского на русский. Из последователей данной школы выделился наиболее известный русский композитор XVII в. Василий Титов.

Тогда же в Россию пришли *псалмы* — духовные песни, текстами для которых служили поэтические переложения псалмов Давида, и *канты* (от лат. *kantus* — пение), род духовной лирики. Канты были религиозными и светскими. Светские канты делились на викториальные, воспевавшие победы (с припевом: «виват! виват!»), морализующие, философские, любовные. Канты и псалмы быстро вошли в народную среду, получив определение *народного барокко*.

Создается жанр духовного хорового *концерта* (лат. *concerto* — состязаясь). Дилецкий первоначально называл концертом ансамбль, обычно трехголосный. Термин «концерт» Дилецкий определяет как «борение гласов», противопоставление голосов выделенной группы солистов и всего хора. Концерты делятся на части. Наиболее типичны трехчастные концерты. Главные голоса — *бас*, выполняющий роль мелодической линии, и *тенор* — ведущий мелодический голос; дополнительные голоса — *дискант* и *альт*. Вместе эти четыре партии образуют гармоничную четырехголосную композицию, в которой все, в отличие от знаменного пения, согласуется. Бас имел преимущество перед тенором.

«Как и теперь, существенным достоинством дьякона был громкий басовый голос, долженствовавший потрясать не слишком нежные чувства русского человека и имевший для него такое же значение, как большой церковный колокол»<sup>1</sup>.

Наиболее типичный состав хора в конце XVII — начале XVIII в. 12-голосный. Музыка эпохи барокко открыла дорогу светским жанрам: опере, инструментальной музыке.

Т. Ф. Владышевская пишет: «Древнерусские храмы отличались поразительным акустическим совершенством. Высокие купола, голосники с объемной акустикой создавали эффект неземного небесного звучания. Голоса певцов поднимались в высоту купола, тембры их смешивались и доносились сверху, из купола, слитно, объемно, звучно, отдаваясь эхом, как бы имитируя небесное ангельское пение»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры. Т. 2. Ч. I. С. 160.

<sup>2</sup> Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. С. 246.

В XVII в. в России вводится *нотопевиная запись*, названная *киевской нотацией*, поскольку была завезена в Москву киевскими певцами. Она чрезвычайно упростила запись древних напевов, с ее помощью впредь записывались все новые напевы.

В XVII–XVIII вв. появляются профессиональные авторы. Как отмечает П. Н. Милюков, первые наши композиторы происходят из низших слоев общества. Их произведения приводят на сцену русскую песню и даже бытовые обряды. В свободном художественном претворении русской песни находит свое выражение национальный колорит. Среди наиболее известных композиторов XVIII в. выделяются Е. И. Фомин (1761–1800), чья опера «Орфей» стала крупным достижением русской музыкальной культуры, Д. С. Бортнянский (1751–1825) и др.

В конце XVIII в. фольклористы начали собирать русские народные песни (Н. А. Львов, двоюродный брат директора придворной капеллы Ф. Н. Львова), частью напечатанные в 1790 г.

## 4.6. Театр

До XVII в. на Руси не существовало театра. Его заменяли народные обряды — проводы масленицы, колядование с участием ряженных, свадьбы. В роли артистов выступали скоморохи — плясуны, акробаты, музыканты, кукольники и т.п. Театр — феномен эпохи Возрождения. Светские представления отрывались от храмового действа и возвращались к своим языческим (мифологическим) истокам. В качестве религиозной основы театра можно назвать средневековые мистерии. В России такую роль выполняло пещное действо.

Русский профессиональный театр возник как **придворный театр**. Первые «комедийные действа» были устроены при царе Алексее Михайловиче лютеранским пастором Грегори, который стал основателем придворного театра и обучал «комедийному делу» русских, набранных по государеву указу. Было поставлено несколько пьес на религиозные сюжеты и балет «Орфей». В спектаклях играли иноземцы из Немецкой слободы и русские в основном из числа молодых подьячих Посольского приказа. В театре звучала инструментальная музыка, дотоле не признанная в официальной культуре как не удовлетворяющая церковным канонам.

На сцене пели и плясали. Создавались живые декорации с линейной перспективой, что также было новым в русском искусстве. Театр переносил прошлое в настоящее, творил художественную иллюзию жизни. Это соответствовало барочному принципу «жизнь — сцена, люди — актеры». Государева «потеха» стала не просто развлечением, но и школой. Театр выполнял роль «зеркала», в котором зритель узнавал и познавал самого себя.

Сложился и школьный театр при Славяно-греко-латинской академии, спектакли которого ставились по праздникам. Пьесы писались преподавателями, а роли исполнялись учащимися. Появились первые подлинно талантливые пьесы, например «Ростовское действо» Димитрия Ростовского (1651—1709), который стоит у истоков русской драматургии.

В 1702 г. по распоряжению Петра I был создан **публичный общедоступный театр**, для которого в Москве на Красной площади было построено специальное здание — «Комедийная хранина». Возникли первые театральные труппы в столицах и провинции. В Петербурге в 1730-е гг. открылся официальный театр. В 1740-е гг. был создан школьный театр при Шляхетском кадетском корпусе, в котором, в частности, ставились пьесы А. П. Сумарокова. В 1750 г. в Ярославле известный актер Федор Волков (1729—1763) основал первый провинциальный публичный театр с русскими актерами, художниками, музыкантами. В 1752 г. труппа театра переехала в Петербург. Так возник первый постоянный профессиональный государственный публичный театр (с 1832 г. Александринский). Директором его стал А. П. Сумароков, а ведущим актером Ф. Г. Волков. В 1779 г. известный русский актер И. А. Дмитриевский (игравший в театре Волкова в Ярославле) создает частный театр на Царицыном лугу (Марсово поле), в котором впервые были поставлены пьесы Д. И. Фонвизина. Год спустя в Москве открылся Петровский театр, в котором игрались как драматические, так и оперные и балетные спектакли.

Балет, прославивший Россию во всем мире, вначале представлял собой отдельные танцевальные номера в антрактах драматических и оперных спектаклей. Для подготовки балетной труппы в 1738 г. была основана **танцевальная школа**. Елизавета Петровна, взойдя на престол в 1741 г., издала указ об учреждении в Петербурге русской балетной труппы. Отсюда берет начало слава русского балета.

Особенностью России стал **крепостной театр** — частные дворянские театры с труппой из крепостных. Наиболее известен театр Шереметевых, в котором играла прославленная русская актриса Прасковья Жемчугова. Крепостные театры стали основой русской провинциальной сцены.

Во второй половине XVIII в. в театр пришел массовый зритель. Постепенно театр становился все более важным элементом духовной культуры.

## 4.7. Религия

Два основных религиозных события русского Возрождения — **церковный раскол** и **новые секты**, истоки которых коренятся в религиозной борьбе с ересью жидовствующих и противоборстве иосифлян и нестяжателей. Русская церковь, которая утвердила свою независимость от константинопольского патриарха в XVI в., уже в XVII в. оказалась способна повести за собой другие православные церкви. Однако для этого желательно было приблизиться к ним по форме, что и осуществила официальная церковь посредством церковной реформы, вызвав недовольство сторонников древнего благочестия.

«В отдаленном Киеве открылась духовная школа, в которой можно было научиться древним языкам и грамматике. Несколько питомцев этой школы допущены были к изданию богослужебных книг на Московском печатном дворе — единственной тогда московской типографии (казенной). Сличая по своим служебным обязанностям рукописные и печатные тексты издаваемых книг, они нашли, что печатные издания неудовлетворительны, а рукописи полны вариантов и разночтений. Единственным средством установить правильный и однообразный текст — было обратиться к греческим оригиналам»<sup>1</sup>.

Целая эпоха в жизни западнорусской церкви и культуры связана с именем Петра Симеоновича Могилы.

### Митрополит Петр (1596 или 1597 — 1647)

Этот сын молдавского господаря оказался властным церковным деятелем. В 30-летнем возрасте он становится архимандритом Киево-Печерской Лавры и устраивает в ней latino-польскую школу в противовес существующему Братскому славяно-греческому училищу. Братская школа раство-

<sup>1</sup> Миллюков П. Н. Очерки по истории русской культуры... С. 48.

рилась во вновь заведенной латино-польской «коллегии», которая вскоре была перемещена из Лавры в Братский монастырь. Одновременно была учреждена «коллегия» в Виннице: по-видимому, Петр Могила хотел создать нечто вроде церковно-учебного ордена с Киевской «академией» во главе. Петр Могила был близок в своей западнической ориентации с Мелетием Смотрицким, который вошел в историю как автор «Грамматики славянския» (1619), замечательной для того времени. В 1632 г. Петр Могила избирается Киевским митрополитом. При его руководстве усиливается католическое влияние на западнорусскую церковь.

С воссоединением Украины с Россией на протяжении 100 лет Киево-Могилянская духовная академия оказала большое влияние на духовный климат России, приложив свою руку и к расколу, и к петровскому просвещению. Она несла Возрождение в религиозную и светскую сферы. Богословами киевской школы, приобретшими огромное влияние в русской культуре, были поэты Симеон Полоцкий и его ученик Сильвестр Медведев.

Русское Возрождение осложнилось **двойным расколом** — церковным и светским. Первый был до Петра, второй — после его воцарения. По мнению В. О. Ключевского, раскол, произошедший в русской церкви в XVII в., был церковным отражением нравственного раздвоения русского общества под действием западной культуры. Церковь первая не выдержала напора новых идей — так разрушительно повлияло на нее Возрождение, добравшееся до России. Аналогичная ситуация была ранее на Западе, где за Ренессансом последовала Реформация.

Н. И. Костомаров отмечал, что раскол был результатом стремления разобраться в вере, т.е. следствием рационального подхода к религии. Тем самым раскол столь же атрибут русского Возрождения, сколь Реформация — атрибут Ренессанса. Проводя церковную реформу, Никон стремился к обрядовому сближению русской церкви с другими церквями. Реформа церкви увеличила ее сферу обращения, соответствующую становившемуся империей государству. Это сопровождалось усилением влияния католичества, чего опасались сторонники древнего обряда. В. О. Ключевский выделяет в расколе три элемента: 1) национализацию вселенской церкви; 2) латинобоязнь; 3) языческую обрядность.

Раскол ослабил церковь. Царское правительство преследовало старообрядцев, требуя от них отречения от своих взглядов. Наиболее бескомпромиссные из них готовы были вслед за протопопом Аввакумом идти на смерть за свои убеждения, но не подчиниться.

Пропагандисты самосожжения возглашали: «О братие и сестры, полно вам плутати и попам окуп давати. Елицы есте добрии, свое спасение возлюбите и скорым путем, с женами и детьми, в Царство Божие теките. Радейте и не слабеете; великий страдалец Аввакум благословляет и вечную вам память воспеваает. Теците, теците, да вси огнем сгорите. Приблизися-ко семо, старче, с седыми своими власы; приникини, о невесто, с девическою красотою»<sup>1</sup>.

В большинстве случаев окончательное решение принималось под угрозой правительственных преследований. Лицом к лицу с «гонителями» самые нерешительные приобретали уверенность в том, что получают мученический венок. С начала раскола до 1690-х гг. не менее 20 тыс. человек покончили жизнь самоубийством, причем в отдельных случаях до 2,5 тыс. человек одновременно.

В XVIII в. старообрядцы разделись на *беспоповцев*, считавших, что в мире нет больше истинной церкви, и *поповцев*, создавших свою церковь. Многие беспоповцы убежали на север, где священников всегда не хватало. Это было вынужденное пустынножительство для тех, кто не хотел сжигаться и боялся, что, будучи схвачен, под пыткой вынужден будет отказаться от старой веры. Страдания закаляли, и мы находим среди потомков первых старообрядцев много людей, выдвинувшихся в разных сферах деятельности — от купцов и промышленников до творцов духовной культуры.

Беспоповцы любили повторять слова Иоанна Златоуста: «Церковь не стены и кровли, но вера и житие». Отсюда поговорка: «Церковь не в бревнах, а в ребрах». Впоследствии беспоповцы разделились на *федосеевцев* (от имени Феодосия, приобретшего большую известность в центральных районах России), и *поморцев* (жителей севера России). Различие между ними заключалось в отношении к миру, властям и к браку (который поморцы совершали по своему «чину», а федосеевцы отрицали). Крупным центром федосеевцев

<sup>1</sup> Хрестоматия по истории России: в 4 т. / сост. И. В. Бабич, В. Н. Захаров, И. Е. Уколова. М., 2001. Т. 2. XVII — начало XVIII вв. Кн. I. С. 75.



в Москве стало обширное общежитие у Преображенской заставы. У поморцев был свой центр на Покровке, в Лефортово. Крайние беспоповцы сближались с протестантскими сектами.

В 1880 г. появились *единоверцы*, которые получали священников, подчиненных православному архиерею, для службы по старому обряду. К другому направлению поповцев относится *белокриницкая иерархия*, названная по селению Белая Криница в Австро-Венгрии. Ее старообрядческая община, состоящая из вынужденных эмигрировать, спасаясь от преследований царской власти, приняла епископа, который стал главным иерархом старообрядческой церкви.

Преследования старообрядцев продолжались до начала XX в. Только Высочайшим указом «Об укреплении начал веротерпимости» от 17(30) апреля 1905 г. старообрядцам были дарованы равные с другим населением империи религиозные и гражданские права. Накануне были распечатаны алтари старообрядческих храмов Рогожского кладбища в Москве.

В эпоху русского Возрождения под влиянием общего движения с Запада через Украину возрос интерес к **протестантизму**. Известны протестантские взгляды Тверинова и его сторонников, называвших себя «евангелистами», т.е. следующими буквально понятому Евангелию, очищенному от последующих интерпретаций. Возникла секта «духовных христиан», имеющая в отличие от предыдущей русские корни. Еще в языческой традиции были известны способы вызывания состояний, при которых человек чувствует себя во власти чужой воли. Лица, наиболее способные приходить в такое состояние, считались находящимися в особых сношениях с духами». Эти люди в конце XVII в. начали говорить от Духа Святого. Считалось, что Бог может вселиться в человека при беспрестанном повторении Иисусовой молитвы. «Духовные христиане» полагали, что книг для спасения не надо. Требуется только Дух Святой. Их заповеди, близкие к старообрядческим и затем вошедшие в хлыстовство, таковы: «Холостые не женитесь, женатые разженитесь, вина и пива не пейте, на крестины и свадьбы и веселые беседы не ходите, не воруйте, не бранитесь».

В XVIII в. появилось *хлыстовство* (первоначально в Поволжье), руководители которых называли себя Христами,

Богородицами, пророками и пророчицами. В процессе радений, кульминацией которых являлось движение по кругу до полного изнеможения, «дух» накатывался на всех участников. Двуперстное знамение и восьмиконечный крест напоминают о происхождении секты из старообрядческой среды. Проповедь хлыстами внебрачных отношений вызвала недовольство внутри самой секты, и от нее отделилась секта *скопцов*, отрицательно относящихся к половым отношениям.

В середине XVIII в. не без влияния хлыстовщины на Украине возникла и распространилась по югу России секта *духоборов*. Ко времени образования духоборчества относится деятельность знаменитого философа-мистика Григория Сковороды, взгляды которого, за исключением разве что учения о предсуществовании душ, совпадали со взглядами духоборов. По учению духоборов, души людей созданы по образу и подобию Святой Троицы. Ум, память и воля — три стихии души, сливающиеся воедино и делающие душу причастной триединому Богу. Но часть душ согрешила, и за это Бог низвергнул их в материальный мир, отнял память и предоставил волю самой себе, т.е. всем соблазнам зла. Тело есть временная тюрьма. Пребывание в этой тюрьме должно иметь одну цель: восстановить в себе образ Божий и тем самым освободиться из оков материи. Поэтому всякое пристрастие к чему-либо в мире есть «засеменение зла в плоти» и еще более низкое погружение души в материю. Люди с течением времени «растлились и омерзались» из-за победы плоти. Тогда стали необходимы для них и внешние формы (это напоминает диалектику Лао-Цзы).

«Мудрейшие, видя это и считая, что нельзя членам такого общества устоять самим по себе, учредили на них разные власти, удерживающие беспутство их». Если бы не законы, «как псы загрызлись бы вдруг человеки, и сильнейшие немощных передушили бы»<sup>1</sup>. Это напоминает доводы Гоббса в пользу государства в условиях, когда «человек человеку волк».

Подобным образом, по мнению духоборов, возникли и церковные учреждения. Праведнику же никакой закон не положен. Люди Божии стоят выше церковной иерархии и выше вероисповедных различий; они члены единой

<sup>1</sup> Цит. по: *Милюков П. Н.* Очерки по истории русской культуры... С. 121.

невидимой церкви. Они сами живые храмы. Ни писания, ни таинства, ни обряды для них уже не обязательны. При живой сердечной любви все эти внешние атрибуты излишни. С этим перекликается философия Г. Сковороды: «Церемония возле благочестия есть то, что на зернах шелуха и при доброжелательстве комплименты». П. Н. Милюков называет мистическую систему духоборцев значительно опередившей свое время. По его мнению, духовное христианство «выставило в екатеринославском вероисповедании свой идеал, достижение которого принадлежит будущему». В 1841—1845 гг. духоборы были выселены на Кавказ, а к концу XIX в. частично переселились в Канаду. В конце XX в. часть их вернулась с Кавказа и осела в Ростовской и Тульской областях.

В XVIII в. возникла секта *молокан* (т.е. пьющих в пост молоко), представители которой, как и духоборы, отрицали храмы, иконы, богослужение, посты, понимали таинства в духовном смысле, верили в воскресение «в новом теле». Однако они не отрицали значение Библии, оставляли за учением о Святой Троице православный смысл и соглашались молиться за умерших.

При Петре I верховным учреждением официальной церковной организации стал Синод. Произошла частичная *секуляризация* — передача в государственную собственность церковных владений. В то же время основными носителями просвещения стали церковно-приходские школы. Сподвижник Петра I церковный деятель и просветитель Феофан Прокопович стал основателем первых подобных школ в Петербурге.

## 4.8. Философия

В период русского Возрождения философия, как другие отрасли культуры, претерпела существенные изменения, прежде всего под влиянием западной философской мысли. Воздействие опять-таки шло через Украину, соответственно выдающимся философом русского Возрождения стал украинский мыслитель Г. С. Сковорода.

### Григорий Саввич Сковорода (1722—1794)

Он родился на Украине. Образование получил в Киево-Могилянской духовной академии. Отказавшись от карьеры,

с 1770-х гг. вел образ жизни странствующего проповедника, ищущего Бога в себе. «Если прежде не сыщете внутри себя, без пользы будет искать в других местах» (здесь уместно сравнение с названием работы Л. Н. Толстого «Царство Божие внутри вас»). «Счастье наше внутри нас», — повторял Сковорода. Победивший плоть дух «возносится от раболовной вещественной природы к внешней господственной натуре, к родному свету и безначальному началу». «Иди от земли к небу», — учил Сковорода. Внутренний дух есть единственное, что существует. Люди, познавшие в себе дух, обретают самих себя. К их числу принадлежат все познавшие истину, к какой бы нации и вере они ни принадлежали. Этот внутренний дух Сковорода сравнивал с «демоном» Сократа.

Сковорода склонялся к пантеизму: «Для чего ты боишься назвать Бога натурой? Натура не только означает всякое рождаемое и изменяющее вещество, но и тайную экономию той вечной и премудрой силы, которая имеет свой центр везде, а периферию — нигде»<sup>1</sup>.

Афоризм Сковороды «Душа — колодник в темнице тела» напоминает Платона. «Не троньте мира, не виновен сей мертвец», — утверждает Сковорода. Мертвецом мир является, когда в нем нет порождающего начала — Бога, но это же начало находится и в человеке, где его надо развивать и спасти от прелестей мира. Эпитафия Сковороды для себя: «Мир ловил меня, но не поймал», т.е. он остался духовным человеком, чего желал как просветитель и всем другим.

К философам с полным правом можно отнести и А. Н. Радищева, который был энциклопедистом — писателем, просветителем, законодателем, педагогом. Подобно героическому энтузиасту Джордано Бруно он создал концепцию и подтвердил ее на практике своей жизнью. Радищев как просветитель возлагал надежду на истину: «Муж твердый — это герой-философ, оплачивающий истину своей кровью». Радищев видел различия в царской России между обязанностями человека и гражданина: «И от того трудно становится исполнение должности человека и гражданина, ибо нередко они находятся в совершенной противоположности»<sup>2</sup>. Сам Радищев предпочел быть верным обязанностям гражданина.

<sup>1</sup> Цит. по: *Милюков П. Н.* Очерки по истории русской культуры... С. 121.

<sup>2</sup> *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 292.

### 4.9. Образование и наука

Во второй половине XVII в. в российской педагогике широкое распространение получила *концепция семи свободных искусств* — грамматики, диалектики, риторики, арифметики, геометрии, музыки и астрономии. В 1687 г. открылась в Москве Славяно-греко-латинская академия, ставшая первым высшим учебным заведением России. В ней учились А. Д. Кантемир, В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов. Преподавателей в нее вызывали из Греции. Оттуда же было выписано много книг. В 1814 г. это учебное заведение было преобразовано в Московскую духовную академию и переведено в Троице-Сергиеву Лавру.

В области образования огромны заслуги Петра I. Им основаны Морская академия, навигационная и медицинская школы, артиллерийские и инженерные училища, Кадетский корпус, математические школы, до полусотни начальных цифирных школ в губернских и уездных городах и столько же гарнизонных для солдатских детей. Школа математических и навигационных наук разместилась в Сухаревой башне. В верхнем ярусе башни была оборудована первая в России астрономическая обсерватория, в которой проводил наблюдения Яков Брюс.

Из учебников наибольшей популярностью пользовались арифметика Леонтия Магницкого, изданная по повелению Петра I в 1703 г., и грамматика Мелетия Смотрицкого, неоднократно переиздававшаяся в России в XVII — начале XVIII в.

Первый научный музей России — Кунсткамера, открытая в 1718 г. в Петербурге. В 1725 г. основана Императорская Академия наук с гимназией и университетом при ней. Сложилась славная когорта ученых, изучавших страну, ее земли и народы (Г. Ф. Миллер, В. Беринг, С. И. Челюскин, Д. Я. и Х. П. Лаптевы и др.). Делает первые шаги русская историческая наука (В. Н. Татищев).

В 1755 г. открывается Московский университет, в настоящее время главное учебное заведение России. Основателем МГУ был выдающийся ученый, сын крестьянина-помора, М. В. Ломоносов.

#### Михаил Васильевич Ломоносов (1711—1765)

Со школьной скамьи мы помним строки из произведения Ломоносова «Ода на день восшествия на всероссийский пре-

стол Ея Величества, государыни императрицы Елисаветы Петровны, 1747 года»:

О вы, которых ожидает  
Отечество от недр своих  
И видеть таковых желает,  
Каких зовет от стран чужих.  
О ваши дни благословенны!  
Дерзайте ныне ободренны  
Раченьем вашим показать,  
Что может собственных Платонов  
И быстрых разумом Невтонов  
Российская земля рождать.

Помимо поэтических сочинений и теории стихосложений Ломоносов прославился во многих областях науки и техники. «Испытание натуры», т.е. изучение природы с помощью эксперимента, говорил он, «трудно, однако приятно, полезно, свято». Ломоносов — основатель отечественной физики, химии, геологии. Одним из первых он сформулировал закон сохранения материи. В работе «О слоях земных» Ломоносов выдвинул гипотезу об эволюции растительного и животного мира.

М. В. Ломоносов — олицетворение русской науки, и хотя в последующие столетия в России было немало гениальных ученых, он остался наиболее известным и почитаемым.

\* \* \*

В результате взаимодействия русских и западных традиций, пишет Т. Ф. Владышевская, «рождались оригинальные формы национального русского барокко: в архитектуре — нарышкинское барокко, очень яркое в цветовом отношении, с затейливыми формами; в иконописи — школа царских мастеров, ушаковская школа; в литературе — придворная поэзия Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева; в музыке — троестрочное и демественное пение, партесные четырехголосные гармонизации песнопений знаменного, киевского, греческого, болгарского распевов. Эти ранние формы русского барокко имели для России то же значение, что стиль ренессанс для Европы»<sup>1</sup>.

Барокко в России XVII в. выполняло ренессансные функции. Основные черты русского допетровского Возрождения: московское барокко в архитектуре, парсуны в живо-

<sup>1</sup> Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. С. 222.

писи, партесное пение, канты и псалмы (народное барокко) в музыке, демократическая сатира в литературе.

Церковный раскол ослабил культуру Московского государства. Она должна была собраться воедино на новой основе. Этой основой стали реформы Петра I, которые добавили в русскую культуру европейскую образованность.

Можно говорить о двух духовных волнах, способствовавших русскому Возрождению. Первая пришла из Южной России. Достаточно назвать имена Симеона Полоцкого при Алексее Михайловиче и Феофана Прокоповича при Петре I. При Екатерине II, которая переписывалась с Вольтером и Дидро, усиливается влияние непосредственно Западной Европы. Затем русское Возрождение достигает своей высшей точки и внешнее влияние ослабевает. Рождаются свои выдающиеся ученые, писатели, архитекторы. Создается русский театр. В конце русского Возрождения уже не с Украины и Белоруссии идет влияние на центральную Россию, а, наоборот, на Украину и Белоруссию из Москвы и Петербурга.

Возрождение началось прежде всего в церковной области, но повлекло за собой раскол. Г. С. Сковорода и А. Н. Радищев в философии, М. В. Ломоносов в науке, многогласие в музыке, русское барокко и классицизм в архитектуре, парсуна в живописи, новые системы стихосложения в литературе, развитие индивидуального авторского начала — все это в целом составило **русское Возрождение**. Оно не повторяло западный Ренессанс, потому что имело уже перед собой все его плоды. Русское Возрождение создало условия для золотого века русской культуры.

## Литература

1. Вагнер, Г. К. Искусство Древней Руси / Г. К. Вагнер, Т. Ф. Владышевская. — М., 1993.
2. Зеньковский, В. В. История русской философии : в 2 т. / В. В. Зеньковский. — Т. 1. — Ч. 1. — Л., 1991.
3. Житие протопопа Аввакума им самим написанное. — М., 1997.
4. История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Пилиавский, Т. А. Славина, А. А. Тиц и др. — СПб., 1994.
5. История русской литературы XI—XVII вв. / под ред. Д. С. Лихачева. — М., 1975.

6. *Келдыш, Ю. В.* История русской музыки: в 10 т. / Ю. В. Келдыш Т. 1. — М., 1983.
7. *Кожин, В. В.* История Руси и русского слова / В. В. Кожин. — М., 2001.
8. *Кожин, В. В.* Победы и беды России / В. В. Кожин. — М., 2002.
9. Литература Древней Руси: хрестоматия / сост. Л. А. Дмитриев; под. ред. Д. С. Лихачева. — М., 1990.
10. *Милюков, П. Н.* Очерки по истории русской культуры: в 3 т. / П. Н. Милюков. — М., 1994—1995. — Т. 2. — Ч. II.
11. *Радищев, А. Н.* Путешествие из Петербурга в Москву / А. Н. Радищев. — М., 1989.
12. Русский фольклор. — М., 1986.
13. Хрестоматия по истории России: в 4 т. / сост. И. В. Бабич, В. Н. Захаров, И. Е. Уколова. — М., 2001. — Т. 2. : XVII — начало XVIII вв. — Кн. I.



## Глава 5

# ЗОЛОТОЙ ВЕК РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

### 5.1. Предпосылки золотого века

Если предшествующий период русской культуры — Возрождение — явление общеевропейское, то золотой век специфичен для России. Что привело к нему?

➤ Во-первых, Россия в полном объеме восприняла православную византийскую культуру и соединила ее с предшествующей языческой культурой древних славян.

➤ Во-вторых, в относительно короткое время в концентрированном виде Россия овладела культурными богатствами Европы, от итальянского Ренессанса и до эпохи Просвещения.

➤ В-третьих, находясь в пространстве между Западом и Востоком, Россия смогла воспринять богатство восточных культур, начиная от персидской и кончая культурами Индии и Китая. Все это привело к небывалому всплеску русской культуры, равного которому не было до сих пор.

Как и западный Ренессанс, золотой век русской культуры сделал возможным **духовный синтез**. Там был синтез христианской и античной культуры, здесь — более широкий синтез Запада и Востока. Именно этим определяется то, что в XIX в. русская культура поднялась на недостижимую высоту. К синтезу христианской и античной культуры добавился синтез европейской ренессансной и постренессансной культуры, а затем еще и синтез восточных культур. Россия в исторически кратчайший срок усвоила западные достижения. То, на что западной культуре понадобилось 700 лет, Россия прошла за 100 лет. Обретя стремительный разбег, она вознеслась на вершину, на которую до нее не поднимался никто.

*Соединение русского Возрождения с европейским Просвещением на фоне приобщения к ближне- и дальневосточ-*

ным традициям при сохранении византийских основ привело к золотому веку русской культуры. Фактически русский золотой век синтезировал все наиболее известное в то время, что дало основание Ф. М. Достоевскому говорить о всечеловечности русской культуры. Почему данный синтез мог осуществиться в России? Психологической основой послужила широта русского национального характера. Именно всечеловечность как черта русского национального характера позволила осуществить величайший в истории культурный синтез, у истоков которого в начале XIX в. стоит А. С. Пушкин, а на вершине в конце века — Л. Н. Толстой.

Французский поэт Поль Валери писал о *трех пиках искусства* в мире, называя классическую Грецию, европейский Ренессанс и Россию XIX в. Экстраполируя это на культуру в целом, можно сказать, что русская культура XIX столетия — одна из трех вершин мировой культуры после греческой Античности и европейского Возрождения. На этой третьей вершине мировой культуры соединились Античность и Ренессанс, Восток и Запад, обретя всечеловечность героев Пушкина и концепцию непротivления Льва Толстого. Само понятие *золотого века* идет от древнеримской культуры как удачная аналогия. Русский золотой век имеет свою утреннюю зарю — А. С. Пушкина, расцвет — Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, И. Е. Репина, и вечернюю зарю — Л. Н. Толстого, завершившего культурный синтез, на который оказалась способна Россия в силу своего исторического развития. Золотой век распространился на все XIX столетие, к нему относятся не только поэты пушкинской поры, но и прозаики второй половины века.

В XIX в., веке историзма, Россия оценила в должной мере самое себя — свою литературу, живопись, архитектуру, музыку, философию. Появились общественные музеи. Историк К. Н. Бестужев-Рюмин писал: «Народ, желающий быть великим народом, должен знать свою историю. Музей — одно из самых могущественных средств к достижению народного самосознания». Философ Н. Ф. Федоров говорил о музеях как о прообразах культурного бессмертия.

Развитию культуры способствовали **социальные тенденции**. С указа Петра III от 1762 г. об освобождении дворян от обязательной государственной службы начинается *дворянский период русской культуры*, продолжавшийся около

100 лет. Освобождение крестьян от крепостной зависимости в 1861 г. привело к быстрому росту городов (городское население с 1863 по 1897 г. увеличилось почти вдвое). Указ 1869 г. освободил детей священно- и церковнослужителей от необходимости продолжать отцовское дело, и многие из них пошли в разночинцы, как Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов, порой становясь атеистами. Слой разночинной интеллигенции — выходцев из крестьян, купцов, мещан и других сословий — быстро рос. Начался *этап разночинной культуры*, что привело к увеличению революционных настроений.

Во второй половине XIX в. отмечается бурный рост промышленности и торговли: строятся фабрики и заводы, железные и шоссейные дороги, идет промышленное освоение Сибири и юга России. К концу века Россия входит в число ведущих капиталистических государств по объемам и уровню промышленного производства, а сельскохозяйственную продукцию экспортирует в больших количествах на Запад. На верх социальной лестницы поднимаются промышленники, коммерсанты, финансисты. Из них выходят крупные меценаты — П. М. Третьяков, В. А. Бахрушин, С. И. Мамонтов, С. Т. Морозов, много сделавшие для развития русской культуры.

## 5.2. Литература

Литература больше всего сделала для русского национального самосознания, и оно само в наибольшей степени проявилось именно в художественной литературе, а не, скажем, в философии, на что есть свои причины, корнящиеся в русском менталитете. Великая русская классическая литература — это духовный свет, который позволяет найти правильные ориентиры в мире.

В каком смысле можно называть русскую литературу XIX в. *классической*? Это не означает приверженность определенному направлению в искусстве — классицизму. По мнению П. Н. Милюкова, классическими в этом смысле могут быть названы в истории всех литератур те периоды, когда национальное творчество достигло независимого и наиболее полного своего проявления. *Классическое* выступает в каждой национальной культуре как мера, образец, идеал. Классический стиль в русской литературе создал А. С. Пушкин.

Раскрывая секреты своего творчества, он подчеркивал: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности». Это отметил и Л. Н. Толстой. По его словам, у Пушкина «гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства... анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается».

В. В. Кожин, рассуждая о значении русской литературы в целом, отмечал, что «она не только ставит перед миром живые человеческие души вместо “опредмеченных” обликов людей, но и делает тем самым всецело явными и живыми души тех, кто ее, русскую литературу, воспринимает. Она говорит не столько о людях (что гораздо сильнее и совершеннее делала литература Запада), сколько с людьми — будь это ее герои или ее читатели. В этом и ее глубочайшее своеобразие, и ее всемирное значение»<sup>1</sup>.

**Поэзия.** В первом десятилетии XIX в. отцвел сентиментализм и на смену ему пришел его непосредственный продолжатель — *романтизм*, в частности в виде *байронизма*. Евгения Онегина сравнивали с романтическим героем Джорджа Байрона — Чайльд-Гарольдом. Романтики называли поэта *бессознательным творцом*, как и природу. Истинный поэт — орудие Бога или творческой силы природы (см., например, пушкинское стихотворение «Пророк»). Рассуждения сентиментализма о двух мирах — возвышенном (идеальном) и реальном — сменились романтической концепцией *соединения* двух миров. При этом отмечался приоритет мира *идеального*, а впоследствии (в реализме) и приоритет мира *реального*. Влияние романтизма — господствующего направления в мировой литературе первой четверти XIX в., особенно в поэзии, — испытал Василий Андреевич Жуковский (1783—1852), что видно прежде всего в его балладах (например, в «Светлане»). Вместе с Жуковским основы романтизма и русской лирики в целом закладывал Константин Николаевич Батюшков (1787—1855). Романтиком в ранних своих произведениях был и А. С. Пушкин.

### Александр Сергеевич Пушкин (1799—1837)

Гений Пушкина раскрылся очень рано, и не кто иной, как Державин, предрек выпускнику Царскосельского лицея великое будущее. В молодом возрасте Пушкин был отправлен в ссылку Александром I, при следующем царе как будто осте-

<sup>1</sup> Кожин В. В. О русском национальном сознании. С. 207.

пенился и вписался в высший свет. Но это была только попытка или видимость. Он остался собой, а значит, сам по себе, один со своим талантом, и был убит. Хорошо еще, что дожил до 37 лет, ведь мог погибнуть на дуэли гораздо раньше. Пушкин хотел быть свободным и не зависеть ни от царя, ни от народа, а умер в скромной придворной должности камер-юнкера, дав обильную пищу для рассуждений на темы «поэт и царь», «поэт и чернь».

В Пушкине подкупают его чистота и простота, в определенном смысле он сам был «ангел чистой красоты». В Пушкине не было односторонности просветительского рационализма и романтической чувственности. «В нем жила та ренессансная полнота, которая роднит его с Шекспиром и Сервантесом» (В. В. Кожинов). У Пушкина органически сочетаются артистическая легкость переживания, которая как бы мимолетна, с несомненной способностью отдать этому переживанию всего себя, всю свою жизнь, даже вечность. Эта черта присуща русскому национальному характеру вообще.

Поэзию Пушкина зрелого периода отличают художественный реализм и народность, восходящая к фольклору. «Что за прелесть эти сказки!» — восклицал Пушкин, и сам писал стихотворные сказки, использовал в своем творчестве былинные мотивы. Ранние стихи и поэмы Пушкина — «Алеко» и др. — подвержены влиянию романтизма. Это дань моде, от чего поэт вскоре отказался, обретя подлинную самобытность.

Два главных и во многом противоположных героя самого масштабного произведения Пушкина — романа в стихах «Евгений Онегин» олицетворяют два типа русской культуры, которые пройдут через весь XIX в. Это тип мятущегося «лишнего» человека, представленный в Онегине, и идеальный тип русской женщины, выраженный в Татьяне («Но я другому отдана; Я буду век ему верна»). Историческая драма «Борис Годунов» дала полнокровный образ русской истории. «Маленькие трагедии» продемонстрировали, что Пушкин столь же хорошо ориентируется в европейской культуре, как и в русской. Пушкину удался в них творческий синтез российского и общеевропейского. А с «Капитанской дочки» начался реалистический этап русской прозы.

Главное свершение Пушкина — создание русского классического стиля. Для русской литературы XIX—XX вв. Пушкин был мерой, высшим образцом искусства слова. Н. В. Гоголь утверждал, что Пушкин — «русский человек в его развитии, в каком он,

может быть, явится чрез двести лет». Ф. М. Достоевский в своей знаменитой «Пушкинской речи» говорил о всечеловечности Пушкина. Это свойство присуще всей русской классической литературе XIX в., у истоков которой был Пушкин.

Часто цитируемые слова Аполлона Григорьева, сказанные полтора века назад, «Пушкин — наше все», можно понимать в том смысле, что Пушкин есть основа нашей классической культуры, прежде всего русского литературного языка. Пушкин потому «наше все», что в нем заложены все потенции русской культуры золотого века. С полным правом Пушкин вслед за Горацием мог написать: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный, К нему не зарастет народная тропа», а закончить это стихотворение советом всем деятелям культуры:

Веленью Божию, о муза, будь послушна.  
Обиды не страшась, не требуя венца,  
Хвалу и клевету приемли равнодушно  
И не оспаривай глупца.

Пушкин вполне осознал великое значение русского языка: «Как материал словесности язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство над всеми европейскими». На основе этого языка он создал **национальный литературный язык**, который потом использовали все великие русские писатели XIX в. и на котором говорим мы. До XVIII в. литературным языком на Руси был язык старославянский. Создавая русский национальный классический стиль литературы и русский литературный язык, Пушкин точно определил, из каких составных частей он возникает:

- это, во-первых, старославянский язык, из которого «многие слова, многие обороты счастливо могут быть заимствованы», и,
- во-вторых, русский разговорный язык, из которого многое берется, но которого самого по себе еще недостаточно.

«Письменный язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отрекаться от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка»<sup>1</sup>, — писал поэт.

Новый литературный язык не был «высоким штилем» В. К. Тредиаковского, как и не «подлым штилем» в определении М. В. Ломоносова. Он не был «книжным» в прежнем смысле слова, но и не «народным», наподобие письменного

<sup>1</sup> Цит. по: *Кожин В. В.* Великое творчество. Великая победа. С. 33.

стиля XVII столетия, «приказного» языка. Он одинаково далек и от старой книжной, и от простой разговорной речи. По выражению П. Н. Милюкова, он «приближался, конечно, к живому разговорному языку, но то был язык не народа, а русской читающей публики».

Основы этого языка стали закладываться еще в XVIII в., в частности Н. М. Карамзиным. Пушкин внес решающий вклад в создание «общенационального языка, на котором с одинаковой полнотой самовыражали бы себя все слои общества, верхи и низы, а также осуществлялась бы преемственность между национальным историческим прошлым, хранимым народом, и современностью»<sup>1</sup>.

Пушкин незримо присутствует во всех наших литературных деяниях. Его нельзя «сбросить с корабля современности», как хотели футуристы, без того, чтобы не упасть с него самому. День рождения Пушкина — 6 июня — день русской культуры, истоки которой коренятся в русской иконописи, русских песнопениях и русской словесности, расцвет которой начался с Пушкина.

А. С. Пушкин — солнце русской культуры, начало золотого века и потому так превознесен. Его дело продолжили Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой и многие другие гениальные русские писатели. От Пушкина и Толстого тянется ниточка в XX в., и здесь эстафету подхватят Анна Ахматова и Сергей Есенин, Михаил Шолохов и Иван Бунин.

Рядом с А. С. Пушкиным стоит как бы его *alter ego*, «другое я», — М. Ю. Лермонтов, который вышел на арену русской культуры сразу же после гибели Пушкина, написав стихотворение «На смерть поэта».

### Михаил Юрьевич Лермонтов (1814–1841)

Творчество Лермонтова также относится к началу золотого века русской культуры. Символично, что он, как и Пушкин, умер молодым. В них обоих были потенции золотого века, которые в наиболее развитой форме проявились у других, достигших более зрелого возраста писателей. Поэзия — это вообще молодость мира, поэты часто умирают молодыми.

Сравнивая Лермонтова с Пушкиным, можно сказать, что Лермонтов был тот же и одновременно другой («Нет, я не Бай-

---

<sup>1</sup> Панарин А. С. Русская культура перед лицом постмодернизма. М., 2005. С. 13.

рон, я другой»), более неугомонный, и вписываться в свет никак не хотел. Он погиб в 26 лет, еще более молодым, чем Пушкин, и еще меньше раскрыв свой талант. Остается только гадать, кем он мог бы стать и что мог бы создать, доживи хотя бы до возраста Пушкина, не говоря уже о летах Льва Толстого. Ранняя смерть Лермонтова создает ощущение, что он знал что-то очень важное, но ушел, не успев передать этого людям. Дуэль защищает честь человека, но ее обратная сторона — устранение девиантных натур, в том числе гениев. Посредством дуэли были уничтожены два гения первой половины XIX в. — Пушкин и Лермонтов.

В школе мы учим наизусть стихотворение Лермонтова «Родина», но до нас с трудом доходит, что он действительно *любил отчизну странною любовью*. Затем идет патриотическое стихотворение «Бородино», историческая «Песнь о купце Калашникове», и все как будто становится на свои места. Лермонтов страстно стремился к свободе и в данном стремлении доходил до воспевания олицетворения свободной воли в виде демона. В широте исканий его и его героев — широта русского национального характера.

Лирика Лермонтова пронизана печалью максимализма:

Любить... но кого же?... на время — не стоит труда,  
А вечно любить невозможно.

Как и Пушкин, Лермонтов в конце своей недолгой жизни приходит к прозе и создает роман «Герой нашего времени», описав в нем еще одного «лишнего» человека — Григория Александровича Печорина, который так же близок к Онегину, как северная река Печора к Онеге. Печорина мучает вопрос: «...зачем я жил? Для какой цели я родился?... А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные». Лермонтов ушел из жизни, так и не ответив на вопрос, который мучил потом всю русскую культуру.

Существует плеяда **поэтов пушкинской поры**, творчество которых в целом заставило говорить о золотом веке русской культуры:

- Евгений Абрамович Баратынский (1800—1844), оригинальный лирик философского склада, чьи стихотворения часто становились романсами («Не искушай меня без нужды» и др.);



- Дмитрий Владимирович Веневитинов (1805—1827), сумевший за неполные 22 года жизни создать гениальное произведение;

- Иван Иванович Козлов (1779—1840), написавший знаменитое стихотворение «Вечерний звон», которое стало классикой русской народной песни;

- Кондратий Федорович Рылеев (1795—1826), один из руководителей декабристского восстания, известный также как автор стихотворения «Смерть Ермака», которое стало песней («Ревела буря, гром гремел...»);

- Денис Васильевич Давыдов (1784—1839), поэт-партизан, герой Отечественной войны 1812 г.;

- Федор Николаевич Глинка (1786—1880), участник наполеоновских войн, автор песни «Тройка» («Вот мчится тройка удалая...»);

- Александр Иванович Полежаев (1804—1838), отданный Николаем I в солдаты за легкомысленную поэму «Сашка»;

- Николай Михайлович Языков (1803—1846), автор стихотворения «Пловец», также ставшего народной песней («Нелюдимо наше море...»);

- Алексей Васильевич Кольцов (1809—1842), истинно народный поэт, воспевавший крестьянский труд («Раззудись, плечо! Размахнись рука!»);

- князь Петр Андреевич Вяземский (1792—1878), друг А. С. Пушкина, автор стихотворения «Еще тройка» («Тройка мчится, тройка скачет, Вьется пыль из-под копыт. Колокольчик звонко плачет, И хохочет, и визжит...»).

К великой плеяде поэтов золотого века относится и Федор Тютчев, но стоит в ней особняком.

### **Федор Иванович Тютчев (1803—1873)**

Это поэт-философ, открывший в русской культуре такие глубины, которые беспокоят до сих пор и воспроизводятся бесчисленное количество раз, как только речь заходит о вещах, поистине серьезных. Например:

Умом Россию не понять,  
Аршином общим не измерить.  
У ней особенная стать:  
В Россию можно только верить.

Центральная идея творчества Тютчева определяется как *соборность*: «Все во мне, и я во всем...» Здесь соборность не только социальная, но космическая. Одно из самых знаме-

нитых (и таинственных) стихотворений Тютчева «Silentium!» начинается словами:

Молчи, скрывайся и таи  
И чувства и мечты свои...

Легче всего трактовать его как стихотворение о вынужденном одиночестве автора. Между тем смысл стихотворения в том, что каждый человек — это целый мир:

Лишь жить в себе самом умей —  
Есть целый мир в душе твоей  
Таинственно-волшебных дум...

Однако разным мирам трудно соединиться, хотя смысл жизни, имея в виду центральную идею Тютчева, именно в бесконечной и вечной попытке соединения.

Пожалуй, никто в мировой поэзии не сказал столь проникновенно о вере как неотъемлемой части человеческого существования:

Чему бы жизнь нас ни учила,  
Но сердце верит в чудеса:  
Есть нескудеющая сила,  
Есть и нетленная краса...  
И эта вера не обманет  
Того, кто ею лишь живет.  
Не все, что здесь цвело, увянет,  
Не все, что было здесь, пройдет!

Все поэты пишут о любви, но никто так глубоко не проник в ее тайну, как Тютчев:

Твой милый образ, незабвенный,  
Он предо мной везде, всегда,  
Недостижимый, неизменный,  
Как ночью на небе звезда...

И в то же время:

О, как убийственно мы любим!  
Как в буйной слепоте страстей  
Мы то всего вернее губим,  
Что сердцу нашему милей!

Тютчев — певец родной природы:

Люблю грозу в начале мая,  
Когда весенний, первый гром,  
Как бы резвяся и играя,  
Грохочет в небе голубом...

Эти строки мы помним со школьной скамьи. Тютчевым, пожалуй, лучше всего выражено поэтическое восприятие природы в ее самоценности:

Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык...

К сожалению, следующая строфа этого в высшей степени важного для творчества Тютчева и всей русской культуры стихотворения была вымарана цензурой и утеряна<sup>1</sup>. Впоследствии сам поэт не мог припомнить этих строк.

Гениальность Тютчева в том, что в немногих словах он сформулировал, во-первых, то непосредственное восприятие природы, которое было свойственно человеку в древние времена, а во-вторых, идеал целостного понимания природы:

Певучесть есть в морских волнах,  
Гармония в стихийных спорах...

Ощущение гармонии в природе выражено Тютчевым необычайно четко, как и ощущение, что человек перестал быть частью этой гармонии:

Невозмутимый строй во всем,  
Созвучье полное в природе, —  
Лишь в нашей призрачной свободе  
Разлад мы с нею сознаем.

Не надо воспринимать эти строки как поэтическое преувеличение, вольность фантазии. В них интуитивное постижение сути вещей, которое, по-видимому, в столь острой форме присуще только поэтам. Лучше понимать эти строки буквально и делать соответствующие выводы. Может быть, современная экологическая ситуация не была бы столь трагична, если бы сто с лишним лет назад с большим доверием отнеслись к таким вопросам поэта-философа (как его назвал Ф. М. Достоевский):

Откуда, как разлад возник?  
И отчего же в общем хоре  
Душа не то поет, что море,  
И ропщет мыслящий тростник?

---

<sup>1</sup> См. по этому поводу переписку А. С. Пушкина, в журнале которого «Современник» впервые появилось данное стихотворение. Пушкину удалось отвоевать у цензора право на помещение ряда точек вместо пропущенных строк, иначе мы и не узнали бы о пропуске.

Ощущение чуда свойственно поэту, и его, как и древних людей, чудо не отпугивает, а сближает с природой:

Нам чудились нездешние создания,  
Но близок был нам этот дивный мир.

Человек не разъединен с природой непреодолимой пропастью, он родствен ей и, чтобы придти с ней в состояние гармонии, должен сказать заветное слово:

Скажи заветное он слово —  
И миром новым естество  
Всегда откликнуться готово  
На голос родственный его.

В основе всего Тютчеву мнится всепоглощающая бездна, и здесь уместно вспомнить об индийской философии, почерпнутой им, быть может, через Фридриха Шеллинга, с которым поэт был знаком. По Тютчеву, человек в природе — начало дисгармонирующее. Для преодоления разлада надо слиться с природой:

Игра и жертва жизни частной!  
Приди ж, отвергни чувств обман  
И ринься, бодрый, самовластный,  
В сей животворный океан!..  
И жизни божеско-всемирной  
Хотя на миг причастен будь!

На основе творчества Тютчева можно сказать, что поэтическое отношение выходило из мифологического как способ художественной обработки мифа и закреплялось в отношении философском.

Наконец, никто в русской поэзии не отобразил так жалостливо и пронизательно русскую жизнь:

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

Поэзия Федора Тютчева простирается на вторую половину XIX в., как и творчество другого выдающегося русского писателя — Алексея Толстого, одного из трех знаменитых русских писателей с этой фамилией.

### **Алексей Константинович Толстой (1817—1875)**

Синтетическая личность — поэт, романист, сатирик, драматург. Как лирический поэт Алексей Толстой известен нам та-

кими стихами: «Колокольчики мои, цветики степные!», «Средь шумного бала, случайно...». Последнее стихотворение, ставшее знаменитым романсом, обращено к его жене, Софье Андреевне Бахметьевой, с которой он прожил долгую и счастливую жизнь.

В соответствии с традиционным христианским взглядом на мир Алексей Толстой в основе всего видит любовь: «В одну любовь мы все сольемся вскоре». Здесь любовь имеет не психологическое, а онтологическое значение, а стало быть, вполне может соотноситься с благоговением перед жизнью. Любовь выступает как условие гармонии человека с природой<sup>1</sup>.

В сатирическом образе истории России в стихотворении «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева» с рефреном: «Земля ж у нас богата, Порядка в ней лишь нет», Алексей Толстой предвосхитил «Историю одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Вместе со своими родственниками братьями Жемчужниковыми А. К. Толстой создал образ незабвенного Козьмы Прутова. Как серьезный драматург написал трилогию по материалам русской средневековой истории, до сих пор не сходящую со сцены. Его перу принадлежат исторический роман «Князь Серебряный» и другие прозаические произведения.

Рядом с этой плеядой стоит и знаменитый русский баснописец И. А. Крылов, продолживший традиции как великих иностранных баснописцев, начиная с древнегреческого автора Эзопа, так и традиции представителей русской поэтической школы XVIII в., например И. И. Дмитриева (1760—1837) и др.

### **Иван Андреевич Крылов (1769—1844)**

Он начал как публицист, сотрудничая в сатирических журналах, но по-настоящему нашел себя в древнейшем жанре басни, известном с античных времен и снова вошедшем в моду

---

<sup>1</sup> У другого поэта, Е. А. Баратынского, в стихотворении «Приметы» (1839) читаем:

Покуда природу любил он, она  
Любовью ему отвечала,  
О нем дружелюбной заботы полна,  
Язык для него обретала...

Но, чувство презрев, он доверил уму;  
Вдался в суету изысканий...  
И сердце природы закрылось ему,  
И нет на земле прорицаний.

в Новое время. То, что некоторые басни Крылова являются вольными переводами произведений Эзопа и Лафонтена, дало основания считать его подражателем. Но большинство басен Крылова оригинальны и созданы на русской тематике.

Начав писать басни довольно поздно, в 36 лет, Крылов к концу жизни приобрел всеобщую славу и признание. А. С. Пушкин почитал его «представителем духа русского народа», «самым народным нашим поэтом». Н. В. Гоголь назвал собрание басен Крылова «книгой мудрости самого народа». Мораль многих его басен, выраженная в конце произведения, вошла в разряд пословиц и афоризмов: «А вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь», «Да только воз и ныне там», «Слона-то я и не приметил», «Чем кумушек считать трудиться, не лучше ль на себя, кума, оборотиться». Некоторые названия стали крылатыми: «демянова уха», «свинья под дубом» и т.д. Продолжая традиции народной демократической сатиры XVII в., И. А. Крылов в то же время был одним из зачинателей русского реализма, пришедшего на смену романтизму.

Во второй половине XIX в. подлинным глашатаем передовой русской интеллигенции выступил гениальный поэт и редактор журналов «Современник» и «Отечественные записки» Н. А. Некрасов.

### **Николай Алексеевич Некрасов (1821–1878)**

Сын небогатого дворянина, приехав в молодости в Петербург, он разделил судьбу многих писателей-разночинцев. Некрасов проклял дворянский мир, «где жизнь отцов моих, бесплодна и пуста, текла среди пиров, бессмысленного чванства, разврата грязного и мелкого тиранства» («Родина»). Однако он не принял и новый пореформенный мир, став «печальником народного горя».

В Некрасове видят синтез двух типов 1850–1860-х гг. — кающегося дворянина с его «уязвленной совестью» и разночинца с его «возмущенной честью». Значение Некрасова в том, что он наиболее полно выразил дух интеллигенции XIX в., как в XVIII в. это сделал А. Н. Радищев. Но если во времена Радищева интеллигенция только зарождалась и на его призыв мало кто откликнулся, то за Некрасовым потянулись широкие слои разночинной интеллигенции. Издаваемый Некрасовым журнал «Современник» стал самым читаемым в России. Около него сформировался кружок критиков, которые стали властителями дум молодого поколения, — Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добро-

любов и примыкавший к ним по духу, но печатавшийся в других журналах Д. С. Писарев.

Одним из наиболее известных в русской поэзии остается некрасовский вопрос из стихотворения «Размышления у парадного подъезда»:

Что же значит твой стон бесконечный?  
Ты проснешься ль, исполненный сил,  
Иль, судеб повинуюсь закону,  
Все, что мог, ты уже совершил:  
Создал песню, подобную стону,  
И духовно навеки почил?..

Этот вопрос в школьных учебниках литературы советского периода называли риторическим. Однако он стоит во всей своей сложности до сих пор.

Освобождение крестьян, казалось, сделало Некрасова сдержанным оптимистом:

Да не робей за отчизну любезную...  
Вынес достаточно русский народ,  
Вынес и эту дорогу железную —  
Вынесет все, что господь ни пошлет!

Вынесет все — и широкою, ясную  
Грудью дорогу проложит себе.  
Жаль только жить в эту пору прекрасную  
Уж не придется ни мне, ни тебе.

Есть и другой вопрос Некрасова, который часто повторяется вплоть до наших дней: «Кому на Руси жить хорошо?»

Исполнение гражданских обязанностей Некрасов ставил выше творчества: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Он воспел ту интеллигенцию, которая жертвенно служила народу:

За убежденье, за любовь...  
Иди, и гибни безупречно.  
Умрешь не даром, дело прочно,  
Когда под ним струится кровь...

Образцом такого интеллигента для Некрасова был Н. А. Добролюбов, памяти которого посвящены следующие строки:

Учил ты жить для славы, для свободы,  
Но более учил ты умирать...  
Ты жажде сердца не дал утоленья;  
Как женщину, ты родину любил...

К высшим достижениям поэта относятся произведения, которые становятся народными. Некрасову здесь повезло, пожалуй, больше, чем другим: «Тройка» («Что ты жадно глядишь на дорогу...»), «Коробейники» («Эх, полным-полна моя коробочка...»).

В конце жизни Некрасов так писал о своей Музе:

Не русский — взглянет без любви  
На эту бледную, в крови,  
Кнутом иссеченную Музу...

К разночинной интеллигенции принадлежал и классик украинской поэзии Тарас Шевченко.

### **Тарас Григорьевич Шевченко (1814—1861)**

Он писал на украинском языке. Его тяготение к народной поэзии выражено в названии сборника стихов — «Кобзарь» (так называли народных певцов). Темы его произведений те же, что и у А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова. Это восприятие природы («Ревет и стонет Днепр широкий...»), стремление к свободе («Гляжу я на небо и думку гадаю...»), справедливость. За участие в тайном Кирилло-Мефодиевском обществе Шевченко был отдан в солдаты и вернулся к активной творческой деятельности поэта и художника только при царе-освободителе Александре II.

Помимо Н. А. Некрасова и Т. Г. Шевченко во второй половине XIX в. творили и другие известные поэты — А. А. Фет, А. Н. Майков, Я. П. Полонский, которые продолжили традиции поэтов пушкинской эпохи.

### **Афанасий Афанасьевич Фет (1820—1892)**

Он, пожалуй, глубже всех проник в русскую природу. Он говорил об атмосфере «чистого и свободного воздуха поэзии», призывал учиться у природы жить и сформулировал в поэтической форме положение о единстве природы и космоса:

Пусть не вечен человек,  
Все, чтоечно, человечесно.

### **Аполлон Николаевич Майков (1821—1897)**

По Майкову, гармония, которая существует в природе, может перелиться в стих:



Гармонии стиха божественные тайны  
Не думай разгадать по книгам мудрецов:  
У берега сонных вод, один бродя, случайно,  
Прислушайся душой к шептанью тростников,

Дубравы говору; их звук необычайный  
Прочувствуй и пойми... В созвучии стихов  
Невольно с уст твоих размерные октавы  
Польются, звучные, как музыка дубравы.

Стихи А. С. Пушкина Майков сравнивал с «гармонией небесной».

### Яков Петрович Полонский (1819—1898)

У Полонского природа обладает способностью внутреннего разговора с человеком, с его душой. Душевное проникновение в природу — пожалуй, одна из наиболее характерных черт русской поэзии: «Музыка природы неразрывно связана с музыкой души». Мотив любви к природе занимал важное место в русской культуре в целом:

Нет правды без любви к природе,  
Люби к природе нет без чувства красоты,  
К познанию нет пути нам без пути к свободе,  
Труда — без творческой мечты.

Полонскому принадлежит «Песня цыганки» («Мой костер в тумане светит...»), ставшая знаменитым романсом.

С творчеством А. Н. Майкова связано течение *искусства ради искусства*, которое было реакцией на гражданскую поэзию А. Н. Некрасова и его последователей и, в свою очередь, послужило отправной точкой для формирования социальной концепции искусства Л. Н. Толстого.

В 1870—1880-е гг. возникает новое художественное течение — *символизм*. Теоретик символизма Д. С. Мережковский выделяет в нем три основные черты: мистическое сознание, расширение художественной впечатлительности, использование символов. «Эта жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности характерная черта грядущей идеальной поэзии», — считает Мережковский. Философские основы символизма заложены В. С. Соловьевым, который сам был не только философом, но также одним из первых поэтов-символистов. Для символизма характер-

но соединение мгновения с вечностью, которое Константин Бальмонт выразил так:

Все, на чем печать мгновенья,  
Брызжет светом откровенья,  
Веет жизнью вечно цельной,  
Дышит правдой запредельной.

В 1894—1895 гг. вышли два сборника «Русские символисты». Прилежный символист Валерий Брюсов работал во всех областях новой символической поэзии — от верлибра (белого стиха) до эпатажных одностиший («О, закрой свои бледные ноги»). Признанный теоретик символизма, в статье «Ключи тайн» (1903) Брюсов писал: «Создания искусства — это приотворенные двери в Вечность... (Это потом философски обосновал П. А. Флоренский. — А. Г.) Для кого всё в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником. Искусство только там, где дерзновение за грань, где прорывание за пределы познаваемого...»

Символизм перерос в мифотворчество, как в прямом смысле творения мифов у Вячеслава Иванова, так и в переносном смысле *социалистического реализма* как господствующего направления в советском искусстве.

К символистам относили и тех, кто потом склонился к *декадентству*, — Федора Сологуба (Ф. К. Тетерников; 1863—1927): «Я сокровенного все жду...» и Зинаиду Гиппиус (1869—1945): «Мне нужно то, чего на свете нет...».

**Проза.** Романтизм первой трети XIX в. эволюционировал в реализм «Капитанской дочки» позднего А. С. Пушкина. Реалистический период характерен для всего XIX столетия, но различают *реализм пушкинский* и *реализм критический*, нашедший свое высшее выражение в творчестве Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, а также *психологический реализм* Ф. М. Достоевского и *философский реализм* Л. Н. Толстого.

Ставший героем русской реалистической прозы разночинец борется против певцов «дворянской усадьбы» (в «Отцах и детях» буквально сталкиваются нигилист Базаров и дворяне 1840-х гг.). Вслед за пушкинским пришел гоголевский период русской литературы («Мертвые души» вышли в свет в 1842 г.). Реалистическую школу, во главе которой видели Гоголя, назвали «натуральной», и ее продолжали такие художники-реалисты, как Тургенев, Гончаров, ранний Достоевский. Добавим, что в «Семейной хрони-

ке» С. Т. Аксакова (1791—1859) присутствуют основы той эпичности русской литературы XIX в., которые в полной мере проявились в творчестве дружившего с Аксаковым Гоголя, а затем перешли к Достоевскому и Льву Толстому.

По мнению В. В. Кожина, «русский роман явился вершиной в истории этого жанра — основного для литературы Нового времени». Почему? Наиболее характерной чертой романа выступает целостное отражение действительности, а именно стремление к целостности — отличительная особенность русского мышления. Как романс есть торжество *синтеза*, так роман — торжество *целостности*, только романс — это малая форма, а роман — большая.

Русскую литературу недаром сравнивают по ее масштабности с эпосом. Целостность произведений Гоголя и Льва Толстого давала основания связывать первого с Гомером и говорить о «Мертвых душах» как о современном эпосе (или, в более сглаженной форме, о «ренессансном реализме» и соответственно сравнивать с Шекспиром). Толстой, бесспорно, вышел на этот уровень эпопеей «Война и мир».

### **Николай Васильевич Гоголь (1809—1852)**

Гоголь начинал как романтик (повесть «Вий») и даже фантаст («Нос»), но постепенно в нем возобладали реалист. Известность Гоголю принесла пьеса «Ревизор», в которой он выступил как обличитель пороков общества. Известны слова Ф. М. Достоевского: «Все мы вышли из “Шинели” Гоголя». Что здесь имеется в виду? Достоевский писал, что Гоголь «из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужаснейшую трагедию». Произведения Гоголя «почти давят ум глубочайшими непосильными вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли, с которыми, чувствуется это, справиться можно далеко не сейчас, мало того, еще справимся ли когда-нибудь?» Гоголь создал тот образ «униженного и оскорбленного», который потом стал основным для Достоевского и последующей русской прозы золотого века.

Поэму «Мертвые души» можно сопоставить с почти одновременно написанной «Человеческой комедией» Оноре де Бальзака. Закончилось героическое время начала XIX в., оно было героическим и для Франции, благодаря Великой французской революции и Наполеону, и для России. Наступило время господства пошлости, которое отразили Бальзак и Гоголь. Близок Гоголь и к английскому реализму Чарльза Диккенса, особенно

в «Записках Пиквикского клуба». И там и здесь главный герой путешествует по стране, только у Диккенса, как и у Бальзака, действие происходит преимущественно в городах, а у Гоголя — в сельской местности (хотя и город охвачен). Но это и понятно, ведь в России в отличие от стран Запада более 80% населения во времена Гоголя проживало в деревнях. Создается впечатление, что сам Гоголь любил путешествовать и ездил по России в кибитке, как его герой Павел Иванович Чичиков. Недаром он говорил, что нужно проездиться по России: «Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца?»

«Мертвые души» сравнивали с «Илиадой» и «Одиссеей» Гомера, трагедиями Шекспира (К. С. Аксаков), «Дон Кихотом» Сервантеса (В. Г. Белинский), произведением Франсуа Рабле (М. М. Бахтин, П. Мериме). Гоголь показал разгул широкой русской жизни, что отражает широту русского национального характера.

«В обиталище Собакевича, в озорстве Ноздрева, в “дремучестве” Коробочки и даже в безудержной маниловской мечтательности и в беззаветном, не щадящем самого героя разгуле плюшкинской скупости воплощен тот же, по слову Белинского, “русский дух”, та же вольная бесшабашность и широта, которая в иной, идеализированной форме воплотилась в лирических отступлениях о дороге, о песне, о тройке...»<sup>1</sup>

Апофеоз поэмы — рассуждение о птице-тройке как поэтическом образе Руси: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая неогонимая тройка несешься? ...куда ж несешься ты? дай ответ... Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу **другие народы и государства**». Русь — птица-тройка несется, а куда? Это один из тех вопросов, которые поставил Гоголь.

«Без живой души погибнет земля. Пусть будут живые, а не мертвые души» — такова квинтэссенция произведения, выраженная самим автором. Больше всего Гоголя заботит душа человека. Здесь не сатира, как у М. Е. Салтыкова-Щедрина, и не юмор, как у А. П. Чехова, а ирония, по сути беззлобная, за которой скрывается тоска по идеалу. Даже Чичикова он называет хоть и не героем, но и не подлецом, а *приобретателем*. Таких приобретателей у нас сейчас, в эпоху дикого капитализма, очень много: «Приобретение — вина всего; из-за него произвелись дела, которым свет дает название *не очень чистых*».

<sup>1</sup> Кожин В. В. О русском национальном сознании. С. 97.

Гоголь обличал, но и любил своих героев. Поэтизация жизни определила жанр произведения. «Мертвые души» — это первое подлинно великое произведение русской прозы золотого века, которое пришло позднее гениальных произведений русской поэзии, что в общем-то естественно, так как поэзия исторически предшествует прозе. Название Гоголем жанра «Мертвых душ» — *поэма* — многим казалось необычным, но свидетельствует о постепенности перехода от поэзии к прозе. Это ответ на пушкинский *роман в стихах* «Евгений Онегин». У Пушкина роман в стихах, у Гоголя поэма в прозе. Потом, после Гоголя, появятся полностью прозаические произведения Тургенева, Достоевского, Льва Толстого. То, что создал этот шедевр на русском литературном языке этнический малоросс, доказывает единство национального духа и культуры. Гоголю не пришлось переходить с одного языка на другой. Он творил на едином *литературном языке всей России*. Гоголь выразил неприкаянность, материальную неустрашенность русского народа: «...точно, как будто бы мы до сих пор еще не у себя дома, не под родной нашей крышей, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге»<sup>1</sup>. «Мертвые души» называли и «апофеозом» и «анафемой» России. По этому поводу А. И. Герцен писал: «Видеть апофеозу смешно, видеть одну анафему несправедливо»<sup>2</sup>.

Перед Гоголем всегда стоял вопрос: «Что я должен сделать для тебя, Россия?» Во втором томе «Мертвых душ» он хотел представить образ положительно прекрасного человека, но сжег почти готовое произведение. Считается, что он не смог выполнить поставленную перед собой задачу. В одной из сохранившихся последних глав второго тома Гоголь показывает раскаяние Чичикова, но выглядит оно не очень натурально. Впоследствии Достоевский решит обе эти задачи: покажет раскаяние преступника Раскольникова в «Преступлении и наказании» и создаст образ идеального человека в «Идиоте».

Кончается второй том «Мертвых душ» поистине криком души автора, прорывающимся через слова персонажа:

«Дело в том, что пришло нам спасать нашу землю; что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплемennых языков, а от нас самих; что уже мимо законного управления, образовалось

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : [в 14 т.]. М. ; Л., 1937–1952. Т. 8. Статьи. 1952. С. 289.

<sup>2</sup> Герцен А. И. Собр. соч. : в 30 т. Т. II. М., 1954. С. 220.

другое правление, гораздо сильнее всякого законного. Установились свои условия; все оценено, и цены даже приведены во всеобщую известность. И никакой правитель, хотя бы он был мудрее всех законодателей и правителей, не в силах поправить зла как <ни> ограничивай он в действиях дурных чиновников приставлением в надзиратели других чиновников. Все будет безуспешно, покуда не почувствовал из нас всяк, что он так же, как в эпоху восстания народ вооружался против <врагов>, так должен восстать против неправды. Как русский, как связанный с вами единокровным родством, одной и тою же кровью, я теперь обращаюсь <к> вам. Я обращаюсь к тем из вас, кто имеет понятие какое-нибудь о том, что такое благородство мыслей. Я приглашаю вспомнить долг, который на всяком месте предстает человеку. Я приглашаю рассмотреть ближе свой долг и обязанность земной своей должности, потому что это уже нам всем темно представляется, и мы едва...»

На этом рукопись обрывается. Высокие, можно сказать, высокопарные слова, которые воспринимаются сейчас обычно скептически. Однако за ними стоит гений Гоголя и великая русская классическая литература.

Основная задача, которую Гоголь поставил перед собой в последний период жизни, — синтез искусства и религии. По существу, он отказался от собственно художественных произведений, поставив слово на службу духовному и нравственному совершенствованию человека. Л. Н. Толстой говорил по поводу книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями»: «Я всеми силами стараюсь как новость сказать то, что сказал Гоголь» и назвал Гоголя «нашим Паскалем». Основные черты великой русской литературы: ее высокий нравственный строй, пророческий пафос и мессианство — были продолжены в творчестве Гоголя и последующих писателей.

Гоголь проявил себя в разных областях. Так, в начале 1830-х г. он написал статью «Об архитектуре нынешнего времени», которую можно считать своеобразным манифестом архитектуры эклектизма: «Город должен состоять из разнообразных масс, если хотим, чтобы он доставлял удовольствие взорам... Пусть в одной и той же улице возвышаются и мрачное готическое, и обремененное роскошью восточное, и колоссальное египетское, и проникнутое стройным размером греческое... Пусть разных родов башни как можно чаще разнообразят улицы». Это реакция на однообразное засилье классицизма. Гоголю принадлежит емкая характеристика архитектуры: «Архитектура тоже летопись мира; она говорит тогда, когда уже молчат и песни и предания».

Как последователь Н. В. Гоголя на попрание изображения «маленького униженного человека» начинал Ф. М. Достоевский.

### **Федор Михайлович Достоевский (1821—1881)**

Само название первой повести Достоевского «Бедные люди» свидетельствует о том, что Достоевский «вышел из “Шинели” Гоголя». Достоевский с самого начала стремился как можно глубже выявить внутренний мир человека. Он хотел «при полном реализме найти в человеке человека. Это — русская черта по преимуществу... Меня зовут психологом, — неправда, я лишь реалист в высшем смысле слова, т.е. я изображаю все глубины души человеческой». Критический реализм перешел у Достоевского в реализм психологический, который, по его словам, «исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже... плавает». Потому и настоящий, что исследует психологические глубины человека. Данный переход закономерен. Параллель ему мы видим в XX в. в переходе от неореализма послевоенного итальянского кинематографа к углубленному психологизму Антониони и Феллини.

Достоевский погрузился в такие глубины русской жизни, что его произведениями обосновывали свои концепции крупнейшие мыслители: Ницше, Сартр, Камю. Достоевский ставил те же вопросы, что и эти философы, но в иной форме. То, что западные писатели называли у Достоевского небрежностью стиля, было непонятой ими широтой. Сам Достоевский писал о русском человеке: «Это прежде всего забвение всякой мерки во всем... Это потребность хватить через край».

Достоевский писал о вихре, круговороте судорожного и ментального самоотрицания и саморазрушения, попав в который русский человек отрицает свой самый полный идеал, все народные святыни. Он относился к этому как к объективному факту русского бытия. По-человечески ужасаясь, он тем не менее писал: «Отрицание необходимо, иначе человек так бы и заключался на земле, как клоп. Отрицание земли нужно, чтобы быть бесконечным». В «Записках из подполья» Достоевский демонстрирует отрицание: «А не взять ли нам все это благополучие и не выбросить ли его». Такая мысль отпугнет западного читателя, но она звучит очень по-русски. Достоевский испытывал своих героев до конца. Он показал, от чего человек готов отказаться. Изображение всех этих кажущихся фантастическими фактов Достоевский и называл «исконным, настоящим реализмом!».

Идею ломки традиционного образа жизни Достоевский анализирует в своих основных произведениях. В «Преступлении и наказании» он показывает состояние мира, в котором совершается злодейское преступление — убийство. Родион Раскольников успешно доказывает себе, что убийство оправданно, а после раскаивается в нем. Это роман о том, как убийство становится идеей (в XIX и XX вв. это же обосновывалось идеологически). В «Преступлении и наказании» Достоевский продолжает тему ранних произведений. Раскольников убивает не столько для самого себя, сколько для всех и за всех «униженных и оскорбленных». Считается, что в этом произведении автор обличил нигилизм. Но Достоевский понимал нигилизм не только как одно из революционных течений 1860-х гг., а как свойственные русскому духу «недоконченность» и «шатость» воззрений («все мы нигилисты»), противоречивость, идущую от широты. «Преступление и наказание» — роман про то, как человек оказался в конце концов лучше бесчеловечной теории об «убийстве во спасение». Эти же темы продолжают в романе «Идиот».

Как и Гоголь, Достоевский хотел создать образ положительно прекрасного человека и одновременно показать отношение к нему в обществе. Вообще, все романы Достоевского, начиная с «Бедных людей» и кончая «Подростком», можно представить как разработку темы униженных и оскорбленных, причем сначала прорабатывается их непосредственная реакция на унижение и оскорбление, а потом опосредованная, т.е. их адекватный ответ. Раскольников находит его в индивидуальном терроре, Настасья Филипповна — в сумасбродстве, князь Мышкин — в самопожертвовании, герои «Бесов» — в подготовке революции, «подросток» Аркаша Долгоруков — в обогащении. В последнем своем романе «Братья Карамазовы» Достоевский дает панораму русской жизни и различные типы людей: чувствительного Дмитрия, рационального Ивана и целостного Алеши, с их вторыми «Я», т.е. соответственно с Федором Карамазовым, Смердяковым и старцем Зосимой.

«До Достоевского освоивший "обыденную жизнь" роман — при всех его достижениях — не мог быть сопоставлен с шекспировским творчеством по глубине и размаху художественного смысла. Величие Достоевского выразилось, в частности, именно в том, что он поднял искусство романа до высшего уровня, создал такие образцы жанра, которые встали в один ряд с шекспировскими трагедиями. Это был настоящий переворот в истории литературного творчества»<sup>1</sup>, — полагает В. В. Кожин.

<sup>1</sup> Кожин В. В. Победы и беды России. С. 239.



Герои Достоевского живут в постоянной соотнесенности с целым миром. Та всечеловечность, на которую указывал Достоевский в «Пушкинской речи» по отношению к героям А. С. Пушкина, относится и к его собственным произведениям. Персонажи Достоевского ставят «последние», «конечные» вопросы бытия, решают их и решаются жить по данному ответу.

Сострадание к «униженным и оскорбленным» — характерная черта интеллигенции, поэтому Достоевский, как и его революционные оппоненты, предстает типичным интеллигентом. П. Н. Милюков подмечает, что Достоевский «говорит с читателем из другого далека, не из заграничного, как Тургенев, не из деревенского, как Толстой, а из сибирско-каторжного», наложившего на его творчество неизгладимую печать. Об этом у Достоевского: «Любите народ, не возвышая его до себя, а сами, принизившись перед ним».

XIX столетие — эпоха художественного *реализма*, который в XX в. задним числом называли *критическим реализмом*. Великая русская литература философична в своем стремлении к целостности, которая в наиболее яркой форме проявилась у Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Там, где разные жанры удавалось соединить (как в романсе музыку, слово и театр), там получались значительные произведения, которые в России любят за целостность, соответствующую русскому духу. К плеяде выдающихся русских писателей-реалистов относится И. С. Тургенев.

### **Иван Сергеевич Тургенев (1818—1883)**

Тургенев художественно отобразил основные явления в жизни тогдашней России: разрушение дворянских усадеб и дворянского быта («Дворянское гнездо»); рождение революционных настроений («Рудин»); новый тип разночинца-нигилиста («Отцы и дети»). Он же создал образ идеальной русской женщины, подобных которым стали называть «тургеневскими девушками». Хотя во второй половине жизни Тургенев подолгу жил на Западе, все его романы посвящены России. «Отцы и дети» произвели фурор изображением разночинца-нигилиста (само слово в широкий оборот вошло благодаря Тургеневу) и постановкой проблемы противостояния отцов — представителей дворянской культуры 1840-х гг. и детей — разночинцев-шестидесятников.

Тургенева можно отнести к певцам русской природы. Таких великолепных описаний природы нет ни у одного русского писателя, да, наверное, ни у одного писателя вообще. Рядом с Тургеневым по праву может быть поставлен И. А. Гончаров.

### **Александр Иванович Гончаров (1812—1891)**

Как и у Тургенева, у Гончарова был огромный дар подмечать зарождающиеся явления социальной и художественно их раскрывать. В «Обыкновенной истории» он изучает психологию нарождающегося в России класса капиталистов, в «Обломове» рисует тип русского помещика, в «Обрыве» показывает разрушительные революционные веяния. Как и Тургенев, Гончаров пытался объективно отобразить общественные процессы в современной ему России. Гончаров создал тип русского человека — Ильи Ильича Обломова, и, как бы к нему ни относились, он во многом верен. Затем Гончаров обратился к так называемым *новым людям* (таковые весьма отличались от нынешних «новых русских»). В «Обрыве» он дал свою интерпретацию нового человека, который оказался не столь симпатичным, как тургеневский Базаров, хотя его разрушительная деятельность в романе ограничивается сферой личных отношений. Помимо трех основных романов Гончаров также описал свою учебу в Московском университете, путешествие на фрегате «Паллада» и т.п.

Был в России писатель, который не воспринял в полной мере романную форму, а шел непосредственно от русских повестей. Это Н. С. Лесков, самый русский писатель по стилю и содержанию из писателей, изображавший характерные русские типы.

### **Николай Семенович Лесков (1831—1895)**

Он выработал свой стиль сказа, идущий непосредственно от фольклора. В «Левше» Лесков показал изумительные возможности русского человека как работника. В повести «Очарованный странник» изобразил существенную особенность поведения русского человека — его тягу к странничеству, ориентацию на жизнь чувствами и способность увлекаться, не контролируемую рассудком. В повести «Леди Макбет Мценского уезда» Лесков показал русскую историю любви, которая, как и западные, заканчивается смертью. Но если там любовь ве-

личественна и трагична, то «русская любовь до гроба» отдает ужасом бездны. В рассказе «Железная воля» Лесков поставил лицом к лицу представителей разных национальных типов, русского и немца, и свел их в как будто шуточном споре — кто больше съест блинов, окончившемся трагически. Побеждает конечно же русский, а немец умирает, но в этом юмористическом рассказе есть немалая доля серьезности и проницательности. Лесков отдал дань обличению нигилистов, которых пытались объективно изобразить Тургенев и Гончаров, но не преуспел в этом, прослав реакционером.

Сатирическую линию Н. В. Гоголя продолжил М. Е. Салтыков-Щедрин, ставший одним из самых крупных сатириков в мировой культуре.

### **Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин (1826—1889)**

Это один из самых крупных сатириков в мировой культуре. С одной стороны, Салтыков-Щедрин является продолжателем направления демократической сатиры XVII в., с другой стороны, это один из видных представителей русской интеллигенции XIX в. Пройдя школу государственной службы и дослужившись до должности вице-губернатора, он ушел в отставку в чине действительного статского советника. Вместе с Н. А. Некрасовым был соредактором, а с 1878 г. редактором «Отечественных записок» — одного из самых читаемых журналов России. Бессмертную славу он заслужил своими литературными трудами. Салтыков-Щедрин так глубоко отобразил русскую действительность, что его произведения современны и сегодня, как, видимо, будут современны, пока будет существовать русский человек.

В «Истории одного города» Салтыков-Щедрин создал сатиру на русскую историю постпетровского времени, продолжив намеченную А. К. Толстым линию. В этом произведении показаны типы правителей и их взаимоотношения с подданными, которых они хотят видеть простыми исполнителями замыслов начальства. Салтыков-Щедрин стал обличителем новых капиталистических порядков, нарождавшихся в пореформенной России 1860-х гг. Он часто брал фамилии своих персонажей у других писателей, но наделял их новыми свойствами, так что данный тип становился более многогранным. Так появляются господа Молчалины, Глумов и др. В конце жизни Салтыков-Щедрин обратился к жанру сказки и создал произведения

подстать кратким формам демократической сатиры XVII в. («Премудрый пескарь», «Карась-идеалист» и др.). Последнее крупное произведение Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» уже нельзя считать сатирическим. В нем создан зловещий образ помещика, который стал нарицательным. Иудушка Головлев не уступает своему библейскому тезке по концентрации отрицательных свойств.

Вокруг журналов «Современник» и «Отечественные записки» сформировалась группа писателей-разночинцев. Одним из ярких ее представителей был Глеб Иванович Успенский (1843—1902), вошедший в литературу с очерком «Нравы Растеряевой улицы» (1866). Успенский описал «одну подлинную важную черту в основах жизни русского народа — именно власть Земли». Как и вся русская интеллигенция, писатели-разночинцы испытывали чувство вины перед народом, который они изображали со всей страстью своего таланта. Это были первые «деревенщики» с исстрадавшимся сердцем. Народническое направление в литературе отражало характерные тенденции общественной жизни в России, проявившиеся в массовом движении демократической молодежи в деревню в 1870-е гг. — «хождении в народ».

На смену убитым во цвете лет А. С. Пушкину и М. Ю. Лермонтову и рано ушедшему из жизни Н. В. Гоголю пришли Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой. Первые творцы золотого века — Пушкин и Лермонтов — еще не в полной мере осознавали свое предназначение. Последние — Достоевский и Толстой — точно знали, какова цель их творчества. Золотой век начался поэзией Пушкина, а закончился прозой Льва Толстого.

### **Лев Николаевич Толстой (1828—1910)**

Романы Толстого — это подготовка на основе художественного обобщения к высшему культурному синтезу. Роман как жанр есть сам по себе художественный синтез. Говоря об «Анне Карениной», Толстой писал, что роман есть «сцепление мыслей», но «каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается». Синтезирующая мысль Толстого поднялась на глобальный уровень, соответствующий современной эпохе глобализации.

В «Войне и мире» показано две составляющих социума — противоестественная, т.е. война, и естественная — мир в самом

широком смысле слова: и как отсутствие войны, и как социальное единство людей. Здесь два героя: «человек войны» Андрей Болконский, страдающий «наполеоновским комплексом», и «человек мира» — Пьер Безухов, мечтающий об объединении всех людей. Есть и идеальный герой — Платон Каратаев, который любит всех просто так, не размышляя над тем, зачем и почему. Любовь — его природное свойство.

Толстой гениально выразил стихию русской жизни и души. В «Отце Сергии» он показал жестокую борьбу духовного с телесным в человеке. Это повесть о том, как трудно духовное восхождение человека и что приходится испытывать на таком пути. В глубинах человеческой души Толстой пытался выявить божественное измерение. Оно стало для него к концу жизни основным. По такому же пути шли Н. В. Гоголь и Ф. М. Достоевский, оставаясь в лоне православной церкви. Толстой пошел к Богу по пути синтеза религий. Последний его роман «Воскресение» по структуре близок к «Преступлению и наказанию». И там и здесь наказание следует за преступлением. Оба героя оказываются на каторге. Однако есть существенные отличия: преступление Раскольникова уголовно наказуемо; преступление Нехлюдова не правовое, а нравственное. Наказание Раскольникова состоит из судебного приговора и его душевных мук. Наказание Нехлюдова — это нравственное самоосуждение. Заканчивается золотой век. Ушло в прошлое радостно-беззаботное время Онегиных и Печориных и настало время переоценить порывы молодости, что и делает Толстой в образе Нехлюдова. Показывая духовный путь, роман «Воскресение» закрывает золотой век русской культуры. В окружающей жизни уже господствуют символизм и декадентство.

Имея в виду эволюцию от критического реализма к психологическому реализму Достоевского, что можно сказать о Толстом? Отношение Достоевского к Толстому в чем-то аналогично соотношению З. Фрейда и К. Г. Юнга. Интерес Толстого смещается от изображения психологии героев до глубинной характеристики социума, от индивидуального сознания и подсознания к коллективному сознанию и бессознательному. Данный процесс закономерен: после углубленного изображения индивидов естествен переход к глубинному анализу всего социума. Герои Толстого не только поднимаются до всемирности, как герои Достоевского, они в ней изначально находятся, что проявилось уже в «Войне и мире». Сам Толстой, осуществляя духовный синтез, стремился к целостности и всечеловеч-

ности, соединяя в своем творчестве различные виды и отрасли культуры.

Толстой был самой масштабной русской личностью. В нем соединились художественный гений (сродни Пушкину и Достоевскому), глубокий мыслитель (сродни Соловьеву и Бердяеву), страдающий и сострадающий интеллигент (сродни Радищеву и Некрасову). Толстой приподнялся над гигантами великой русской культуры XIX в., став ее достойным завершением: религиозным деятелем (сродни Никону и Аввакуму), политическим реформатором (сродни Сперанскому и Столыпину), экологическим мыслителем (сродни Вернадскому и Швейцеру). Его можно назвать не только гениальным писателем, но и философом («Закон насилия и закон любви», «Путь жизни»), ученым («Так что же нам делать?», «Что такое искусство?»), религиозным мыслителем («Царство Божие внутри вас», «В чем моя вера?»). В результате он создал оригинальное учение, получившее название *толстовства*.

Равного духовному синтезу Толстого никто ранее не создавал в русской и мировой культуре. Это был синтез отраслей и типов культуры — русской, западной и восточной. Завершая золотой век русской культуры, Толстой включил в круг своих интересов Китай и Индию, и недаром великий индус Махатма Ганди назвал его своим учителем (это же пытались осуществить в мистической форме основательница теософии Е. П. Блаватская и уже в XX в. супруги Н. К. и Е. И. Рерихи). Иммануил Кант синтезировал философию и науку, Георг Гегель — философию и религию. Толстой был первым, кто соединил искусство, религию, философию, науку, мудрость Запада и Востока в одну систему, поднявшись на высшую ступень мировой культуры. Сделать это смог русский человек благодаря всечеловечности русского национального характера.

Духовный синтез прельщает нас в титанах Возрождения. По разносторонности интересов Толстого можно сравнить с Аристотелем и Леонардо да Винчи. На новом уровне Толстой воспроизвел культурный синтез, который характерен для выдающихся деятелей европейского Возрождения.

Стержнем учения Толстого было нравственное самосовершенствование личности, а ступенью к нему — *непротивление злу насилием*. Данная формула прочно связана с именем Толстого, хотя он взял евангельскую максиму «не противься злу» и несколько снизил ее значение: «можно противиться злу, но не насилием». Сколько поломано копий вокруг толстов-

ских слов! Писались книги, как, например, «О сопротивлении злу силой» русского философа И. А. Ильина, в которых перечислялись условия, при которых сопротивление злу силой возможно. Толстому задавали вопрос, что делать с комаром, который кусается, и другие, более серьезные.

М. М. Пришвин писал 18 ноября 1941 г.: «Но ближе и ближе подступает к нам та настоящая тотальная война, в которой встанут на борьбу священную действительно *все*, как живые, так и мертвые. Ну-ка, ну-ка, вставай, Лев Николаевич, много ты нам всего наговорил»<sup>1</sup>.

Сам Толстой писал, что государство — главный источник насилия — будет необходимо еще долго. Пафос Толстого в утверждении нравственной ущербности насилия. Да ведь и Ильин в своей книге соглашался, что даже при соблюдении всех условий совершивший насилие прав, но не праведен. Толстовское непротivление противостояло прежде всего западной агрессивности, утвердившейся и в России, идеям действия, не сдерживаемого моральными нормами. Оно и сейчас является актуальным.

Во всех направлениях его взгляды были по-настоящему революционны. В России не было западного протестантизма, его заменил один Толстой, что вызвало соответствующую реакцию церкви. Но если бы в России было главное управление по делам искусства, Толстого могли отлучить и от искусства, как от церкви (впрочем, если быть точным, слово «отлучение» в постановлении Синода отсутствовало).

Толстой — ясно видящий, и за счет ясного видения настоящего он многое предвидел в будущем. Видя несовершенство настоящего, Толстой говорил о том, каким должно быть будущее. У индийцев есть слово, которым называют выдающихся людей, — Махатма, что значит «Великая душа». Оно подходит для Толстого. В каждом его произведении, начиная с «Детства» и кончая «Действительным средством», мы видим, как сквозь текст просвечивает душа, а в конце жизни почти и текста не остается — одна душа. Толстой — строитель Души.

«Толстой был слишком русским, он слишком страдал об идеальном человеке», — пишет современный писатель Владимир Личутин. Еще в ранней повести «Казачи» его герой (а у Толстого герои часто высказывают его собственные идеи) вопрошает: «Ведь ничего для себя не нужно; отчего же не жить

<sup>1</sup> Пришвин М. М. Дневники. М., 1990. С. 313.

для других?» — тем самым выражая основную идею русской интеллигенции. Однако Толстой не мог согласиться с революционностью, которой была подвержена значительная ее часть. Толстовское почти всеобщее отрицание сродни «базаровщине» и «писаревщине». В нем есть нечто существенно русское. Русский человек не может полностью удовлетвориться этим миром, он «скиталец земли русской» (Ф. М. Достоевский).

Великий представитель культуры тот, кто в наибольшей степени выразил основное свойство ее души. Основное свойство русского национального характера — широта, и в наибольшей степени она присуща Толстому, который стремился к реализации своей духовно-душевной целостности и преодолению себя в движении к Богу. Толстой преодолел все: и свои гениальные романы, отказавшись от них («художественная болтовня, которой наполнены мои 12 томов сочинений, которым люди нашего времени приписывают незаслуженное ими значение»); и свои педагогические результаты («лучшая педагогическая система — это отсутствие всякой системы»); и государство, и право. В своем глобальном трансцендировании он дошел до вывода: «Грамота, процесс чтения и писания, вредна». Толстой преодолел себя и стал Эверестом культуры. И вот истина преодолевшей себя личности: «Когда же я подумал о том, чтобы написать всю истинную правду, не скрывая ничего дурного в моей жизни, я ужаснулся пред тем впечатлением, которое должна была бы произвести такая биография».

Логическое завершение преодоления — уход из Ясной Поляны. Толстой, которого, не поняв, мы потеряли, ушел не только от семьи: он оказался далеко впереди всех. Толстой, как назвал его Стефан Цвейг, «символ человечества, которое никогда не может самодовольно отдыхать на своем пути, а неустанно, каждый час, каждый день борется за более чистое существование»<sup>1</sup>. Толстой проехал, образно говоря, все «деревеньки» и нигде не остановился. В пантеоне русской культуры он — Зевс, как Пушкин — Аполлон, Достоевский — Дионис, Тютчев — Гермес, Ахматова — Афродита.

Примечательно восторженное отношение друг к другу столпов золотого века русской культуры. Гоголь назвал Пушкина «нашим первоапостолом», а Пушкин подарил Гоголю сюжеты основных его произведений — «Ревизора» и «Мертвых душ» (что не часто случается в творческой

<sup>1</sup> Цвейг С. Лев Толстой // Три певца своей жизни. М., 2001. С. 309.



среде). Ф. М. Достоевский назвал Гоголя «колоссальным демоном, которого у вас никогда не бывало в Европе», а Пушкина поставил выше всех писателей, в том числе зарубежных. Лев Толстой назвал Гоголя «нашим Паскалем». Достоевский поставил «Анну Каренину» выше всех современных романов, а Толстой, который при жизни ни разу не встречался с Достоевским, говорил, что понял после его смерти, что не было у него ближе человека.

Чем это объясняется? Писатели далеко не всегда хвалят коллег по перу, как прежних, так и настоящих. Известен уничижительный отзыв Толстого о Шекспире, и то, в каких сложных личных отношениях он был (как и Достоевский) с Тургеневым. Так в чем же причины подобного единства взглядов в данном случае? Можно предположить, что Пушкин, Гоголь, Достоевский и Толстой одинаково понимали задачи искусства. Сходство понимания задач определяется тем, что они шли в одном направлении — реализации в наиболее полной степени основных черт русского национального характера. Достоевский в «Пушкинской речи» говорил о «всемирной отзывчивости» и «широте» Пушкина, но в этом же направлении шел сам и потому так хорошо понял Пушкина. Гоголь мечтал о синтезе искусства и религии. К этому стремились Достоевский и Толстой. Пушкин выразил в своем творчестве широту, мессианство и максимализм русского национального характера. Этим же были озабочены Гоголь, Достоевский и Толстой. Гоголю присуще невероятное самопожертвование (чего стоило ему сжечь второй том «Мертвых душ» из опасения, что после публикации он может принести вред), но оно же свойственно Достоевскому и Толстому. Великие русские писатели потому «нравились» друг другу, что шли к одной цели и одним путем. В этом движении суть их гениальности. Гении ближе всех подходят к идеалу национального характера, а стало быть, друг к другу. В реальности было место, к которому одинаково тянулись Гоголь, Достоевский и Толстой, — Оптина пустынь, такой же духовный центр, как и великая русская литература.

Конкретные творческие задачи, которые решали Пушкин, Гоголь, Достоевский и Толстой также близки. Сюжеты, подаренные Гоголю, первоначально заинтересовали самого Пушкина. В процессе их художественной обработки Гоголь, как следует из сохранившихся глав второго тома «Мертвых

душ», вышел на проблемы раскаяния Чичикова и создания образа положительного героя, но не удовлетворился их реализацией. Достоевский решил эти же проблемы в двух главных своих произведениях: первую — в «Преступлении и наказании», вторую — в романе «Идиот». Аналогичные цели ставил перед собой Толстой: раскаянию посвящен роман «Воскресение», а проблему положительного героя Толстой решал в «Войне и мире» и «Анне Карениной».

Лермонтов убит в 26 лет, Пушкин в 37, Гоголь умер в 43 года, Достоевский в 60. Мы не знаем, что было бы с ними, доживи они до возраста Толстого — 82 лет, но можно предположить на основании позднего творчества Пушкина, религиозных исканий Гоголя последних лет его жизни, «Дневника писателя» Достоевского и особенно его «Пушкинской речи», что они в конечном счете пришли бы к тому, к чему пришел Толстой на склоне лет.

**Драматургия XIX в.** началась с гениальной пьесы «Горе от ума», созданной А. С. Грибоедовым, писателем и дипломатом.

### **Александр Сергеевич Грибоедов (1795—1829)**

Пьеса в стихах «Горе от ума» неоднократно переделывалась в процессе чтения ее Грибоедовым, ходила в списках и, наконец, была поставлена в 1829 г. на сцене Малого театра. Главные ее достоинства — образный язык (половина ее, по пророчеству В. Г. Белинского, войдет в пословицы) и глубина отражения русской действительности. В самом названии Грибоедов подметил характерную черту русской жизни — настороженное отношение к рациональному мышлению, хотя, если быть точным, горе Александра Андреевича Чацкого не от ума, а от того, что господствующее большинство — люди заурядного рассудка, которые изгоняют из своей среды и преследуют тех, кто умнее их. Чацкий — жертва торжествующей посредственности, в числе которой оказывается и его возлюбленная. Ему нет места в иерархической системе, наверху которой находятся Фамусов и Скалозуб, а внизу — Молчалин.

Вернувшийся после длительного пребывания за границей Чацкий увидел мало в чем изменившуюся российскую действительность, начал критиковать ее и остался непонятым. Более того, окружающим выгодно объявить его сумасшедшим и самим уверовать в это. О том, насколько близка к реальности пьеса Грибоедова, говорит тот факт, что русский мыслитель

П. Я. Чаадаев, отличавшийся неортодоксальностью мышления, уже не на сцене, а в жизни был назван царем Николаем I сумасшедшим. На упрек Белинского, что в реальной жизни Чацкий, будучи умным, не стал бы разглагольствовать перед Фамусовыми, Грибоедов мог бы ответить, что в пьесе не обязательно все должно быть буквально так, как в действительности. Главное — соответствие по сути.

Грибоедов впоследствии написал еще несколько пьес, но ни одна из них не имела такого успеха, как выстраданное им «Горе от ума», навеки вошедшее в золотой фонд русской культуры.

В отличие от А. С. Грибоедова другой классик русской драматургии А. Н. Островский написал много замечательных пьес, не сходящих со сцены.

### **Александр Николаевич Островский (1823—1886)**

Островский начал с изображения купцов Замоскворечья, а закончил крупными полотнами русской жизни. С ним на сцену вышел неприкрашенный реализм. Для русской драматургии Островский сделал то, что М. Н. Глинка для русской оперы. Хотя основным своим объектом Островский избрал купеческую среду, он не остановился на ее поверхностном описании, а смог отобразить на ее материале сущностные свойства русского характера. Купец остается русским человеком, даже разбогатев, более того, он может, благодаря своим деньгам, раскрыть эти русские черты в полной мере. К тому же Островский постоянно включал в купеческую среду чуждый ей элемент, показав тем самым широкий спектр русской действительности.

В пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» он изображает тип прожженного карьериста, не останавливающегося ни перед чем, которого в конце концов выводят на чистую воду. Постепенно Островский переходит к изображению провинциальной и помещичьей жизни. Он дифференцирует ее на основе имущественного ценза и индивидуальных характеров. Здесь встречаются «волки» и «овцы», осмеиваемые народные умельцы и «луч света в темном царстве» — Катерина из пьесы «Гроза». Отношения между полами и воздействие на них социальной среды вскрыты Островским в «Бесприданнице». Вследствие изменения русской действительности то одни, то другие пьесы из его обширного наследия становятся вдруг очень актуальными.

К концу XIX в. театр становится такой важной общественной силой, что все известные писатели пробуют себя в драматургии. Лучше всего это удалось А. П. Чехову.

### **Антон Павлович Чехов (1860—1904)**

Чехов начал с шуточных историй и до сих пор остается лучшим русским юмористом, над рассказами которого можно смеяться до упаду. Постепенно Чехов становится все более серьезным и, можно сказать, впадает в другую крайность. Как писал П. Н. Милюков, сумерки 1880-х гг. сделали Чехова «живописцем всероссийской тоски и скуки», верящим на контрасте, что «через двести-триста лет весь мир обратится в цветущий сад». Чехов, как и Алексей Толстой, — «двух станов не боец»: «Я не либерал, не конспиратор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником — и только... Моя святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода». Как говорил Чехов, он по капле выдавливает из себя раба.

На Западе Чехов — один из самых известных русских писателей. Особенно ценится Чехов-драматург. Корни такой любви, по-видимому, в том, что он оказался предтечей столь модного в Европе в XX в. театра абсурда. Герои пьес Чехова жизненны до полной бессмыслицы. Они ведут себя алогично. Нина Заречная влюбляется в заезжего писателя, хотя ее любит достойный и не менее талантливый молодой человек, который потом тоже становится писателем. Она губит свою жизнь, осознав это слишком поздно. Нелогичная русская жизнь, показанная на сцене с потрясающей глубиной, и делает Чехова предшественником театра абсурда. Рефрен его пьесы «в Москву, в Москву!» стал нарицательным.

**Литературная критика и публицистика.** Литературная критика на Руси всегда была тесно связана с публицистикой. Как и художественная литература, она поднималась до решения социально-политических и философских вопросов. В литературно-критических статьях под видом анализа художественных произведений высказывалось то, что напрямую нельзя было сказать из-за цензуры. Гениальные русские критики, как и писатели, не столько профессионалы, сколько пророки, обличавшие мир и звавшие на борьбу за лучшее будущее.

Великие русские писатели сохранили свою целостность, а вот публицистика расщепилась на противоборствующие лагеря *западников* и *славянофилов*, причем вначале не вполне очевидно, как Чаадаев и Хомяков — основатели соответственно западничества и славянофильства. В их последователях это расщепление выражено более отчетливо.

### **Виссарион Григорьевич Белинский (1811—1848)**

Белинскому были присущи самопожертвование, максимализм и мессианство, характерные для русского национального характера. «Неистовый Виссарион» мог сказать: «Литература расейская моя жизнь и моя кровь». В 1835 г., утверждая реализм в литературе, Белинский писал: «Истинная и настоящая поэзия нашего времени» есть «поэзия реальная, поэзия жизни, поэзия действительности». С реализмом связано его понимание народности — «альфы и омеги нового периода»: «Наша народность состоит в верности изображения картин русской жизни». Белинский первым осознал значение А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского и других представителей великой русской литературы XIX в. Читая Белинского, создается впечатление, что в России вообще не существовало литературы до Пушкина. Верно то, что не было классической литературы.

Белинским владела мысль, что «цивилизационный процесс развития народов заключается именно в постепенном отрешении от случайности и ограниченности национального, для вступления в область сущности и всеобщности — общечеловеческого». Это дало основания заподозрить Белинского в космополитизме. Данная идея верна, если вместе с Г. Гегелем считать все национальное ограниченным и не включенным во всеобщее. Белинский был гегельянцем до определенного момента, пока Гегель не объявил все действительное разумным (в этом тоже есть смысл, если, по Гегелю, не все существующее считать действительным).

В противоположность В. Г. Белинскому славянофилы подчеркивали важность именно национальных корней русской культуры. Ярким представителем «почвенничества» в литературной критике был поэт и публицист Аполлон Александрович Григорьев (1822—1864). В свою очередь, у представителей революционно-демократического направления появилось немало еще более «неистовых» сторонни-

ков, чем Белинский. Представители разночинной интеллигенции Николай Гаврилович Чернышевский (1828—1889) и Николай Александрович Добролюбов (1836—1861) были атеистами, но на их бескомпромиссность и ригористичность повлияло то, что они вышли из священнической среды. Главный герой романа Чернышевского «Что делать?» Рахметов, спавший на гвоздях и поступавший с железной последовательностью и непреклонностью, напоминает средневековых религиозных аскетов и подвижников. По мере того как аскетизм мигрировал из религиозной сферы в светскую, перемещался и центр культурной борьбы. Главным достоинством литературной критики и публицистики стал максимализм, который демонстрировали ее наиболее значительные представители. Так, на повесть И. С. Тургенева «Накануне» ведущий критик некрасовского «Современника» Добролюбов откликнулся статьей «Когда же придет настоящий день?», что вызвало раздражение писателя.

Стараниями Дмитрия Ивановича Писарева (1840—1868), развенчавшего все достижения прошлого, упрочивался термин «нигилизм». Для Писарева не существовало авторитетов, он не пощадил даже Пушкина. У разночинных критиков второй половины XIX в. выработалась идеология долга интеллигенции перед народом и хождения в народ, которая сыграла пропедевтическую роль в успешной пропаганде марксистских взглядов, что привело к революции 1917 г. В идеях представителей «субъективной школы» — П. Л. Лаврова (1823—1900) и Н. К. Михайловского (1842—1904) видим предвестие «социалистического реализма» советского времени.

Оппоненты точки зрения социального служения искусства выступили под лозунгом «искусство ради искусства», тогда как в понимании Л. Н. Толстого и М. П. Мусоргского искусство — это общение, «беседа» человека с человеком.

Вершиной публицистики XIX в. служит «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского, в котором он отзывался на все животрепещущие социальные проблемы, и особенно его «Пушкинская речь» на открытии памятника А. С. Пушкину.

### 5.3. Живопись и скульптура

Различные виды искусства XIX в. испытывали на себе сильное влияние главенствующей в то время литературы.

Например, русская живопись пошла не за законодательницей моды — парижской живописью, а за русской литературой, к которой максимально приблизили живопись передвижники. Литература воздействовала на живопись в большей степени, чем та на нее, так что живопись стала литературной. Об этом как о негативном явлении писал Владимир Солоухин в «Письмах из Русского музея». В конце века русская живопись спохватилась, устремилась вслед за парижской и даже попыталась обогнать ее в начале следующего века.

В русской живописи XIX в. существовали три основных течения:

- романтизм;
- классицизм;
- реализм.

Классицизм возник под влиянием архитектуры, романтизм и реализм тесно связаны с литературой. Романтизм представлен творчеством Ореста Адамовича Кипренского (1782—1836). Линию чувствительности, но без буйного романтизма Кипренского и с уклоном в сентиментальность продолжил Василий Андреевич Тропинин (1776—1857). Его «Кружевница» (1823) и «Золотошвейка» (1826) предвосхищают реалистическую школу живописи. Самым талантливым из пейзажистов начала XIX в. был Семен Федорович Щедрин (1791—1830).

В жанровой живописи сын содержателя корчмы Александр Осипович Орловский (1777—1832) рисовал не только кистью, но и кончиками спичек, свечной светильней, обмакнутыми в чернила пальцами и даже носом, чему совсем недавно отдали дань российские авангардисты типа Анатолия Зверева. Около 1815 г. был открыт способ размножения рисунков при помощи литографии, и произведения Орловского в виде шаржей и юмористических сценок в народном духе распространялись в большом количестве экземпляров.

Отцом жанровой русской живописи считается Алексей Гаврилович Венецианов (1780—1847). Чтобы картина получилась живой, писал Венецианов, следует *«ничего не изображать иначе, как только в натуре... и повиноваться ей одной, без примеси манеры какого бы то ни было художника»*. В этом Венецианов опередил не только русских реалистов 1860—1870-х гг., но и французских импрессионистов.

В Академии художеств господствовал классицизм и блистал К. П. Брюллов.

### **Карл Павлович Брюллов (1799–1852)**

Карл Брюллов в живописи в смысле идеальной соразмерности своих творений такой же классик, как Александр Пушкин в поэзии. Брюллов год писал картину «Последний день Помпеи». Она создана в духе романтизма, и впервые в России успех живописца принял размеры общественного события. «Бегущие люди, падающие здания, при ярком зареве извержения и пожара, расточительность красок, движение фигур, эффекты света и выражение ужаса, отчаяния — все это привело русскую публику в... восторг... первое сильное впечатление, произведенное живописью на русскую публику, было вместе с тем и первой победой над условностями академического классицизма»<sup>1</sup>, — писал П. Н. Милюков. Живописная сцена напоминала театральное представление.

Во второй половине XIX в. классический стиль закоснел и превратился в академический, на что последовала отрицательная реакция передвижников. К. П. Брюллов старался вдохнуть жизнь в отжившие классические формы, пользуясь ими самими. Гениальность Брюллова видна в его замечательных портретах.

Переходный пункт от классицизма к «передвижникам» и реализму XIX в. — живопись А. А. Иванова.

### **Александр Андреевич Иванов (1806–1856)**

Титанический 25-летний труд (с 1830 по 1855 г.) над картиной «Явление Христа народу» не принес Иванову ожидаемого успеха, хотя картина была огромным шагом русской живописи после «Последнего дня Помпеи» Карла Брюллова. После внезапной смерти художника Александр II купил картину за огромную по тем временам сумму — 15 тыс. руб. и присвоил ему орден Св. Владимира.

Как в архитектуре русский стиль сформировался в середине XIX в., так в живописи — в 1860-х гг. Основой национального искусства стала жанровая живопись, *жанр*, с академической точки зрения считавшийся низким, «про-

<sup>1</sup> Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры. Т. 2. Ч. II. С. 56–57.



зой» живописи. Венецианова можно назвать Карамзиным русской живописи, потому что он продолжил сентиментализм как культурное направление. Затем пришли далекие от сентиментальности сатирики. Первым из них был Павел Андреевич Федотов (1815—1852), показавший на академических выставках 1848 и 1849 г. свои картины «Свежий кавалер» («Утро чиновника, получившего первый крестик») и «Сватовство майора» (обе 1848).

Становление самостоятельной русской школы совпало с воцарением Александра II. В это время в Москве открылось Училище живописи, ваяния и зодчества. Вне стен Академии реализм стал преобладать со второй четверти XIX в., но окончательно победил в 1860-е гг. с приходом передвижников.

В 1863 г. тринадцать учеников Академии составили артель, ставшую основой Товарищества передвижных художественных выставок (отсюда и название — *передвижники*). Идейным вождем объединения стал прекрасный портретист Иван Николаевич Крамской (1837—1887). Наиболее известный из передвижников — Василий Григорьевич Перов (1833—1882), которого можно назвать Некрасовым русской живописи. После Перова, писал П. Н. Милюков, мы получили Репина, «изобразившего нам, без сентиментальности и раздражения, нечто более сильное, чем все инвективы молодого Перова».

### Илья Ефимович Репин (1844—1930)

Творчество Репина — вершина русского реализма. В нем нет сентиментальности и слащавости, что позволяет избежать тенденциозности. Как отмечал П. Н. Милюков, тот же «Крестный ход» Репин изобразит «в момент высшего торжества формальной веры — и впечатление зрителя будет гораздо глубже и сильнее». Верующий увидит в этой картине конечную победу религии, несмотря ни на что; неверующий остановится на деталях фигур, одежды и т.п. Даже выражения лиц не допускают однозначного толкования, но картина наталкивает на мысли о народе и значении религии. «Из толпы оборванцев («Бурлаки») он создаст художественный символ русского народа, веками тянувшего свою тяжелую государственную лямку среди монотонной исторической арены»<sup>1</sup>. Но и здесь неоднозначный символ. С картиной «Бурлаки» ассоциируется строка Некрасо-

<sup>1</sup> Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры... С. 57.

ва: «Ты проснешься ль, исполненный сил?» Вопрос возникает, когда смотришь на могучие фигуры усталых рабочих.

В конце концов Репин вернулся в Академию художеств и даже стал ее ректором. Вернулись в Академию и певец города Владимир Егорович Маковский (1846—1920), и прекрасный пейзажист, поразивший всех своими оригинальными красками, которые светились самым невероятным образом, Архип Иванович Куинджи (1842—1910).

В реалистический период некоторые художники обратились к истории. Василий Иванович Суриков (1848—1916) написал картины «Утро стрелецкой казни» (1881) и «Боярыня Морозова» (1887). Сам Суриков отмечал, что «Стрельцы» произошли от случайно замеченного отражения зажженной свечи на белой рубашке, а «Боярыню Морозову» породило зрелище черной вороны, сидевшей с оттопыренным крылом на снегу. У Сурикова отмечали «ритмы композиции», «оркестровку красок».

Продолжали развиваться пейзаж и портрет. В первом жанре особенно выделялись маринист Иван Константинович Айвазовский (1817—1900) с его знаменитой картиной «Девятый вал», певец леса Иван Иванович Шишкин (1832—1898), которому особенно удавалось изображение хвойной растительности и серых бесцветных дней, и изображавший более благоустроенную природу Исаак Ильич Левитан (1860—1900). Левитану присуще умение передать настроение («Тихая обитель», 1890), но не посредством особых красок, которым негде развернуться в «тихой, скромной, милой русской природе». В пейзажах Левитана природа одухотворена незримым присутствием человека, его настроениями и мыслями. Левитана называли «родным братом» Кольцова, Тургенева, Тютчева. У него тоже есть направленность, но не идейная, а эмоциональная. Одним из лучших пейзажистов той поры был А. К. Саврасов.

### **Алексей Кондратьевич Саврасов (1830—1897)**

В его полотнах есть какая-то особая пронзительность, нечто от гармоничности Андрея Рублева и пластичности Дионисия. На картины Саврасова хочется смотреть долго, и не потому, что они, как картины Репина, вызывают сложные, порой, неразрешимые вопросы, а из-за их завораживающей, почти мистической глубины.

Саврасов был великим мастером пейзажа. «Мирискусники», о которых речь ниже, даже вели начало нового этапа в истории пейзажа с картины Саврасова «Грачи прилетели» (1871), в которой находили проявление «священного дара внимать таинственным голосам в природе». Саврасов — русский ответ французским импрессионистам, ответ не за счет новой техники исполнения, а за счет глубины проникновения. Уверенность Саврасова в себе была абсолютной: «Пишите, пишите, — говорил он, — все равно лучше моих “Грачей” не напишите».

В области портрета помимо Карла Брюллова, Ильи Репина и Ивана Крамского следует отметить творчество Николая Николаевича Ге (1831—1894) и Валентина Александровича Серова (1865—1911).

Еще два направления русской живописи — сказочный мир русского фольклора и религиозная живопись. Оба они реализовались в творчестве В. М. Васнецова.

### **Виктор Михайлович Васнецов (1848—1926)**

Это самый яркий представитель «русского стиля» в живописи, любивший обращаться к мифологическим сюжетам («Витязь на распутье», 1878; «Аленушка», 1881; «Иван Царевич», «Богатыри», обе 1898). Васнецов расписал Владимирский собор в Киеве (1886). Широкую популярность приобрела его «Мадонна» с громадными глазами. Здесь византийские традиции соединились с современной техникой.

Стилистика росписи Владимирского собора получила продолжение в живописи конца XIX — начала XX в., особенно в работах Михаила Врубеля. Вместе с В. Д. Поленовым Васнецов создает в «русском стиле» церковь в Абрамцево (1881—1882), а затем собственный дом в Москве. Васнецов проектировал также здание Третьяковской галереи (1900—1905), построенное для размещения в ней коллекции работ русской живописи, собранной купцом П. В. Третьяковым и подаренной им Москве.

Последователем Васнецова в религиозной живописи был Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942). Ему присуща поэзия молитвенных откровений, удивительно гармонизирующая с окружающим ландшафтом. В его полотнах «сцены монастырской жизни и видения подвижников развертывались на фоне той самой бедной северной природы,

среди которой и сложилась эта жизнь и создавались или прививались эти житийные легенды и сказки» (П. Н. Миллюков).

В сторону мира легенд и сказаний двигались Н. К. Рерих, И. Я. Билибин, М. А. Врубель.

### **Михаил Александрович Врубель (1856—1910)**

Он впитал в себя ту модерновую стихию конца XIX — начала XX в., которая в то время уже заявила о себе в архитектуре, а позже составила основу для экспрессионизма и прошла через все XX столетие. По грандиозности замыслов и напряженности исканий Врубель напоминает А. Н. Скрябина в музыке. Его мастерство колорита, достигавшее изумительных результатов в рисовке цветных переливов («Жемчужина», 1904) и самоцветных камней («Демон», 1890), его попытки творческого перевоплощения природы, его наибольшее приближение к настроению истинно религиозного живописца — все это только малые осколки того, чего он хотел достигнуть. Завораживающее действие фиолетовых тонов и огромных глаз навсегда остается в памяти тех, кто знакомится с творчеством этого оригинальнейшего художника.

Родоначальником русского импрессионизма стал Константин Алексеевич Коровин (1861—1939). Яркий колорит, «фонтаны цветов», «праздник для глаз» выдвигаются у него на первое место. Среди импрессионистов можно назвать Филиппа Андреевича Малявина (1869—1940), шокировавшего зрителей морем разлитым красной краской и ухарской русской гульбой в своих «Бабах». Здесь же уместно вспомнить о Борисе Кустодиеве с его «Русской Венерой» и о колористе Александре Головине.

Самобытным художником был Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов (1870—1905) с его характерными сизоголубыми тонами. «Бледно-синие и матово-спокойные тона, дрожащие, неземные силуэты, прозрачные стебли мистических цветов... на всем дымка несказанного, постигаемого лишь смутным предчувствием», — так увидел его полотна П. Н. Миллюков. Борисов-Мусатов, пожалуй, ближе всего к символистам. К специфически русским чертам Борисова-Мусатова относят поэтизацию помещичьей усадьбы.

Среди нового поколения художников 1880—1890-х гг. выделяются Василий Васильевич Верещагин (1842—1904)

с его зловещим «Апофеозом войны» (1871) и Василий Дмитриевич Поленов (1844—1929).

Конец XIX в. характеризуется попытками создать русский стиль в предметах обихода, в мебели, утвари, коврах, орнаментах и т.д. Обосновывается мысль о всеобщности красоты.

Литературный и музыкальный критик В. В. Стасов писал: «Есть еще пропасть людей, которые воображают, что нужно быть изящным только в музеях, картинах и статуях, в громадных соборах, наконец — во всем исключительном, особенном... Нет, настоящее, цельное, здоровое в самом деле искусство существует уже лишь там, где потребность в изящных формах, в постоянной художественной внешности простерлась уже на все сотни тысяч вещей, ежедневно окружающих нашу жизнь. Народилось настоящее, не призрачное народное искусство лишь там, где и лестница моя изящна, и комната, и стакан, и ложка... и так до последнего предмета; там уж, наверное, значительна будет по мысли и форме и архитектура, и живопись, и скульптура»<sup>1</sup>.

Данную программу пытались осуществить в Абрамцевском кружке художников, сложившемся в 1870—1880-е гг. в подмосковном имении крупного промышленника и мецената С. И. Мамонтова. В кружок входили В. М. Васнецов, В. А. Серов, К. А. Коровин, А. Я. Головин, М. А. Врубель, В. Д. и Е. Д. Поленовы. Кружку была свойственна ориентация на отечественные традиции.

Аналогично мастерским в Абрамцево были организованы художественные мастерские княгини М. Х. Тенишевой в ее имении Талашкино под Смоленском, в которых также развивались сюжеты, формы, колористика, композиционные правила народного творчества. Здесь работали Н. К. Рерих, принимавший участие в строительстве церкви в Талашкино, и С. В. Малютин, придумавший, казалось бы, всегда существовавшую русскую матрешку.

В XIX в. возводится множество памятников, в том числе на народные пожертвования. Это монументы в честь Тысячелетия России в Великом Новгороде (М. О. Микешин, 1862), победы на Куликовом поле (А. П. Брюллов, 1847), памятник русским гренадерам, павшим под Плевной в 1777 г. (В. В. Шервуд, 1887).

С 1820-х гг. к памятникам монархам и военным добавляются памятники древним мыслителям (их включают в ком-

<sup>1</sup> Стасов В. В. Нынешнее искусство в Европе // Стасов В. В. Собр. соч. СПб., 1894. Т. I. С. 422—423.

позицию фасада Публичной библиотеки в Санкт-Петербурге, построенной К. Росси) и русским писателям. В Москве возводятся памятники А. С. Пушкину (А. М. Опекушин, 1880) и первопечатнику Ивану Федорову (С. М. Волнухин, 1909), в Петербурге — памятник И. А. Крылову (П. К. Клодт, 1848—1855), в Казани — Г. Р. Державину (1846), в Симбирске — Н. К. Карамзину (1845) и др. Строятся триумфальные арки, колонны,obelisks.

## 5.4. Архитектура

Архитектура золотого века — это Исаакиевский собор, Храм Христа Спасителя, Храм Спаса на Крови, это руст московских особняков с мезонином, возникших, как грибы, после пожара 1812 г., петербургские доходные дома. Это берущие пример со столиц губернские и уездные города, в которых взращиваются таланты, переезжающие затем в столицы.

**Петербургский ампир.** При Александре I классицизм сменился *ампиром* с его колоссальными размерами. От увлечения античной Грецией переходят к преклонению перед Римом. В эпоху ампира в России выполнены такие грандиозные проекты, которые не могли осуществиться нигде в Европе, даже во Франции при Наполеоне. Это здание фондовой биржи и роstralные колонны, образовавшие ансамбль стрелки Васильевского острова (Ж. Тома де Томон, 1805—1810), Исаакиевский собор (А. А. Монферран, 1817—1857) и т.п. В. П. Стасов (1769—1848) создал ансамбль Марсова поля, построив на нем здание Павловских казарм (1817—1819), а также Конюшенной площади, на которой он перестроил здание Конюшенного двора (1817—1823).

В эпоху классицизма строились круглые в плане церкви, поскольку круг воплощал единство, бесконечную сущность, однородность и справедливость Бога. В качестве примера можно привести Свято-Троицкий собор Измайловского полка (В. П. Стасов, 1827—1835), Казанский собор (А. Н. Воронихин, 1801—1811). А. Н. Воронихин (1750—1814) соорудил в Казанском соборе первый купол на основе металлических конструкций.

В 1806—1823 гг. по проекту А. Д. Захарова (1761—1811) в стиле ампир перестраивается Адмиралтейство с башней и шпилем в центре. Возводится Триумфальная арка на Пе-

тергофской дороге (Нарвские ворота; Д. Кваренги, 1814), Триумфальные ворота у Московской заставы (В. П. Стасов, 1833–1838).

Развитие железнодорожного транспорта сопровождалось строительством вокзалов: Николаевского (Московского), Петергофского (Балтийского) и др. Один из первых российских вокзалов (в Павловске, А. И. Штакеншнейдер) был одновременно и концертным залом. Отсюда и само слово «вокзал», происходящее от англ. *vauxhall* («воксхолл»), т.е. зал для пения.

Гармоничны не только ансамбли площадей, но и улиц. Так, на Невском проспекте башня Николаевского вокзала является «репликой» башни Городской думы, а особняк Белосельских-Белозерских построен с учетом архитектуры неподалеку расположенного Строгановского дворца.

Маркиз А. де Кюстин, побывавший в России в 1839 г., писал о Петербурге: «...невозможно без восторга созерцать этот город, возникший из моря по приказу человека и живущий в постоянной борьбе со льдами и водой».

В первой четверти XIX в. создание великолепных классицистических ансамблей полностью закончило формирование центра Петербурга. Завершил александрийский стиль ампира и петербургский период архитектуры К. И. Росси.

### **Карл Иванович Росси (1775–1849)**

Родился он в Петербурге в артистической семье. Работал в Москве, Твери и других городах. Став одним из главных архитекторов Петербурга, Росси очень удачно вписал классицистические здания в его барочный центр. Наиболее оригинально смотрится здание Главного штаба на Дворцовой площади — полукружие перед Зимним дворцом со знаменитой аркой посередине, после чего площадь приняла окончательный вид (1819–1829). Он же создал монументальный Михайловский дворец с площадью перед ним (1819–1825), в котором с 1890-х гг. размещался Музей русского искусства, ныне Государственный Русский музей. Для ампира и, в частности, александрийской эпохи характерны *аттики* (стенки над карнизом), размещение скульптурного убранства не только в специальных нишах, но и на плоскости стены, арочные проемы, обилие круговой скульптуры.

Карло Росси принадлежит также ансамбль Александринского театра (1816—1834) с примыкающими к нему площадью и улицей. Последний по времени строительства российский ансамбль — два соединенных здания Сената и Синода (1829—1834) стал архитектурным воплощением имперского Петербурга. Этому же служил новый кафедральный Исаакиевский собор, построенный О. Монферраном.

### **Огюст Монферран (1786—1858)**

Он родился во Франции. В России был придворным архитектором, а с 1818 г. строил Исаакиевский собор на месте старой церкви Св. Исаакия Долматского, праздник которого приходится на день рождения Петра I. Исаакиевский собор строился с 1818 по 1858 г. Высота его 101,5 м, пролет купола 21,8 м. Колонны портиков (17 м) выполнены из цельных гранитных блоков. Собор облицован серым мрамором. Многоцветная внутренняя отделка выполнена из ценных пород камней (лазуриты, малахит, порфиры) и бронзы. Дополняют ее мозаичные и живописные панно и скульптура, в исполнении которой принимали участие ведущие русские художники: К. Брюллов, Ф. Бруни, Н. Басин, И. Витали, П. Клодт и др. Особенно обращает на себя внимание живописная группа «Преображение» скульптора С. С. Пименова (1784—1833) с летящими фигурами пророка Ильи и Моисея. Монферрана недаром называли искусным рисовальщиком. Роскошью мозаик и мраморов, колоссальностью гранитных колонн Исаакиевский собор затмил свои прототипы — парижский Пантеон и собор Св. Павла в Лондоне. Весь он стоит, словно нарисованный, и таковым же кажется изнутри.

В центре Дворцовой площади Монферран установил Александровскую колонну (1830—1834), выполненную из цельного куска гранита. Никогда прежде в мире не сооружались колонны из столь тяжелого естественного материала. Венчает колонну фигура ангела, попирающего змею (скульптор Б. И. Орловский). Проявив себя как прекрасный инженер и организатор, Монферран выполнил одну из самых сложных строительных работ XIX в. — подъем колонн Исаакиевского собора и Александровской колонны. Ему принадлежит также устройство интерьеров Зимнего дворца.

**Московский ампи́р** начала XIX в. — это самобытный, неповторимо русский архитектурный стиль, который мало похож на наполеоновскую архитектуру, давшую название



стилю (от фр. *emprise* — империя, имперский). Среди выдающихся построек отметим Большой театр и ансамбль Театральной площади (О. И. Бове, 1816—1824), прелестный и романтичный грот в Александровском саду (О. И. Бове, 1820-е) и грандиозный Манеж (А. Бетанкур, 1817). Готической стилизацией стала восстановленная после пожара Москвы 1812 г. Никольская башня Кремля.

Архитектор М. Д. Быковский (1841—1906) на торжественном акте в Московском дворцовом архитектурном училище в 1834 г. сказал: «Мы должны подражать не формам древних, а примеру их, иметь архитектуру собственную, национальную, и да проявится дух нашего Отечества и в произведениях архитектуры!»

Становление собственного национального стиля обязано пристальному общественному интересу к русской истории и отечественной культуре, историзму, характерному для мышления XIX в. Квазивизантийским образцом русского стиля стал Храм Христа Спасителя.

### **Храм Христа Спасителя (1832—1881)**

Первоначальный проект храма выполнен **Александром Лаврентьевичем Витбергом** (1787—1885). Предполагалось возвести как бы три храма, один на другом. Первый, прямоугольный, трактован как символ телесной жизни человека; второй, с планом в форме креста, выражал душевную часть человека как промежуточную между смертным телом и бессмертным его духом; третий, круглый, олицетворял Бога.

«Мы как бы присутствуем при моменте включения в русскую духовную культуру “смыслов”, изначально присущих геометрическим и архитектурным формам. На смену целостному эстетическому восприятию архитектурного образа в России начала XIX в. идет представление об идее (словесно оформленной) как о важнейшей составляющей архитектурного образа, которую можно и нужно обсуждать и понимать»<sup>1</sup>.

К сожалению, проект не был осуществлен. Автором второго проекта Храма Христа Спасителя был архитектор К. А. Тон.

### **Константин Андреевич Тон (1794—1881)**

Он родился в Петербурге. В 1830 г. выполнил проект церкви Св. Екатерины, ставшей прообразом Храма Христа Спасителя

<sup>1</sup> История русской архитектуры. С. 410.

и положившей начало русскому направлению в архитектуре. Тон «заговорил архитектурным языком, издавна русскому народу знакомым и слившимся со всеми его стихиями»<sup>1</sup>.

Константин Тон построил самый большой на Земле православный храм (высота 103 м, объем 524 куб. м), более 22 тыс. кв. м занимают росписи, из которых 9 тыс. покрыты золотом. Храм одновременно может вместить до 10 тыс. человек. Храм Христа Спасителя — почти квадратный в плане с характерными полукружиями-закомарами, пятью луковичными главами и венцами кокошников, окружающими основания барабанов. В проекте здания совмещены функции богослужения и музея. Музей войны 1812 г. размещен в сводчатых галереях по периметру собора. Нижний этаж двухэтажной галереи должен был быть раскрыт к городу огромными тройными порталами — своеобразными триумфальными арками. Фасад Храма Христа Спасителя облицован известняком, что делалось в особо ответственных случаях. В композиции его использованы традиционные для русского храмостроения приемы. Храм напоминает произведения раннемосковской архитектуры. Храм Христа Спасителя — величайший памятник русской победе над одним из крупнейших завоевателей. Храм был взорван в 1931 г., затем восстановлен в первоначальном виде в 1990-е гг. (первое богослужение состоялось в 1996 г.).

В 1830-е гг. Тон строит Малый театр, воспроизводя с небольшими отклонениями облик стоящего рядом Большого театра, и завершает таким образом ансамбль Театральной площади в соответствии с общим замыслом О. И. Бове.

В Московском Кремле Тон строит в русском стиле Большой Кремлевский дворец (1838—1849) с несколькими большими залами, в том числе красивейшим Георгиевским залом, посвященным славе русского оружия. Пилоны и простенки Георгиевского зала облицованы мраморными плитами, на которых высечены перечни воинских подразделений, удостоенных ордена Св. Георгия, и имена георгиевских кавалеров.

Оружейная палата, построенная Тоном в 1851 г., — одно из характерных зданий в стиле эклектизма. План главного корпуса асимметричен в отличие от симметричного фасада, на оси которого поставлен пологий купол.

В Казани Тон строит Военно-губернаторский дворец (1843—1848), в фасаде которого классицистический портик совмещен с килевидными аттиками, как в соседних храмах XVI

<sup>1</sup> История русской архитектуры. С. 475.

и XVIII вв. В 1830—1840-е гг. Тон восстанавливает в Ипатьевском монастыре в Костроме главы Троицкого собора и Святые ворота с надвратной церковью.

Тон проектировал первый большой вокзал — Николаевский (Московский) в Петербурге (вместе с Р. Желязевичем, 1843—1851). Для русского стиля здесь характерны двойные висячие арки портала. Ему же принадлежит проект Николаевского (Ленинградского) вокзала в Москве.

К. А. Тон был ректором архитектурной части Академии художеств.

**Эклектика.** В середине XIX в. в архитектуре господствует стиль *эклектики* (греч. *eklektikos* — способный выбирать, выбирающий, от греч. *eklego* — выбирать, собирать). По словам писателя Нестора Кукольника, характерная черта века эклектики — «умный выбор». Ярким образцом эклектики является дворец великого князя Владимира Александровича (ныне Дом ученых в Санкт-Петербурге; А. И. Резанов, 1862—1874). Фасад выполнен в формах ренессанса, а парадные помещения в разных исторических стилях (ренессанс, барокко, русский стиль). Для эклектики характерен принцип «изнутри — наружу», в соответствии с которым внешний вид здания зависит от тех внутренних функций, для выполнения которых оно предназначено. В качестве примера можно привести резиденцию правительства Российской империи — Мариинский дворец (А. И. Штакеншнейдер, 1839—1844), который замкнул огромную площадь перед Исаакиевским собором. Штакеншнейдер создал также роскошный дворец Белосельских-Белозерских (1847—1848), который считается образцом «второго барокко».

Появляются новые типы зданий — *пассажи* (фр. *passage* — проход), это большие магазины с центральной сквозной крытой улицей и ярусами торговых анфилад вдоль ее фасадов. По такому же принципу создаются рынки — в виде крупных зальных помещений с лавками по периметру, открытыми изнутри и снаружи, например рынок на Сенной площади в Петербурге.

Строятся больницы: Александровская городская в Петербурге (Д. Д. Соколов, 1880—1882) и др., в том числе детские — в Петербурге (Ц. А. Кавос, 1867—1868), в Москве (Р. А. Гедике, 1874—1876); музеи: Новый Эрмитаж в Петербурге (Л. Кленце, 1840-е), Музей изящных искусств в Мо-

ске (Р. Клейн, 1898—1912); научные учреждения. В качестве примера последних можно привести Пулковскую обсерваторию в Петербурге (А. П. Брюллов, 1834—1839), о которой французский физик Ж. Б. Био писал: «Россия имеет научный памятник, выше которого нет на свете». Университеты и институты во многих городах были самыми приметными зданиями. Особенно выделялись петербургский Политехнический институт (Э. Ф. Виррих, 1899—1902), Томский университет (А. К. Бруни и М. Г. Арнольд, 1880—1888), киевский Политехнический институт (И. С. Китнер и А. В. Кобелев, 1898—1900). Строятся доходные дома, особенно в Петербурге и Москве, в связи с ростом численности горожан. В архитектуре доходных домов, имевших большой вес в жилищном строительстве XIX в., можно отметить увеличивающие их эстетическую ценность эркеры разной формы, угловые башенки, балконы с ажурными металлическими ограждениями, «зонтики» над парадными подъездами и т.п.

**Русский стиль.** Во второй половине XIX в. русская архитектура становится подлинно национальной. Русский, а затем неорусский стиль стал вершиной русской архитектуры, поскольку включил в себя все богатство, накопленное ею за тысячу лет развития, и выразил в камне национальную душу русского народа. Русская архитектура нашла путь самостоятельного развития в возвращении к традициям XVI в.

*Русский стиль*, акцентирующий внимание на оригинальных особенностях русской архитектуры, наиболее свободен от заимствований (наряду с деревянным и каменным шатровым зодчеством). Для него характерны высокие шатровые крыши, пластический декор фасадов, «хоромное» строение объемов, а также многочисленные детали владими́ро-суздальской и раннемосковской архитектуры. В деревянных строениях используется устройство теремов, крылец и гульбищ. Постройки в русском стиле, как правило, асимметричны, в соответствии с отечественным средневековым «хоромным» строением, в котором каждый крупный функциональный элемент располагает самостоятельным объемом. Примером такого рода зданий может служить деревянный дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском.

Образец русского стиля второй половины XIX в. — здание Городской думы в Москве (Д. Н. Чичагов, 1890—1892) и располагающийся рядом Исторический музей

(В. О. Шервуд и А. А. Семенов, 1875—1883), а также Верхние Торговые ряды на Красной площади (А. Н. Померанцев и В. Г. Шухов, 1894—1896). Верхние Торговые ряды соединили в одном здании три пассажа с поперечными проходами и «площадью» в центре, завершив тем самым ансамбль главной площади Москвы.

В русском стиле построен деревянный дом российского историка М. П. Погодина («Погодинская изба»). Ярко проявился русский стиль в произведениях абрамцевского кружка, о котором речь шла выше. Образцом русского стиля в Петербурге стал собор Воскресения Христова (Храм Спаса на Крови).

### **Храм Спаса на Крови (1887—1907)**

Сооруженный архитектором Альфредом Парландом (1842—1919) храм внешне напоминает собор Василия Блаженного. Снаружи и особенно изнутри восхищение вызывает обильная мозаика, заставляющая вспомнить храм Св. Софии в Константинополе. Церковь Спаса на Крови воздвигнута на месте убийства императора Александра II.

В последней трети XIX в. оформляется *византийский стиль* (в основном в строительстве храмов) с низкими полусферными куполами, опирающимися на венец арочного свода, полукуполами над апсидами и притворами, могучими арками над фасадами зданий, отвечающими сводам главных нефов. Таковы собор Св. Владимира в Херсонесе (Д. И. Grimm, 1859—1879), Крестовоздвиженский собор в Верхотурском Свято-Николаевском монастыре (А. Б. Тургевич, 1905—1913).

Говоря, что «вся Россия в архитектурном отношении есть именно либо Петербург, либо Москва», Игорь Грабарь имел в виду, что все российские города тяготеют или к петербургской слитности фасадов, или к московской свободе расположения зданий. Столичную архитектуру напоминают замечательные дворцы в Крыму: дворец Александра III в Верхней Массандре (М. Е. Месмахер, 1890-е), дворец графа Воронцова в Алушке в восточном стиле. Под стать столичным огромный оперный театр в Одессе (Ф. Фельнер и Г. Гельмер, 1883—1887). Но провинциальные города все-таки сохраняют свое своеобразие, проистекающее либо из архитектурных традиций, либо из особенностей ланд-

шафта. Так, архитектура города Владимира связана с влиянием средневековой владимирской школы.

В Казани проектируется храм-памятник воинам, погибшим в 1555 г. при взятии города войсками Ивана Грозного, в форме пирамиды, ассоциирующейся с идеей вечности. Потом она будет развита в мавзолее на Красной площади в Москве.

Большое внимание уделяется инженерному строительству. Возводятся такие сложные инженерные сооружения, как лестница на гору Митридат в Керчи (А. Дигби, 1830-е). Плодотворно сотрудничество архитекторов с инженерами при строительстве мостов и других сооружений.

## 5.5. Музыка

Музыка золотого века продолжает лучшее, что было в средневековой музыке, а именно: единство мелодии и текста, проявившееся и в малой форме — романсе, и в большой форме — народной драме М. П. Мусоргского.

*Романс* — специфически русское явление, возникшее из русской песни в конце XVIII — начале XIX в. Это короткое лирическое произведение с незамысловатым сюжетом, в нем слова первоначальны и не менее важны, чем музыка, которая создается, как правило, позже. «Творителем нового рода» — русского романса — называют Осипа Антоновича Козловского (1754—1831), автора «Российских песен» (1795—1796). Его торжественный полонез «Гром победы раздавайся» на слова Г. Р. Державина, впервые исполненный в 1791 г., долгое время выполнял функции национального гимна Российской империи.

«Его фортепианное сопровождение дает недурные музыкальные иллюстрации текста, а мелодии отличались сгущенной эмоцией, соответствующей чувственности текстов, ничуть не характерных для народной песни, но характерных для тогдашней любовной лирики»<sup>1</sup>, — отмечал П. Н. Милюков.

Так возникает романс. Наибольшую известность приобрели романсы П. П. Булахова (1822—1885), А. Л. Гурилева (1803—1858), «Соловей» А. А. Алябьева<sup>2</sup> (1787—1851), ро-

<sup>1</sup> Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры... С. 142.

<sup>2</sup> Не все знают, что сочинен он Алябьевым в заключении в Петропавловской крепости.

мансы на стихи А. С. Пушкина, А. К. Толстого, Ф. И. Тютчева. Авторы слов и музыки, как правило, известны. Их имена могут быть ничем не примечательны, и сами слова, а зачастую и музыка, тривиальны. Но синтез музыки и слов дает выдающийся результат, и творец оказывается гением единственного музыкального текста. Это не обязательно так, но вполне возможно.

В XIX в. — веке историзма — началось собирание русских песен. Одним из первых подготовлено и издано собрание П. В. Киреевского, в которое внесли свою лепту различные деятели русской культуры.

В отношении церковной музыки представляет интерес высказывание А. де Кюстина, в целом критически настроенного по отношению к России.

«Суровость восточного обряда благоприятствует искусству; церковное пение звучит у русских очень просто, но поистине божественно. Мне казалось, что я слышу, как бьются вдали шестьдесят миллионов сердец — живой оркестр, негромко вторящий торжественной песне священнослужителей... Любителю искусства стоит приехать в Петербург уже ради одного русского церковного пения... самые сложные мелодии исполняются здесь с глубоким чувством, чудесным мастерством и восхитительной слаженностью»<sup>1</sup>.

Кардинальный прогресс наметился в светской музыке. В 1802 г. открывается Филармоническое общество. Образуется музыкальная среда и растет престиж композиторов. Начинается классический период в истории русской музыки. Лучшим композитором и создателем опер считался Алексей Николаевич Верстовский (1799—1862), до тех пор пока не появилась опера «Жизнь за царя» М. И. Глинки.

### **Михаил Иванович Глинка (1804—1857)**

Глинка — такой же классик в музыке, как Александр Пушкин в поэзии и Карл Брюллов в живописи. Он создатель музыкальных канонов и образцовых, истинно национальных произведений крупного масштаба. Основной элемент национальной оригинальности Глинки — русская народная песня. «Вы не можете представить, как я предан своему Отечеству», — писал Глинка. В своих записках он вспоминает: «...тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски». Говоря о русском стиле, Глинка продолжает: «Мы, жители севера, чувствуем иначе: впечатления нас или вовсе не трогают, или

<sup>1</sup> Кюстин А. Россия в 1839 году : в 2 т. Т. 1. М., 1996. С. 172.

глубоко западают в душу; у нас или неистовая радость, или горькие слезы. Любовь, это восхитительное чувство, животворящее вселенную, у нас всегда соединена с грустью. Нет сомнения, что наша русская заунывная песнь есть дитя севера».

Французский композитор Гектор Берлиоз признавал «Жизнь за царя» истинно национальным, оригинальным и не имеющим образца произведением, выдвинувшим Глинку в ряд наиболее замечательных композиторов своего времени. П. И. Чайковский отмечал: «...по гениальности, размаху, новизне и безупречности техники “Жизнь за царя” стоит наряду с самым великим и глубоким, что есть в искусстве». Французский писатель Проспер Мериме об этой опере писал так: «Драгоценная оригинальность, художественное совершенство в простой и доступной форме. Это национальная эпопея. Здесь музыка не забава, а торжество патриотическое и религиозное».

С Глинкой на оперную сцену России вышел народ. Публика познакомилась с оперой в один год с картиной Брюллова «Последний день Помпеи» (1836) и отнесла оба произведения к разряду эпохальных. Затем Глинка через Пушкина обратился к былинным мотивам. Вторая его опера — «Руслан и Людмила» появилась в 1842 г. с декорациями и костюмами Брюллова. В результате несоответствия между новаторством композитора и неподготовленностью публики после первого сезона эта опера исчезла со столичных подмостков более чем на 20 лет. Сам Глинка был очень критичен по отношению к своим произведениям и не любил хвалебные статьи, в которых не отмечали недостатков. К таковым он относил, как ни странно, недостаточную самобытность и влияние итальянской музыки.

Как и большинство композиторов XIX в., Глинка отдал дань романсу. Его романс «Я помню чудное мгновенье» посвящен дочери Анны Петровны Керн, женщины, которой Пушкин посвятил свое стихотворение. Знаменитый романс Глинки «Сомнение» сочинен на слова Нестора Кукольника. Последователем Глинки был А. С. Даргомыжский, которого считают основоположником реалистического направления в музыке.

### **Александр Сергеевич Даргомыжский (1813—1869)**

Даргомыжский стремился к тому, чтобы элемент словесного выражения получал равноправное значение с музыкальной интерпретацией. Он писал: «Хочу, чтобы звуки прямо



выражали слово. Хочу правды». В этих словах заложена программа национальной музыкальной школы. Русская музыка, следуя общему направлению 1860—1880-х гг., хотела быть реалистичной. Опера Даргомыжского «Русалка» (1856) была принята очень сдержанно, но уже в 1866 г. имела, по словам самого композитора, «невероятный, загадочный успех». Последняя опера Даргомыжского «Каменный гость» (1868) оценена по достоинству гораздо позднее.

Возникает музыкальная критика, представленная именами В. В. Стасова (1824—1906) и будущего автора опер А. Н. Серова (1820—1871). Открываются консерватории: в 1862 г. в Петербурге (А. Г. Рубинштейн), в 1866 — в Москве (Н. Г. Рубинштейн). Они дают настоящее профессиональное образование и поныне считаются лучшими в мире.

П. И. Чайковский окончил Петербургскую консерваторию и впоследствии работал профессором Московской консерватории.

### **Петр Ильич Чайковский (1840—1893)**

Он вложил в свою музыку национальную непосредственность чувства и искренность его выражения. Чувство оказалось глубоко элегическим, каким привыкли представлять себе русскую душу. И, по мнению П. Н. Милюкова, «именно эти черты делают его “русскую” душу общечеловеческой и понятной и гарантируют ему... любовь массы, наполняющей театры и концертные залы». Чайковский — романтик в смысле лиризма и эмоциональности, но без особого стремления к воображаемому миру. Он написал музыку к наиболее известному русскому балету «Лебединое озеро», а в своих популярных операх «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» обратился к творчеству Пушкина.

Продолжателями классического реализма и лиризма П. И. Чайковского были его ученик Сергей Иванович Танеев (1856—1915) и Александр Константинович Глазунов (1865—1936).

Пионерами русской школы музыки стали **участники «Могучей кучки»**. Ее образовала группа молодых композиторов в Петербурге, посещавших с 1859 г. вечера А. С. Даргомыжского: выпускник университета Милий Алексеевич

Балакирев (1836/37—1910), возглавивший кружок; офицеры Цезарь Антонович Кюи (1835—1918) и Модест Петрович Мусоргский. В начале 1860-х гг. к ним присоединились воспитанник морского училища Николай Андреевич Римский-Корсаков и профессор химии Александр Порфирьевич Бородин (1833—1887). В год образования Петербургской консерватории (1862) и за год до известного бунта художников против Академии они основали в пику консерватории «Бесплатную музыкальную школу», концерты в которой под управлением Балакирева сделались настоящей «выставкой» произведений новой русской музыки. Девизом группы стал реализм.

Участники «Могучей кучки», просуществовавшей до 1875 г., преклонялась перед творчеством М. И. Глинки, на которого более всего был похож Бородин. Последний остается одной из самых необычных фигур в истории русской культуры, одновременно представляя две разных ее отрасли — науку и искусство. Его основная специальность — химия, в которой он достаточно известен. А музыка, так сказать, хобби, но именно в ней он достиг славы, причем уже после скоропостижной смерти от разрыва сердца. Бородин создал историческую эпопею на основе одного из первых художественных произведений на Руси — оперу «Князь Игорь» и заслужил сравнения с Глинкой. Европе он стал известен своими оказавшими влияние на Дебюсси и Равеля квартетами. Затем настала очередь Мусоргского, который оказал мощное воздействие на европейских композиторов, особенно на родоначальника французского импрессионизма Клода Дебюсси.

### **Модест Петрович Мусоргский (1839—1881)**

Мусоргский также шел по пути Глинки. Для него музыка — не забава, а торжество, священнодействие, диалог. «Не музыки нам надо, не слов, не палитры и резца... мысли живые подайте, живую беседу с людьми ведите!» — восклицал он. Мусоргский симпатизировал Н. А. Некрасову. Его сравнивали «с Перовым по стремительности обличительного натиска, ниспровергавшего по пути все преграды, поставленные техникой искусства и условностями школьной традиции» (П. Н. Милюков). Его девиз (из письма к В. В. Стасову): «Вперед, к новым берегам!». Для пояснения Мусоргский ссылался на «Бурлаков» И. Е. Репина: «Вот работы пионеров, которые ведут к новым странам,

к новым берегам». О целях художника он писал в письме к Стасову: «Жизнь, где бы она ни сказалась; правда, как бы она ни была солоня; смелость, искренняя речь к людям вот моя закваска... вот чего я хочу». Взгляд Мусоргского «вдаль», «в будущее» оказался пророческим.

Оперы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» дают широкие картины русского прошлого в его самых кульминационных моментах и благодаря этому выявляют музыкальную суть русской души. Мусоргский взял два наиболее драматичных события в истории России и создал шедевры, могучие, как сама Русь. С помощью Стасова он изучал во всех подробностях реальную обстановку избранной эпохи. Над «Борисом Годуновым» он работал с осени 1868 по весну 1874 г., над «Хованщиной» — с 1872 до самой смерти. Мусоргскому присущ исключительный дар музыкальной характеристики, при помощи которой раскрывается душа героев (высший реализм, близкий к психологическому реализму Ф. М. Достоевского). Недаром он назвал обе оперы «народными драмами». В центре каждой из них — жизнь народа в важнейшие моменты его истории. В трактовке народной психологии Мусоргский проявил необыкновенную проницательность и художественный такт.

И вот судьба гения! «Борис Годунов» с трудом принят после переделки для постановки и вызвал наряду с восторгом публики неодобрение друзей и открыто недоброжелательную критику. У Мусоргского не находили «музыкальной красоты».

Римский-Корсаков в предисловии к своей переинструментовке «Бориса Годунова» писал: «Высокая талантливость сочинителя, проникновение народным духом и духом исторической эпохи, живость сцен и очертания характеров, жизненная правда в драматизме и коллизии и ярко схваченная бытовая сторона, при своеобразности музыкальных замыслов и приемов, вызывала удивление и восхищение одной части [публики]. Непрактичные трудности, обрывочность мелодических фраз, неудобства голосовых партий, жесткость гармонии и модуляций, погрешности голосоведения, слабая инструментовка и слабая вообще техническая сторона произведения, напротив, вызывала бурю насмешек и порицаний у другой части... Эти самые недостатки некоторыми возводились чуть ли не в достоинство и заслугу».

Но время все расставило по местам. Следующие поколения русских композиторов присоединились к этим «некоторым». Мусоргский подходит под определение непризнанного пророка в своем отечестве. Надо было ему завоевать славу в Европе в последней трети XIX в., чтобы затем, «вернувшись» в Рос-

сию, покорить русскую публику. Этому немало содействовал Ф. И. Шаляпин, лучший исполнитель Бориса Годунова (и данная роль — лучшая у Шаляпина). В 1904 г. вернулся на сцену Мариинского театра давно снятый «Борис Годунов», а в 1911 г. на казанской сцене появилась «Хованщина», дожидавшаяся постановки с 1882 г., когда ее отверг Э. Ф. Направник (1839—1916) на том основании, что «довольно с нас и одной радикальной оперы».

Либретто «Хованщины», написанное самим композитором, расходится с историческими событиями. Можно сказать, что Мусоргский переделал историю, чтобы высказать свои мысли о России, о Боге, о любви. У него любовь плотская не противостоит любви духовной, она возвышается до нее. Марфа сжигает себя вместе с Андреем и другими старообрядцами, и все это на фоне трагедии раскола. В «Хованщине» Мусоргский выступил как провидец, постигший народную душу и предсказавший судьбы России. Хор народа поет: «Матушка Русь, кто тебя успокоит?.. Русь, кто ж тебя печальную от беды спасет?.. Стонала ты под гнетом татарским, стонала ты под гнетом боярским, и все терпишь. Господи, ниспошли ты разума свет на Русь». «Не дай Руси погибнуть. Отведи беду», — заклинает боярин-патриот Шакловитый. Старообрядцы в последнем акте поют песнь отречения от мира сего. «Мужайтесь, братья», — призывает Досифей перед самосожжением. «Вместе с тобой умру, любя, — говорит Марфа Андрею Хованскому. — Смертный час пришел, милый мой. Обойму тебя, аллилуйя. Негде укрыться, нет нам спасенья... Господь жертвы ждет твоей... Вспомни светлый миг любви». Хор заключают: «Умрем во славу твою».

Очевидцы рассказывают, что когда Мусоргский импровизировал за роялем, присутствующих била дрожь: «Мы видели проявление божественной мощи в слабом и хилом человеке». Мусоргскому было около 40 лет, но в нем наблюдались черты физического угасания и болезненности.

Самым плодовитым членом «Могучей кучки» оказался Римский-Корсаков.

### **Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844—1908)**

Он написал много опер на историческом материале, начав с «Псковитянки» (1868—1871). В 1871 г. Римский-Корсаков был приглашен в консерваторию и стал одновременно учиться

и учить. В 1873 г. он издает сборники народных песен, прибившие его к национальному источнику русской музыки. Последующие оперы, особенно «Снегурочка» (1880), ознаменовали его поворот к народному песенному культу. С 1883 г. Римский-Корсаков занимал должность помощника управляющего Придворной певческой капеллой, и это подтолкнуло его на изучение православного церковного пения, что послужило подготовкой к «Граду Китежу» (1903–1907).

Римский-Корсаков — лучший сказочный композитор (симфоническая сюита «Шехеразада», 1888; опера «Садко», 1897). Его часто сравнивали с немецким композитором Рихардом Вагнером. Подобно Вагнеру, отмечал П. Н. Милюков, Римский-Корсаков сосредоточился почти исключительно на сюжетах, взятых из народного творчества и относящихся к сказочному творчеству. У Римского-Корсакова, как и у Вагнера, большое значение имеет лейтмотив, и он переходит к вагнеровскому непрерывному действию, где развивающиеся события и настроения рисует оркестр, а певцу остается речитатив. В «Сказании о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Римский-Корсаков обращается к народной психологии с духовно-религиозной стороны.

Можно сказать, что Н. А. Римский-Корсаков — это русский Вагнер, но без воинственности и претензий последнего. Это соответствует русскому духу. О мирном характере славян писали еще в VI в. Об этом же свидетельствует и отсутствие на Руси рыцарского романа. Сравнение Римского-Корсакова с Вагнером подтверждает данный вывод. Благодаря блеску оркестровки, Римский-Корсаков стал достойным наследником П. И. Чайковского. Впоследствии у него много почерпнул Игорь Стравинский.

## 5.6. Театр

Театр во многом следовал общим тенденциям развития русского искусства. В начале XIX в. в нем господствовали классицизм, сентиментализм, романтизм. В репертуаре преобладали трагедии на антично-мифологические и исторические сюжеты. «Единодержавною царицей трагической сцены», как назвал ее А. С. Пушкин, была Екатерина Семеновна Семенова (1786–1849). Среди актерских качеств Семеновой выделяли драматический темперамент, силу

воображения, живое чувство, умение слиться с образом, зажить его жизнью.

Постепенно все большее место на сцене стала занимать комедия с присущими ей юмором и сатирой. В этом жанре попробовал себя и будущий баснописец И. А. Крылов. Добавилось и нечто новое — возникший на французской почве *водевиль*. До нашего времени дошли такие произведения этого жанра, как «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» Д. Т. Ленского (1805—1860).

А. С. Пушкин так охарактеризовал в «Евгении Онегине» атмосферу театра первой половины XIX в.:

Театр уж полон; ложи блещут;  
Партер и кресла — все кипит;  
В райке нетерпеливо плещут,  
И, взвившись, занавес шумит.

С постановками пьес «Горе от ума» А. С. Грибоедова (1831) и «Ревизора» Н. В. Гоголя (1836) в театре утверждается реализм. В XIX в. среди драматических театров выделялись:

- Александринский театр в Петербурге (открыт в 1832 г.), в котором впервые поставлен «Ревизор»;

- Малый театр в Москве (открыт в 1824 г.), который называли «домом Островского» и «вторым московским университетом».

На основе крепостных театров создавались крупные публичные театры в Курске, Казани, Харькове, Нижнем Новгороде, Пензе, Орле и других городах. Наряду с системой государственных (императорских) театров возникает множество частных антреприз, развивается практика гастролей.

Актерское мастерство достигает высокого уровня. В. Г. Белинский отмечал, что есть артисты, играющие душой, и такие, которые предпочитают внешние эффекты, и противопоставлял по этому критерию двух модных артистов — Павла Степановича Мочалова (1800—1848) и Василия Андреевича Каратыгина (1802—1853). Развитие первого направления в XX в. приведет к системе К. С. Станиславского.

Утверждение нового репертуара потребовало и новой реалистической актерской школы. Как основателем русского национального театра стал А. Н. Островский, так основателем русской реалистической актерской школы считается Михаил Семенович Щепкин (1788—1863), блиставший

в ролях Фамусова и Городничего. Наперекор принятой в то время напыщенно-декламационной манере он играл просто. Отдельные попытки естественной игры многих русских актеров Щепкин воплотил в творческую систему и обосновал принципы сценического реализма. Предвосхищая Станиславского, актер советовал своим собратям по сцене всеми силами заставлять себя думать так, как думал и чувствовал персонаж. Подчеркивая призвание актера, Щепкин называл театр храмом, святилищем и призывал к священнодействию на сцене. Лучшие русские артисты следовали этому, в том числе и основатель знаменитой актерской династии Садовских Пров Михайлович Садовский (1818—1872).

В 1853 г. пьесой «Не в свои сани не садись» открылась сценическая эра А. Н. Островского. Александр Николаевич вывел на подмостки русское купечество, и на сцене запахло смазанными дегтем сапогами и суконными поддевками. Театральные обозреватели писали, что пьесы Островского «трепещут жизнью и современностью». Действующие лица заговорили бытовым языком. Пьесы Островского называли «пьесами жизни». В пореформенную эпоху происходили большие социальные сдвиги в русском обществе. Новые типы буржуазных дельцов, деревенских кулаков и т.п. отразил в своих многочисленных пьесах великий драматург (например, одна из пьес имеет характерное название — «Бешеные деньги»). И. А. Гончаров писал Островскому, что только теперь мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский национальный театр, театр Островского».

Нельзя не упомянуть и трилогию А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович» и «Царь Борис». Алексей Толстой продолжал традиции пушкинского «Бориса Годунова».

Среди актрис второй половины XIX в. выделялись Полина (Пелагея) Антипьевна Стрепетова (1850—1903), Мария Гавриловна Савина (1854—1915), Гликерия Николаевна Федотова (1846—1925) и великая Мария Николаевна Ермолова (1853—1928).

На рубеже веков в театр пришел А. П. Чехов, пьесы которого и поныне ставятся на всех крупнейших сценах мира. В то время лучшие актеры русской сцены стремились прорвать самую оболочку театральности и представить на подмостках настоящую жизнь. Отошедший от приемов традици-

онной сценичности Чехов оказался здесь как нельзя кстати. Драматизм пьес Чехова заключается не в сюжете, а в раскрытии «жизни человеческого духа» (К. С. Станиславский). В кажущемся бездействии чеховских персонажей таится сложная внутренняя активность. Его драматургия завершала тенденции русского театра, которые от «Горя от ума» и пьес Островского привели к формуле Станиславского: «не играть, а жить на сцене». С премьеры «Чайки» 17 декабря 1898 г. начался новый этап в развитии русского театра.

Главными оперными театрами были Большой театр в Москве (открыт в 1825 г.) и Мариинский в Петербурге (открыт в 1783 г.). Среди оперного репертуара в начале XIX в. наибольшей популярностью пользовалась опера А. Н. Верстовского «Аскольдова могила», которая десятилетиями не сходила с афиш. Ее жанр — опера-водевиль, в котором музыкальные сцены чередуются с разговорными.

Начало русской оперы как вполне самостоятельного жанра связано с именем М. И. Глинки. Первое представление «Жизни за царя» состоялось осенью 1836 г. Подлинными ценители отмечали органичную связь оперы с жизнью, природой России, с русским народным творчеством. Продолжателем дела Глинки стал А. С. Даргомыжский с его напряженной, темпераментной драматургией. Вершина оперного творчества Даргомыжского — «Русалка». Наиболее известные оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» и М. П. Мусоргского «Борис Годунов» также вдохновлены гением Пушкина. Очевидец отмечал, что таких оваций, как на первом представлении «Бориса Годунова» (1874), оперный театр еще не слышал. Мусоргский предстал наиболее смелым и оригинальным композитором своего времени, стремящимся «к новым берегам».

В конце XIX в. стали создавать частные театры. Наиболее успешными оказались Русский драматический театр Ф. А. Корша и Московская частная опера С. И. Мамонтова. У Мамонтова к оформлению спектаклей были привлечены выдающиеся художники, которые дали русской сцене не условно-декоративную, а настоящую живопись, верную национальному колориту и характеру самого произведения. В Московской частной опере расцвел талант гениального Федора Ивановича Шаляпина (1873—1938), особенно запомнившегося исполнением заглавной роли Бориса Годунова в опере Мусоргского. На сцене Большого



театра в это же время выступал Леонид Витальевич Собинов (1872—1934).

Особо следует сказать о прославленном во всем мире русском балете. Его отличают непревзойденная душевность и пластика, присущие нескольким поколениям русских балерин и танцовщиков XIX в., — от вдохновенной Авдотьи Ильиничны Истоминой (1799—1848) до несравненной Анны Павловны Павловой (1881—1931). Русская танцевальная школа отличается тем, что здесь чувство рождает движение, а не наоборот. А. С. Пушкин выразил это в знаменитых словах «душой исполненный полет».

### 5.7. Религия

XIX столетие — время деятельности Серафима Саровского, второго по значению и известности святого в русской истории после Сергия Радонежского. В любом русском православном храме вы обязательно увидите иконы Сергия Радонежского и Серафима Саровского.

#### Серафим Саровский (1759—1833)

Один из наиболее почитаемых русских святых Серафим Саровский (в миру Прохор Мошнин) родился в г. Курске в купеческой семье. В 1778 г. поступил в число послушников Саровской пустыни и, пройдя за восемь лет все степени монастырского искуса, был пострижен в монахи под именем Серафима. Будучи уже иеромонахом, добровольно удалился в «пустыню» и проводил время в строгом посте, трудах и молитвах, испытал трехлетнее молчаличество, позже — полное затворничество в течение пяти лет, ослабленное затем возможностью визитов посетителей. Выйдя из затвора, Серафим Саровский устроил Дивеевскую женскую общину. Он обладал даром прозорливости, предсказав многое в судьбе России. В 1903 г. был канонизирован.

Важное значение в религиозной жизни России в XIX в. имело **старчество** — образ монашеской жизни, при котором опытный монах-старец руководит духовной жизнью молодых иноков. Перенесенное на русскую почву Паисием Величковским, старчество возгорелось в Оптиной пустыне. Три наиболее известных ее старца — Лев, Макарий и Амвросий. Последний наиболее знаменит.

### Амвросий Оптинский (1812—1891)

Преподобный Амвросий (в миру Александр Гренков) родился в Тамбовской губернии, окончил Духовную семинарию, где дал обет принять монашество. Осенью 1839 г. он прибыл в Оптину пустынь и был принят первым оптинским старцем Львом. Здесь Амвросий был пострижен в монахи. Преподобный тяжело болел и, с благодарением неся монашеские подвиги, сподобился дара прозорливости. Многие люди ехали к нему со всей России за советом и помощью.

К Оптиной пустыни тяготели великие русские писатели — Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой и философы — И. В. Киреевский, В. С. Соловьев, К. Н. Леонтьев. Именно в Оптиной обители предпринимается широкое издание святоотеческих сочинений (при втором старце Макарии), в чем большую помощь оказал основоположник оригинальной русской философии Киреевский.

Следует отметить и деятельность митрополита Московского Филарета, которая имела большие культурные последствия (например, взаимоотношения митрополита Филарета с Пушкиным).

К концу XIX в. обер-прокурор Синода, воспитатель Александра III К. П. Победоносцев (1827—1907), который, по образному выражению Александра Блока, «над Россией простер совиные крыла», немало способствовал повсеместному открытию церковно-приходских школ, сыгравших большую роль в приобщении к грамотности и овладении элементарными знаниями населением России.

В старообрядчестве возникло в XIX в. еще одно весьма примечательное течение — **странничество**. Оно не было догматически оформлено и едино. Отдельные люди создавали его заново. Но было и общее — разрыв с миром, отрицание собственности, власти, брака. Данную тенденцию — не столько религиозную, сколько народную — отразил Н. С. Лесков в повести «Очарованный странник». В странничестве нашла выражение основная черта русского национального характера — его широта и проистекающее отсюда стремление, о котором герой пьесы Л. Н. Толстого «Живой труп» говорил: «Это не свобода, а воля». Сами странники были как бы «живыми трупами», умершими для мира, в противоположность «мертвым душам» Н. В. Гоголя — живущими в миру, но душевно мертвым.

«Именно принципиальное отрицание всего существующего строя, как церковного, так и гражданского, ближе подвело странничество к практическим выводам из этого отрицания: к отрицанию не одной икононской, но практически всякой церкви, не только икононских таинств, но и всяких; не только новопечатных книг, но и всяких — во имя “духа”, царство которого началось в момент гибели веры и старых средств спасения»<sup>1</sup>, — писал П. Н. Милюков.

От религиозного странничества тянется ниточка к светскому нигилизму второй половины XIX в., описанному И. С. Тургеневым в романе «Отцы и дети», и к большевикам, захватившим власть в России, опираясь на ту национальную стихию, которая всегда была сильна в нашем Отечестве и которую выразил Л. Н. Толстой, ставший «зеркалом русской революции».

Численность раскольников доходила в XIX в. до 10—14 млн человек, из них половину составляли старообрядцы-поповцы, и по 100 тыс. — молокане, духоборцы, хлысты и скопцы (некоторые подсчеты увеличивают количество «духовных христиан» до 1 млн).

Начало XIX в. — время расцвета сект, к которым потянулась высшая элита. Развиваются сектантские учения. «Человек — книга Божия»<sup>2</sup>, — пишет камергер Александра I Алексей Еленский, последователь скопцов. В своей записке государю он предлагал ввести штатные должности государственных пророков, возвещающих волю Бога. Представления «духовных христиан» об умерщвлении собственной плоти, воли и разума, для того чтобы пробудился внутренний божественный голос, которому надо внимать, близки к представлениям некоторых старцев, в том числе оптинских. В сектантской среде растет стремление к социальному равенству и предпринимаются попытки (у духоборов и молокан) его осуществить. В 1895 г. решительные последователи Л. Н. Толстого из духоборов приняли название «всебратья». В 1898—1899 гг. часть духоборов, преследуемая властями, при помощи толстовцев переселилась в Канаду.

С запада в Россию проникал баптизм. В XIX в. образовались секты, близкие к протестантским, но они не слились в общее движение Реформации.

<sup>1</sup> Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры. Т. 2. Ч. I. С. 100.

<sup>2</sup> По хлыстовской терминологии *живая* или *животная* книга.

## 5.8. Философия

О русской философии в профессиональном смысле слова можно говорить с XIX в., хотя философские проблемы ставились еще митрополитом Иларионом. В XIX в. русские философы встают в один ряд с европейскими мыслителями. Программа развития оригинальной русской философии, основанной на православии, целостности, вселенскости, сформулирована в середине века И. В. Киреевским (1806—1856).

Как пишет американский исследователь Клинтон Гарднер, «русская философия... знает то, что Западу неизвестно, но что нужно ему и всему роду человеческому... русская философия уходила своими корнями в жизнь русского народа; она развивалась из осмысления русскими людьми их христианско-православного наследия»<sup>1</sup>.

В середине XIX в. произошел второй, после церковного, светский раскол общественного сознания. Вызов бросил своим «Философическим письмом» Петр Яковлевич Чаадаев (1794—1856), ему ответил Алексей Степанович Хомяков (1804—1860). Это был раскол на **западников** и **славянофилов**, для преодоления которого (да и то на время) потребовалось обращение к культуре Запада и созданной в ее лоне коммунистической идеологии, победившей в России в начале XX в.

Чаадаев и в более явном виде его последователи утверждали, что существует универсальный путь развития цивилизации, и на нем впереди находится Запад, а Россия безнадежно отстала. Если бы не огромные размеры России, утверждал Чаадаев, о нас бы никто не знал. Почти одновременно с опубликованием первого «Философического письма» Чаадаева появился беспощадно-обличительный «Ревизор» Н. В. Гоголя. Можно сказать, что Чаадаев выступил в роли «ревизора» России. Здесь проявилась самокритическая функция русской культуры, которая продолжалась все XIX столетие и, в свою очередь, подверглась критике в сборнике «Вехи» в начале XX в.

«Идея законности, идея права для русского народа — бессмыслица», — утверждал Чаадаев. Эта данность «составляет всю поэзию нашего существования»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Гарднер К. Между Востоком и Западом. М., 1993. С. 88.

<sup>2</sup> Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и избр. письма. М., 1991. Т. 1. С. 494.

Тем не менее, развиваясь своим особым путем, Россия многого добилась. Объяснить причины этого попытался Хомяков, в частности, с помощью понятия *соборности*. Учение Хомякова о соборности выросло из факта повышенной склонности к объединению, свойственной русским людям и вызванной более тяжелыми климатическими условиями, в которых жили славяне по сравнению с жителями Запада. Русскую соборность Хомяков противопоставил западному индивидуализму. Соборность как свободное объединение личностей предпочтительнее разобщенности индивидов. Данное противопоставление тем более имеет смысл, если считать, что индивидуализм строится на духовной идентичности и различии интересов.

Указанное обстоятельство подчеркивали экзистенциалисты, когда критиковали духовную идентичность людей, введя понятие «*Ман*». При духовной идентичности и различии интересов индивидуализм сводится к эгоизму, тогда как соборность предполагает альтруизм. Если же личности духовно разнообразны, то вытекающий отсюда индивидуализм эволюционно оправдан, особенно по сравнению с коллективизмом, стирающим духовные различия. Идеальная соборность предполагает духовное разнообразие, а также общезначимую цель, к которой все свободно стремятся. Некоторые ограничения духовного разнообразия (они неизбежны) можно оправдать достижением общезначимой цели. Если же данные ограничения превосходят меру, то соборность превращается в *коммунальность*, препятствующую развитию личности. В действительности может иметь место *стайность*, или, как говорил Глеб Успенский, «сплошность».

В статье «Мелочи путевых воспоминаний» (1883), впервые опубликованной в «Отечественных записках», Успенский писал: «...и мужики, и бабы, все одно в одно, с одними сплошными красками, мыслями, костюмами... Все сплошное — и сплошная природа, сплошной обыватель, и сплошная нравственность, сплошная правда, сплошная поэзия, словом, однородное, стомиллионное племя, живущее какой-то сплошной жизнью, какой-то коллективной мыслью, и только в сплошном виде доступное пониманию... Да, жутковато и страшно жить в этом людском океане»<sup>1</sup>. Слово «океан» здесь не случайно, ведь именно рыбы живут стаями.

От этих наблюдений Г. И. Успенского ниточка ведет к «Бесам» Ф. М. Достоевского и далее к декадентству рус-

<sup>1</sup> Успенский Г. И. Избр. произв. М., 1938. С. 644—647.

ской литературы конца XIX — начала XX в. с его «мелкими бесами». Однообразие, по Успенскому, есть плод одинакового действия «власти земли» на крестьян. Крестьянская община, однако, разлагается под влиянием вторгнувшихся сюда денег, «греховодника капитала». И горький вывод Успенского: «С вами не сольетесь, а сопьетесь!»

Славянофилы выступали за народность. «Одинокость человека есть его бессилие, и тот, кто оторвался от своего народа, тот создал вокруг себя пустыню», — утверждал Хомяков. Русский народ они определяли как негосударственный.

К. С. Аксаков в статье «О внутреннем состоянии России» (1885) писал: «Первый явственный до очевидности вывод из истории и свойства русского народа есть тот, что это народ негосударственный, не ищущий участия в правлении... следовательно, не содержащий в себе даже зерна революции или устройства конституционного».

Это так, если принять дополнение Д. С. Мережковского: «Кажется иногда, что в России нет вовсе революций, а есть только бунт — вечный бунт вечных рабов», «бессмысленный и беспощадный», как определил его изучавший историю пугачевского движения А. С. Пушкин.

Попытка отделить страну от государства, народ от правителей, духовную жизнь от политической небезопасна. «Если вы не занимаетесь политикой, то политика займется вами», — вот истина, которая остается в силе. Если жестко разделить нравственность и политику, то последняя будет препятствовать обособленному нравственному существованию. Признав оправданной неограниченную власть государства, трудно сохранить независимость духа, совести, мысли.

Согласно идее позднего славянофильства любовь и милосердие, определяющие нравственную позицию русского народа, служат залогом духовного преобразования человечества. «Внутреннее величие — вот что должно быть первою главною целью народа и, конечно, правительства», — писал Аксаков. Чаадаев утверждал, что «наша вселенская миссия началась». Разница между славянофилами и западниками в том, что у первых преобладает обостренное чувство Родины. Вторые могут любить свободу (либералы), жалеть людей (революционные демократы), но критически-рациональное мышление у них превалирует над всем остальным.

На русскую философию большое влияние оказала немецкая классическая философия. Георг Гегель близок русско-

му духу своей целостностью (понятие Абсолютной Идеи) и своей диалектикой, основанной на единстве противоположностей. Еще ближе русскому духу менее рациональный Ф. В. Шеллинг. Поставивший целостность во главу угла русской философии И. В. Киреевский не осуществил свою программу, но ее выполняли, каждый своим оригинальным способом, В. С. Соловьев и Н. Ф. Федоров. От соборности через модное в социологии понятие солидарности философия пришла к идее всеединства В. С. Соловьева и к «общему делу» Н. Ф. Федорова.

### **Владимир Сергеевич Соловьев (1853—1900)**

Его значение в истории русской философии трудно переоценить. Соловьев аккумулировал в своем творчестве понятия соборности, любви, целостности истины и дал импульс для последующего интуитивизма Н. О. Лосского (1870—1965) и персонализма Николая Бердяева. Основная идея Соловьева — та же русская «всечеловечность», поднявшаяся до универсальности. В отличие от гегелевской диалектики Соловьев делает акцент не на *снятие*, а на сохранение. Во всем существующем есть частица истины, а полная истина представляет собой *всеединство*. Своей задачей Соловьев считал высший синтез науки, философии и религии. Чтобы признать реальность внешнего мира, необходимо признать лежащее в его основе всеединое и абсолютное начало. В поисках посредничества между Богом и миром Соловьев приходит к *учению о Софии и Богочеловечестве*.

В соответствии с отцами восточной церкви Соловьев кладет в основу своего учения догмат *воплощения*, которое он понимает не как единичный акт вочеловечения Бога, а как постоянный процесс и общий метод спасения человечества и одухотворения мира. В человеке чувственная душа мира становится разумной и обнимает в идеальном единстве все существующее. Через человека земля возвышена до небес; через него же и небо должно сойти на землю. Превращение в богочеловеческую личность есть дело свободной воли каждого. Такой человек и становится «обоженным». Можно сказать, что Соловьев философски обосновал то, что присутствует в русском языке: слова *богатый* и *богатырь* происходят от *Бога*. К Богочеловечеству ведет церковь, в которой католическая дисциплина соединяется с чистотой догмы, сохраненной православием. Церковь постепенно расширится до пределов человечества и обновит мир.

Соловьеву принадлежит мысль о вселенском значении православия вместе с верой в будущность русского народа.

Идея «обожения» человека, принадлежащая русским религиозным философам (Соловьев и далее Флоренский и др.) и никогда прежде не звучавшая столь сильно и ярко, сочетается с поиском философских путей к бессмертию. В материальном, так сказать, выражении это привело к *русскому космизму* Н. Ф. Федорова. Идеи «обожения» Соловьева и «общего дела» Федорова — две стороны одной медали.

### **Николай Федорович Федоров (1828—1903)**

Если до Федорова главным способом преодоления страха смерти было примирение с ней, то основатель русского космизма встает на путь борьбы, называя смерть главным злом. В этом проявляются все основные свойства русского национального характера. Широта человеческой души достигает здесь максимума. В русском космизме Федорова соединяются греческий философский космизм, западная деятельностная направленность и православная этика. В его идее *патрофикации* (материального воссоздания отцов) соединились христианское представление о воскресении, философский историзм XIX в., осознавший значение прошлого для настоящего и будущего, и русская концепция правды как истины-справедливости, сострадания к почившим. Это идея реального воскрешения прошлых поколений.

С идеей патрофикации тесно связано и представление Федорова о значении музеев в жизни общества. Музей — это квази-живое хранилище знаний, которое призвано собрать их и подготовить к реальному оживлению. Музеи — основа воскрешения культуры.

Последователь В. С. Соловьёва Сергей Николаевич Трубецкой (1862—1935) в статье «Основания идеализма» (1886) обосновал значение веры как необходимого посредника в признании реальности вещей, находящихся вне нашего сознания.

## **5.9. Наука и техника**

XIX столетие — золотой век и для русской науки. Хотя наука универсальна, в ней тоже проявляются особенности



национального характера. Так целостность, присущая русскому духу, свойственна и русской науке. Благодаря ей созданы и учение о почвах В. В. Докучаева, и периодическая система химических элементов Д. И. Менделеева.

### **Дмитрий Иванович Менделеев (1834—1907)**

Этот выдающийся русский ученый прошел тот же путь, что и большинство его коллег: закончил высшее учебное заведение, защитил магистерскую и докторскую диссертации, стал профессором Петербургского университета. Свойственная русскому национальному характеру целостность позволила ему совершить одно из крупнейших открытий XIX в. — создать периодическую систему элементов, названную его именем.

Но одной науки — химии — ему было мало. Менделеев занимался изучением минерально-сырьевой базы России, в частности запасами каменного угля и нефти. Он рассматривал проблемы экономического развития страны, ее демографическое будущее и т.д. По расчетам Менделеева, население России к концу XX в. должно было достичь 300 млн человек. Это характеризует его научный подход в целом, основывающийся на экстраполяции существующих тенденций в будущее. Ученый, конечно, не мог предвидеть всего того, что произойдет с Россией в XX в. Наконец, Менделееву, чья докторская диссертация называлась «О соединении спирта с водой», принадлежит рецепт «Особой» водки, что свидетельствует не только о многообразии его интересов, но и об их практической направленности.

Целостность, присущая русскому духу, понадобилась для создания учения о почвах как единстве живых и косных компонентов. Выдающийся русский почвовед Василий Васильевич Докучаев (1828—1903) был учителем В. И. Вернадского, и его учение о почвах послужило аналогией и основой учения Вернадского о биосфере и ноосфере.

В области математических наук самое невероятное открытие века принадлежит создателю неевклидовой геометрии Н. И. Лобачевскому.

### **Николай Иванович Лобачевский (1792—1856)**

На протяжении 18 веков с момента создания Евклидом геометрии считалось, что никакой другой геометрии не может существовать. Евклидова геометрия покоилась на пяти аксиомах, казавшихся столь же самоочевидными и истинными, как

таблица умножения. Но нашелся человек, который подверг сомнению одну из аксиом — о том, что параллельные прямые не пересекаются, — и, отвергнув ее, разработал геометрическую систему, названную *геометрией Лобачевского*. В ней параллельные прямые пересекались и соответственно все теоремы и соотношения оказались другими. В частности, сумма углов треугольника не равнялась 180 градусам. Это настолько необычно, что Лобачевского называли чуть ли не сумасшедшим. Конечно, ученый, как любой человек, может иметь психические отклонения и совершать научные открытия. Но вряд ли сумасшедший способен в течение 19 лет занимать высокую административную должность, а Лобачевский работал ректором Казанского университета. В начале XX в. была создана теория относительности, перевернувшая представления о пространстве и времени. Из нее вытекало, что пространство, в котором мы живем, неевклидово, а не замечают этого по той же причине, по какой не замечают, что Земля круглая, когда идут по ней.

Параллельно развитию естествознания шло развитие техники. Первая железная дорога соединила Петербург с Царским Селом, а затем с Павловском в 1837 г., вторая была проложена между Петербургом и Москвой (1844—1851).

Повышению инженерной культуры способствовало открытие в 1810 г. в Петербурге Института Корпуса инженеров путей сообщения и (в конце века) Института гражданских инженеров. К университетам, которые возникли в XVIII и продолжали открываться в XIX в., добавились политехнические институты в Петербурге, Москве, Киеве и других городах.

В конце века возникла сеть церковно-приходских школ, целью которых была ликвидация неграмотности и воспитание народа в православном духе. Большую роль в этом начинании сыграл Синод русской православной церкви. С середины XIX в. происходит становление и утверждение русской педагогической науки (Н. И. Пирогов, К. Д. Ушинский и др.). Развитие социологии в 1870-е гг. привело к тому, что в моду вошло понятие солидарности. В России эту тему исследовал выдающийся русский социолог М. М. Ковалевский (1851—1916).

Оригинальная концепция развития цивилизаций принадлежит основателю географической школы в социологии Л. И. Мечникову.

### Лев Ильич Мечников (1838—1888)

Основным географическим фактором, предопределявшим становление цивилизаций, Мечников считал водные ресурсы, причем на разных стадиях развития общества разные их виды. На стадии ранних цивилизаций — *реки*. Одна из самых древних и мощных цивилизаций, египетская, возникла в бассейне реки Нил. Древнейшие цивилизации Древнего Востока возникли в Месопотамии (Междуречье) между Тигром и Евфратом. Две другие цивилизации древности — дальневосточные, Индии и Китая, также возникли в бассейнах великих рек, соответственно Инда и Ганга, Янцзы и Хуанхэ. Это *этап речных цивилизаций*. На следующей стадии развития цивилизаций главную роль играл другой вид водных ресурсов — *моря*. Основные цивилизации данного периода сложились на полуостровах, с трех сторон окруженных морями, — Греция и Рим. Это *этап морских цивилизаций*. В Новое время главным водным ресурсом стали *океаны*, чему способствовал как прогресс судоходства, так и рост производства и потребления. На первый план вышли такие страны, как Португалия и Испания, а затем в процессе конкурентной борьбы с ними лидерство перешло к Англии, получившей титул «ладычицы морей» (точнее, океанов). Великобритания представляет собой остров и имеет относительно большую береговую линию, чем другие страны. Но в абсолютных цифрах береговой линии первенство принадлежит другим цивилизациям, достигшим полного развития несколько позже, — США и России. Каждая из этих стран омывается водами двух океанов. Это *этап океанических цивилизаций*.

Другой выдающийся русский гуманитарий гениальный ученый Н. Я. Данилевский вместе с немецким культурологом Освальдом Шпенглером стал создателем культурно-исторической типологии, сформулировал понятие цивилизации. Значение этих работ таково, что его можно назвать предтечей культурологи.

### Николай Яковлевич Данилевский (1822—1885)

Он сформулировал концепцию *культурно-исторических типов*, или цивилизаций, которых выделил 12. Культурно-исторические типы Данилевский делит на *уединенные*, существующие сами по себе и развивающиеся самостоятельно, и *преемственные*, т.е. перенимающие культуру других народов. Перенимать, по Данилевскому, можно только то, что со-

ответствует началам, лежащим в основе данного культурно-исторического типа, ибо «политические формы, выработанные одним народом, собственно только для одного этого народа и годятся». Культурно-исторические типы могут выполнять в истории три основные роли: «или положительная деятельность самобытного культурно-исторического типа, или разрушительная деятельность так называемых бичей Божьих, предающих смерти дряхлые (томящиеся в агонии) цивилизации, или служащие другим целям в качестве этнографического материала — вот три роли, которые могут выпасть на долю народа»<sup>1</sup>.

*Цивилизацией* Данилевский называл период в жизни культурно-исторического типа, в котором проявляется преимущественно духовная деятельность. Этот период продолжается пять-шесть столетий. Ему предшествует этнографический этап, длящийся тысячелетия. В течение этнографического этапа создаются и запасаются продукты культуры. В течение цивилизационного этапа они выходят на поверхность и растрачиваются.

Данилевский ставит перед каждым человеком и народом задачу развить себя наиболее полно, т.е. реализовать свою программу. От признания специфики русской цивилизации, что обеспечили в первой половине XIX в. славянофилы, Данилевский перешел к ее сопоставлению со спецификой европейской цивилизации и показал глубокое принципиальное различие между Россией и Европой, разрешив, по существу, спор западников и славянофилов.

Характерными чертами романо-германского типа Данилевский считал *насильственность*, чрезмерное развитое чувство личности, индивидуальности. В противовес этому *терпимость* (как и соборность) «составляла отличительный характер России в самые грубые времена».

Данилевский пишет: «Можно еще указать на чуждые всякой насильственности отношения как русского народа, так и самого правительства к подвластным России народам, чуждые до такой степени, что нередко обращаются в несправедливость к самому коренному русскому народу»<sup>2</sup>

По Данилевскому, славянство — культурно-исторический тип, который может образовать свою цивилизацию, если объ-

<sup>1</sup> Данилевский Н. Я. Россия и Европа. М., 1991. С. 70, 90.

<sup>2</sup> Там же. С. 189–190.

единится во Всеславянский союз. Его вывод: «...для всякого славянина идея славянства должна быть высшею идеею»<sup>1</sup>.

Данилевский полемизировал со славянофилами, оценив их убеждение, что «славянам суждено разрешить общечеловеческую задачу», как нереализуемое, поскольку такой задачи, по его мнению, «вовсе и не существует». Согласно Данилевскому, нет общечеловеческого как абстракции, но есть всечеловеческое как совокупность всего, присущего людям: «...был только один Всечеловек и Тот был Бог». Но русский человек тянется (по Достоевскому) к выполнению всечеловеческих задач. В заключение сам Данилевский выражает надежду, что «славянский культурно-исторический тип в первый раз представит синтезис всех сторон культурной деятельности в обширном значении этого слова, сторон, которые разрабатывались его предшественниками на историческом поприще в отдельности или в весьма не полном соединении»<sup>2</sup>.

Выявив принципиальные различия между славянским и европейским культурно-историческими типами, Н. Я. Данилевский пришел к выводу, что европейцы рассматривают славян как нечто чужое и чуждое им, и так будет всегда. В XX в. А. Дж. Тойнби назвал западную и русскую цивилизации «сестринскими», но это не препятствует представлению об их принципиальном различии. Данилевский превосхитил концепцию становления цивилизаций Тойнби и его принцип развития «вызов — ответ».

Н. Я. Данилевский писал: «Переход как из этнографического состояния в государственное, так и из государственного в цивилизационное, или культурное, обусловливается толчком или рядом толчков внешних событий, возбуждающих и поддерживающих деятельность народа в известном направлении. Так, пашествие Гераклидов послужило началом образования греческих государств, а знакомство с восточною мудростью и еще более персидские войны, которые напрягли дух народа, определяют вступление Греции в период цивилизации»<sup>3</sup>.

Развитие русской науки шло во взаимодействии с другими отраслями культуры. «Наука, живая современная наука, сделалась теперь пестуном искусства, и без нее — немощно вдохновение, бессилён талант», — писал журнал «Отечественные записки» в 1842 г.

<sup>1</sup> Данилевский Н. Я. Россия и Европа. С. 127.

<sup>2</sup> Там же. С. 508.

<sup>3</sup> Там же. С. 111.

\* \* \*

Философы второй половины XIX — XX вв. (Ф. Ницше, Ж. П. Сартр и др.) отмечали, что такой глубины, которой достигла русская литература в XIX в., еще не обнаружила ни одна культура в истории человечества. Русскую литературу ставят в один ряд с такими феноменами, как греческая Античность и европейский Ренессанс в качестве третьей выдающейся вершины человеческой культуры. В русской литературе культура возвращается к эпосу, который характерен для начала цивилизации (былины IX—X вв.), с сохранением добытого русским Возрождением — широты сознания, чувства сострадания и ответственности. Русской культуре золотого века, прежде всего литературе, свойственна всемирность, о которой в отношении творчества А. С. Пушкина говорил Ф. М. Достоевский в юбилейной «Пушкинской речи». Эта всемирность следует из русского национального характера. Таким образом, суть золотого века русской культуры заключается в том, что **культура вышла на уровень своего национального призвания и осознала его**. Как человек достигает расцвета, когда приходит к соответствию самому себе, так и культура народа в целом достигает наивысшего уровня, когда раскрывает все свои потенции и наиболее глубоко выражает национальный характер данного народа. Русская культура достигла этого состояния в XIX в., и поэтому он стал ее золотым веком.

По своему масштабу деятели золотого века русской культуры под стать Данте, Рабле, Шекспиру, Сервантесу, и они продолжили тот взлет культуры, который свойствен Ренессансу. В конце золотого века Россия была готова к новому подъему, который не вполне точно по аналогии с этапами развития древнеримской культуры назван *серебряным веком*. Но русской культуре предстояло другое невиданное предприятие. Она должна была в соответствии с всечеловечностью русского национального характера распространить свои достижения на культуры, которые вошли в ее орбиту.

## Литература

1. Зеньковский, В. В. История русской философии : в 2 т. / В. В. Зеньковский. — Т. 1. — Ч. 1. — Л., 1991.
2. История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Плявский, Т. А. Славина, А. А. Тиц и др. — СПб., 1994.

3. *Келдыш, Ю. В.* История русской музыки: в 10 т. / Ю. В. Келдыш Т. 1. — М., 1983.
4. *Кожин, В. В.* Великое творчество. Великая победа / В. В. Кожин. — М., 1999.
5. *Кожин, В. В.* О русском национальном сознании / В. В. Кожин. — М., 2000
6. *Милюков, П. Н.* Очерки по истории русской культуры: в 3 т. / П. Н. Милюков. — М., 1994—1995. — Т. 2. — Ч. II.
7. *Мороз, А. Г.* Три века русской сцены / А. Г. Мороз. — М., 1978.
8. *Панарин, А. С.* Русская культура перед вызовом постмодернизма / А. С. Панарин. — М., 2005.
9. Три века русской поэзии. — М., 1986.

## Глава 6

# РУССКАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА

### 6.1. Основные особенности периода

Золотой век русской культуры — следствие небывалого в истории синтеза культуры Античности, Средневековья и Нового времени. Этот синтез послужил основой советской культуры и создания новой исторической общности — советского народа. Советский период был позитивным в истории русской культуры. В золотой век она достигла вершины, и дальнейшее развитие могло заключаться в распространении ее на другие народы, что и было сделано в советское время. В итоге культуры народов, входивших в состав СССР, достигли своего расцвета. Именно советское время помогло сформироваться выдающимся деятелям национальных культур. Один из многих примеров — писатель Чингиз Айтматов. Золотой век русской культуры помог ему подняться до художественных и философских вершин, которых он достиг в «Буранном полустанке» и других романах.

Национальная русская культура перешла на интернациональный уровень с созданием уникального государства — СССР, в каждой из республик которого существовала максимально возможная в едином государстве автономия вплоть до отделения. Русская цивилизация послужила основой *советской цивилизации* — первой попытке создания глобальной цивилизации, которая за 70 лет существования не раскрыла всех своих потенциалов. Советский человек как новый тип личности не сформировался — для этого нужны не годы и не десятилетия, а столетия. Можно сказать, что был проведен эксперимент по созданию единой наднациональной общности — советского народа с единой советской культурой на основе русской культуры, часть представите-



лей которой, к сожалению, после революции 1917 г. оказалась за рубежом.

О советской культуре можно говорить в том смысле, что в данный период русская культура развивалась в тесной взаимосвязи с культурами других народов СССР. Советская культура была объявлена *социалистической* по содержанию и *национальной* по форме, что предполагало влияние государственной коммунистической идеологии на все отрасли и виды культуры и развитие национальных особенностей культур различных народов в составе СССР в рамках общей судьбы. Чтобы это произошло, русская культура должна была пожертвовать собой в стремлении создать новую общность людей без войн и эксплуатации. Это была еще одна попытка путем самопожертвования осуществить идеал сразу в полном объеме на всей земле.

У представителей русской культуры давно зрело убеждение, что нужно что-то менять. Так считали не только футурист Владимир Маяковский, но и декадент Дмитрий Мережковский с его проектами «нового христианства» и увлечением теософией и антропософией, и символист Александр Блок, призывавший «слушать музыку революции». Интеллигенция и ее идола разрушили веру в правоту русского государства и духовно подготовили революцию, которая совершилась в 1917 г., приведя к неожиданным для большинства из них результатам. Без интеллигенции и ее активности были бы невозможны марксистская революция в России и последующий социалистический эксперимент. Интеллигенция стала движущей силой революции и ее преобразований.

Революционный порыв писатель Юрий Трифонов в романе о русском революционном движении второй половины XIX в. определил как «нетерпение» (так назывался его роман). О революции 1917 г. Борис Пастернак писал как о «Великой Русской Революции, обессмертившей Россию», которая «естественно вытекала из всего русского многотрудного и святого духовного прошлого» и «наполнила смыслом и созиданием текущее столетие». Идею «Святой Руси» сменила идея коммунистической России.

Русский идеал — царство Божие на Земле. Вот почему оказалась соблазнительной коммунистическая идеология, которая фактически это и предлагала (правда, без Бога). Все основные черты русского национального характера присутствуют в русском православии, что дало возмож-

ность отождествить с ним русскую идею. Но они же есть и в атеистическом русском коммунизме.

Можно возразить, что коммунизм был навязанной русскому народу западной доктриной. Однако присущие русской душе всемирная отзывчивость, мессианство и готовность к самопожертвованию обнаруживаются в большевизме. У русского марксизма те же источники, что и у большинства направлений, развивавшихся русской интеллигенцией XIX в., — немецкая философия, французский социализм, английская политэкономия. Идеи марксизма упали на благодатную почву. Как христианство модифицировалось в мессианское русское православие, так социалистическое учение воплотилось в мессианский большевизм. Коммунизм — это русская модификация марксизма, несущая в себе основные особенности русского национального характера, ранее нашедшие выражение в мессианском православии. Об аналогии между «Третьим Римом» и третьим Интернационалом писал Н. А. Бердяев. О «новом человеке» и о том, что «кто не работает, тот не ест», можно прочесть и в Библии, и в коммунистическом «символе веры». Как православие должно было по идее господствовать на Земле до Страшного суда, так и большевизм — до полного построения рая на Земле.

«Теория Маркса о классовой борьбе и восстании пролетариата, — подчеркивал С. Л. Франк, — его призыв к низвержению старого европейского государства и буржуазного общества ответили какой-то давно назревшей, затаенной мечте безграмотного русского мужика»<sup>1</sup>.

Марксизм соответствовал русскому духу своей тотальностью и тягой к справедливости. Именно в России с ее максимализмом свершилась самая радикальная революция, отрицавшая религию, государство, собственность и национальность. Большевикам удалось соединить западнические и славянофильские идеи, подтверждая предвидение П. Я. Чаадаева о том, что русская мысль способна к «могучему порыву, который должен... перенести нас одним скачком туда, куда другие народы могли придти лишь путем неслыханных усилий». Отчасти правы оказались и западники, и славянофилы: индустриализм развивался в России, но своим особым путем. Что такое наша «коммунальность», как ее назвал А. А. Зиновьев, как не безрелигиозная собор-

<sup>1</sup> Русская идея : сб. ст. С. 328.

ность? Коллективизация 1920—1930-х гг. была возвращением к общине, которую хотел ликвидировать П. А. Столыпин, но иной, огосударственной.

С середины XIX в. просветители и педагоги вели борьбу за введение всеобщего начального образования. Этому способствовала деятельность церковно-приходских школ, но полностью задача была решена лишь в советское время (так называемая *культурная революция*). Давая людям грамоту, культурная революция приобщала массы к культуре (до революции в России было всего 180 гимназий). Советский период приобщил к культуре национальные окраины СССР. Власть уничтожала многое из прошлого, но для строительства новой культуры нужна была новая элита, и она сформировалась в эпоху всеобщей грамотности, действуя в тех рамках, которые предоставляла ей власть или которые она смогла отвоевать у власти.

Всечеловечность сказалась не только в русской литературе, но и в русском коммунизме. Всечеловечность русского национального характера выразил Ф. М. Достоевский словами, «что лишь одному только русскому дана всемирность, дано назначение в будущем постигнуть и объединить все многообразие национальностей и снять все противоречия их». Это назначение и пытались реализовать в Советском Союзе, создавая из сотен национальностей советский народ. Советская культура была новым этапом в развитии русской культуры и продолжала то, что было ранее присуще русской культуре. Без того синтеза, который создала великая русская культура XIX в., не могла бы возникнуть советская культура. Распространение этого синтеза на новые регионы коснулось достаточно широких слоев, что обеспечило его более высокий уровень. Культура стала монументальной в гораздо большей степени, чем в средневековой Руси.

Культура в СССР была, пожалуй, наиболее оппозиционно настроена к власти. Как определил Михаил Булгаков, писатель «всегда будет в оппозиции к политике, пока сама политика будет в оппозиции к культуре». Русская культура пережила три раскола:

- *церковный* (на ново- и старообрядцев) в XVII в.;
- *светский идеологический* (на западников и славянофилов) в XIX в.;
- *светский государственный* в XX в.

Последний раскол оказался самым страшным, поскольку, хотя старообрядцы и подвергались преследованиям, а славянофилы замыкались в своих поместьях, большинство деятелей культуры все же оставались в своей стране. После революции 1917 г. несколько миллионов жителей покинуло Россию, либо не желая сотрудничать с большевиками, либо в связи с тяжелым материальным положением. К этому добавилась вынужденная эмиграция, когда, скажем, в 1922 г. были арестованы и высланы из страны 100 самых выдающихся деятелей культуры: философы, писатели, ученые («философский пароход»). Впоследствии это явление получило название *первой волны эмиграции*.

Бежали всегда и много: на юг и на север, на запад и на восток. Бежали от произвола, от нищеты и просто так. Бежали на свободные земли, становясь казаками, и в другие государства. Октябрьский переворот дал мощный стимул эмиграции. Был резко нарушен привычный уклад жизни: притеснения, репрессии, цензура. В то же время перспективы были не ясны. Когда жизнь потихоньку наладилась, кое-кто вернулся. Некоторые почти сразу, как А. Н. Толстой, или немного погодя, как М. Горький, либо к концу жизни, как А. И. Куприн и А. Н. Вертинский. После длительного пребывания на Западе возвратились С. С. Прокофьев и В. И. Немирович-Данченко.

Десятилетиями жили за пределами России деятели культуры (например, Н. В. Гоголь и А. А. Иванов), но не переставали быть русскими писателями и художниками, хотя писали не только о России. Эмигрировавшие из России (например, Вячеслав Иванов в той же Италии) тоже оставались русскими творцами. И те и другие были частью русской культуры.

Некоторые писатели, оказавшиеся за рубежом (например, И. С. Шмелев), углубились в воспоминания о своем детстве и юности; другие занимались исторической беллетристикой (М. А. Алданов); третьи ушли в историю литературы (Б. К. Зайцев); четвертые вырвались за пределы прошлой жизни, творя новые сюжеты и образы. Среди последних наибольшую, хотя отчасти скандальную, известность получил В. В. Набоков. Русская культура за рубежом — это часть той жертвы, которую принесла русская культура в XX в.

*Вторая волна эмиграции* возникла во время Великой отечественной войны и состояла из военнопленных и угнанных фашистами с оккупированных территорий. *Третья волна эмиграции* — это диссиденты 1960—1970-х гг., которым или самим удалось вырваться на Запад, или их выслали из СССР. Некоторые крупные деятели советской культуры, оказавшись на Западе, работали на радиостанции «Свобода» (А. А. Галич, А. Т. Гладилин), так или иначе оказывая влияние на СССР. Воздействие такого писателя, как А. И. Солженицын, было весьма внушительным. После распада СССР, когда стало возможно выезжать на Запад, настала очередь *четвертой волны эмиграции*.

Адаптации русской культуры на Западе способствовало то обстоятельство, что с начала XX в. связи между западной и русской культурой значительно возросли. Это проявилось как в повышенном внимании самих деятелей западной культуры к достижениям русской культуры, так и во встречном проникновении русской культуры на Запад. Яркий пример — «Русские сезоны» в Париже, которые устраивал С. В. Дягилев. Русская культура XX в. распространяла достижения золотого века вовне — как в Европу, начиная с Дягилева и продолжая эмигрантами нескольких волн, так и на Восток. Русские деятели культуры хорошо знали западную культуру, в свою очередь, Запад достаточно подробно был знаком с русской культурой. Это давало новый импульс развитию последней.

## 6.2. Литература

**Поэзия.** В начале XX в. в России выросла плеяда выдающихся поэтов. Этот прорыв аналогичен внезапному появлению поэтов пушкинской поры, и поскольку тот период получил название золотого века, то данный назвали серебряным. Если поэты золотого века были «солнцем» русской культуры, светившим ясно и не терявшим силы и блеска, даже когда небо покрывалось тучами, то на поэтах серебряного века лежит неизбывная печать тревоги, заставляющей вспомнить мерцающий свет Луны. Приближались грозные события, и поэты интуитивно предчувствовали их. Темы были те же самые — любовь, жизнь, смерть, но их освещение стало принципиально иным.

Постараемся разобраться в новом букете имен и направлений. Из XIX в. перешел символизм, о котором говорилось в предыдущей главе. Федор Тютчев, по выражению Валерия Брюсова, в беглых зарницах, загорающихся над землею, усматривал взор каких-то «грозных зениц». Символисты, подхватив это предчувствие, стали относить гармонию только к потустороннему. Александр Блок развивал концепцию природы как одного из воплощений «духа музыки», а Владимир Соловьев в стихотворении «Бескрылый дух...» писал:

Один лишь сон — и в тяжком пробужденье  
Ты будешь ждать с томительной тоской  
Вновь отблеска нездешнего виденья,  
Вновь отзвука гармонии святой.

Вслед за поэтом и философом В. С. Соловьевым, провозгласившим, что все зримое лишь отблеск инобытия, идею о том, что искусство — символ иных миров, и смысл его в том, чтобы показать эти другие миры, развивал Вячеслав Иванович Иванов (1866—1949), вошедший в поэзию сборником «Кормчие звезды» (1903). Иванов стал знаменем и теоретиком символизма, переходящего в мифотворчество. Его квартира в Петербурге, получившая название «башни Иванова», стала излюбленным местом встречи литераторов в основном символистского толка. После Октябрьской революции Иванов уехал сначала в Баку, а в 1924 г. эмигрировал в Италию.

Рядом с Ивановым во «второй волне» символизма стоял Александр Блок.

### **Александр Александрович Блок (1880—1921)**

На Блока большое влияние оказал В. С. Соловьев с его культом Софии. Свою основную черту Блок видел в созерцательности и «неподвижности» духа. Его первый сборник стихов, вышедший в 1904 г., назывался «Стихи о Прекрасной Даме». Знаменитая «Незнакомка» Блока — представительница иного мира, очертания которого поэт пытался разобрать. В 1917 г. певец «Прекрасной Дамы» призвал «слушать музыку революции» (в ней «мир и братство народов») и связал идеалы революции с христианскими идеалами. В поэме «Двенадцать», написанной в 1918 г., впереди революционных солдат у него в «белом венчике из роз» идет Иисус Христос. Последние строки поэмы, как бы освящающие революционное наси-

лие, вызвали большой резонанс в писательской среде и изменили отношение к Блоку многих коллег (Зинаида Гиппиус, встретив Блока, не подала ему руки). Однако умнейший поэт начала XX в. Максимилиан Волошин увидел в образе Христа у Блока не вождя революции, а тютчевского Христа, который в рабском виде исходил родную землю, благословляя ее. Спор может вызывать место, на котором оказался Христос у Блока: не жертвой революционных масс, а впереди их, но Блок оправдывался тем, что он так *увидел*.

Не меньший резонанс имела и пророческая ода «Скифы», в которой Блок подчеркнул азиатское начало в русском человеке: «Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы, с раскосыми и жадными очами!» Это открытый вызов подчеркиванию европеизма России («Россия — европейская держава», — как писала в своем «Наказе» Екатерина II, принимая желаемой за действительное), обращающий внимание на вторую, азиатскую сторону русского человека. Не исключено, что это стихотворение повлияло на становление концепции евразийства в среде русской эмиграции 1920-х гг. (Г. В. Вернадский и др.).

У Блока был критерий: «музыкально — не музыкально». Музыкально — значит стихийно, живо. В соответствии с данным критерием он принял русскую революцию, в которой ему слышались небесные звуки. Это убеждение столкнулось с реальностью первых послереволюционных лет. Родовая усадьба Блока в Шахматове была разрушена крестьянами. Холод и недоедание петербургской жизни подорвали здоровье поэта, цензура препятствовала печатанию произведений, его просьба на выезд из России на лечение была отклонена, и поэт скоропостижно скончался в холодном и неприветливом Петербурге начала 1920-х гг.

Другом А. А. Блока был еще один поэт-символист Андрей Белый.

### **Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев; 1880—1934)**

Естественник по образованию, склонный к символизму и мистике (отсюда увлечение антропософией). Отталкиваясь от средневековых традиций, он оказался одним из немногих русских писателей XX в., которые использовали ритмическую прозу. Белому присуще экспериментирование и даже игра с внешними формами, и в этом смысле он предшественник *формализма*, возникшего в русской литературе 1930—1940-х гг. (Ю. Н. Тынянов

и др.). Художественные изыски не помешали Белому страстно любить Россию и выразить это в простых строках:

Рыдай, буревая стихия,  
В столбах громового огня!  
Россия, Россия, Россия —  
Безумствуй, сжигая меня.

Над безумствующей Россией, как у Тютчева и Блока, находится Христос:

Сухие пустыни позора,  
Моря неизливные слез —  
Лучом безглагольного взора  
Согреет сошедший Христос.

Отсюда истекает его вера: «Россия — Мессия грядущего дня!»

Эксперименты Андрея Белого оказали влияние на всю русскую поэзию XX в. — как на более молодых современников (Маяковского, Есенина, Цветаеву), так и на поэзию второй половины XX в. При желании Андрея Белого можно даже считать предшественником нынешнего постмодернизма, в котором сочетаются различные стили и приветствуется экспериментирование с предметом искусства.

Вообще, присущая символистам склонность к углубленному всматриванию в мир способствовала тому, что они видели в бурных событиях начала века то, чего не замечали представители других направлений, — символы грядущего во всполохах настоящего, и поэтому оказались прозорливее многих. В конце жизни Андрей Белый перешел почти исключительно на прозу и, в частности, написал интересные воспоминания об атмосфере начала XX в. Андрей Белый и по сей день остается загадкой русской литературы.

Еще один видный символист Константин Дмитриевич Бальмонт (1867—1942) на рубеже веков был самым популярным русским поэтом. В его стихах звучала тонкая и изощренная музыкальность, до тех пор никому не ведомая:

Я — изысканность русской медлительной речи,  
Предо мною другие поэты предтечи...

Особенно знаменит его сборник «Будем как Солнце» (1902). В первую русскую революцию Бальмонт, как и многие интеллигенты, пережил период увлеченности революцией («Песни мстителя», 1905), но после Октябрьского пе-



реворота его позиция изменилась. В 1921 г. он эмигрировал и жил, сильно нуждаясь, во Франции.

Поражавший современников широтой познаний Валерий Яковлевич Брюсов (1873—1924) выступил в печати со сборниками стихов «Русские символисты» в последнем десятилетии XIX в. Брюсов не только поэт, но также беллетрист, драматург, переводчик, литературовед, историк. Он ввел в поэзию образ современного большого города, «по железным жилам» которого «струится газ, бежит вода». Люди для Брюсова — «владыки естеств», «пьяные городом существа». На его творчестве лежит печать пессимизма («Я был, я мыслил, я прошел, как дым...»), в основе которого смертность человека. Вопреки фетовскому «То, что вечно, чело-вечно», Брюсов провозглашает:

Но только страстное прекрасно  
В тебе, мгновенный человек!

Брюсов воспел «грядущих гуннов», «творящих мерзость во храме»:

Но вас, кто меня уничтожит,  
Встречаю приветственным гимном.

Еще одна группа поэтов, вошедшая в литературу на десятилетие позже символистов «второй волны», объединилась под названием *акмеизма* (от греч. *акме* — вершина, расцвет). Его основали в 1909 г. ученик Бальмонта Сергей Митрофанович Городецкий (1884—1967), а также ученик Брюсова Николай Гумилев и его жена Анна Ахматова. Акмеизм — это реакция на символизм, восстание против «тумана неясных форм, неверных очертаний» с целью нового подвига: «живой земле пропеть хвалы». У акмеистов, писал Городецкий, «роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мысленными подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще». Акмеисты против «звонov, стонov, перезвонov», увлечения музыкальной стороной слова, в пользу выявления его пластики и конкретного смысла.

Акмеисты не удовлетворись намеками символистов на потусторонний мир, а пытались открыть духовность в посюстороннем мире и в самой материи стиха. Аналогичны им искания в живописи начала XX в. И то и другое было в определенной мере реакцией искусства на становящуюся заметной бездуховность жизни в условиях засилья товарных отношений.

Искусство хотело не только критиковать действительность, но и быть вполне художественно самостоятельным.

### Николай Степанович Гумилев (1886—1921)

Гонимый за необычным в жизни, он путешествовал по Африке в поисках чудесного в самой реальности. В ней много чудного и чудесного, надо только его найти — вот лозунг акмеизма. Подтверждением огромного значения, которое акмеисты придавали слову, служит стихотворение Гумилева «Слово»:

В онный день, когда над миром новым  
Бог склонял лицо свое, тогда  
Солнце останавливали словом,  
Словом разрушали города.  
И орел не взмахивал крылами,  
Звезды жались в ужасе к луне,  
Если, точно розовое пламя,  
Слово проплывало в вышине.

Считается, что поэты в своих стихах предсказывают себе будущее. В стихотворении Гумилева «Рабочий» есть такие строки:

Он стоит пред раскаленным горном,  
Невысокий старый человек.  
Взгляд спокойный кажется покорным  
От миганья красноватых век.  
Все товарищи его заснули,  
Только он один еще не спит:  
Все он занят отливаньем пули,  
Что меня с землею разлучит.

Гумилев был расстрелян в 1921 г. по обвинению в участии в контрреволюционном заговоре. Его жена, Анна Ахматова, была наиболее ярким представителем акмеизма и выдающимся поэтом XX в.

### Анна Андреевна Ахматова (Горенко; 1891—1966)

Ее можно сравнить только с Сафо. Оттенки чувств, которые она передала с исключительной силой, впервые увидели свет в мировой поэзии. Ей удалось выразить в словах трепет самой жизни. Знаменитой 22-летнюю поэтессу (уточнявшую, что она *поэт*) сделал сборник «Четки» (1914), в начальном стихотворении которого дана ахматовская формула любви: «Пусть камнем надгробным ляжет на жизни моей любовь». Ее любовь объемлет окружающих людей, Родину. Оставшись

в России после революции, Ахматова отразила все этапы, которые прошла страна в XX в. Она мало писала в Отечественную войну, но вот небольшое стихотворение тех лет, которое называется «Мужество» (1942):

Мы знаем, что ныне лежит на весах  
И что совершается ныне.  
Час мужества пробил на наших часах  
И мужество нас не покинет.  
Не страшно под пулями мертвыми лечь,  
Не горько остаться без крова,  
Но мы сохраним тебя, русская речь,  
Великое русское слово.  
Свободным и чистым тебя пронесем.  
И внукам дадим, и от плена спасем.  
Навеки!

Любовь к сыну, огульно обвиненному в терроризме, которому она 17 месяцев носила передачи, простаивая долгими днями и ночами в бесконечных очередях, соединилась у Ахматовой с любовью ко всему народу, оказавшемуся жертвой сталинского террора:

Я была тогда с моим народом,  
Там, где мой народ, к несчастью, был.

Результатом этого синтеза стал «Реквием» (1935–1940), равного которому нет в мировой поэзии. Отвечая на просьбу, высказанную в тюремной очереди в Ленинграде: «А это вы можете описать?», Ахматова говорит: «Могу». И описывает:

Звезды смерти стояли над нами,  
И безвинная корчилась Русь  
Под кровавыми сапогами  
И под шинами черных Марусь.

В годы навязывания сверху стереотипов массового героизма, когда из репродукторов несло бодрое: «У нас героем становится любой!», Ахматова писала «Поэму без героя» (1940–1962). Но подлинным героем, подвижником русской культуры была она сама. В шутиливом стихотворении Ахматова писала, что «она научила женщин говорить». Она имела в виду — говорить стихами, говорить в высшем смысле слова.

К акмеистам принадлежал и Осип Эмильевич Мандельштам (1891–1938), репрессированный за стихотворение о Сталине.

В 1912 г., почти одновременно с акмеизмом возникает *футуризм* как еще одна реакция на символизм. Футуризм в России начался с творчества манерного Игоря Северянина (И. В. Лотарев; 1887—1941), провозгласившего себя *эгофутуристом* и воспевшего «ананасы в шампанском» (воспевшего буквально, так как Северянин на концертах распевал свои стихи). Продолжился футуризм первобытно грубым *кубофутуризмом* Алексея Крученых и Владимира Маяковского, намеренно эпатировавших публику. Футуристы выступали за полную свободу образов и слов, каждое из которых в своей изолированности объявлялось самодовлеющей ценностью.

Стихи одного из наиболее оригинальных футуристов Велимира Хлебникова (1885—1922) носят ярко выраженный экспериментальный характер. Хлебников пытался отделить слова от смысла и создать свой «заумный» язык. Он дал футуристам русское название «будетляне» и придумал много слов (например, летчик).

Футуристы уповали на будущее в соответствии со своим названием (от лат. *futurum* — будущее), но пренебрежительно относились к прошлому и настоящему. Владимира Владимировича Маяковского (1893—1930) благоговение перед будущим привело в революцию и соцреализм, призванный отражать мир с учетом коммунистической перспективы:

Я знаю, город будет,  
Я знаю: саду цвеств,  
Когда такие люди  
В стране Советской есть!

Футуристы, казалось, были лучше всего подготовлены к новому постреволюционному будущему. Но даже они не ожидали того, что произойдет. Маяковский «стал трибуном революции». Его мощь и самоотверженность дали основания футуризму в виде ЛЕФа («Левый фронт искусств») претендовать на лидерство в советской поэзии. В последние годы жизни Маяковский занялся тем, что «плохо», и обратился к сатире. Пьесы «Клоп» (1928) и «Баня» (1929) пришли на смену поэмам «Владимир Ильич Ленин» (1924) и «Хорошо!» (1927).

Судьбы футуристов сложились по-разному. Маяковский в 1930 г. покончил с собой, Хлебников в 1922 г. умер в нищете, Северянин эмигрировал в Эстонию и в конце жизни иронически писал:

Как хороши, как свежи будут розы,  
Моей страной мне брошенные в гроб!

В молодости к футуристам принадлежал и Борис Пастернак, выступивший в печати с первыми стихами в 1913 г.

### **Борис Леонидович Пастернак (1890—1960)**

Его поэтический стиль возводят к эстетике импрессионизма. Поэт «во всем хотел дойти до самой сути», и не только стихами, но и прозой, оцененной Нобелевской премией по литературе (1958), он выразил ощущения от жизни в советское время. Реальная действительность привела Пастернака от сложных ассоциаций футуризма к реализму, хотя и не социалистическому. Он показал переживания русского интеллигента, заброшенного в XX в. и не нашедшего в нем места, тосковавшего по спокойному, безопасному XIX столетию и мечтавшему о лучшем будущем, которое оказалось далеким от мечтаний. Он думал, что хорошее останется, а плохое уйдет, но пришло неожиданное, небывалое. Главная мысль романа «Доктор Живаго» (1945—1955) выражается в словах: «За что боролись». Ведь ждали же революции и восхищались ею, вот и расплачиваются.

Пастернаку принадлежат такие строки о предназначении поэта:

Когда строку диктует чувство,  
Оно на сцену шлет раба,  
И тут кончается искусство,  
И дышит почва и судьба.

В первой половине XX в. творили выдающиеся поэты, не принадлежащие ни к какому направлению, такие как Максимилиан Волошин.

### **Максимилиан Александрович Волошин (1877—1932)**

В печати он выступил в 1903 г., но свои наиболее значимые стихи написал о России в период революции:

А я стою один меж них  
В ревущем пламени и дыме  
И всеми силами своими  
Молюсь за тех и за других.

«Двух станов не боец», Волошин призывал «быть человеком, а не гражданином». Он с болью в сердце воспринял

разрушения и жертвы, которые несла революция, и пытался проникнуть в ее суть и связь с русской природой и русским национальным характером:

В этом ветре вся судьба России —  
Страшная, безумная судьба...  
Быль царей и явь большевиков...  
Что менялось? Знаки и возглавья.  
Тот же ураган на всех путях:  
В комиссарах — дурь самодержавья,  
Взрывы революции в царях...  
И еще не весь развернут свиток  
И не замкнут список палачей...  
Бей в лицо и режь нам грудь ножами,  
Жги войной, усобьем, мятежами —  
Сотни лет навстречу всем ветрам  
Мы идем по ледяным пустыням —  
Не дойдем... и в снежной буре сгинем  
Иль найдем поруганный наш храм, —  
Нам ли весить замысел Господний?  
Все пойдем, все вынесем, любя, —  
Жгучий ветер полярной преисподней,  
Божий Бич! Приветствую тебя.

Стихотворение Волошина «Северо-восток» (1920), откуда взяты эти строки, перекликается со стихотворением Андрея Белого «Родине» (1917) и со «Скифами» Блока (1918). Поняв, «что каждый есть пленный ангел в дьявольской личине», Волошин призывает, пережив все безумства времени, остаться человеком:

Далекис потомки наши! Знайте,  
Что если вы живете во вселенной,  
Где каждая частица вещества  
С другою слита жертвенной любовью,  
Где человечеством преодолен  
Закон необходимости и смерти —  
То в этом мире есть и наша доля!

Памяти Александра Блока и Николая Гумилева Волошин посвятил стихотворение «На дне преисподней» (1922):

Темен жребий русского поэта:  
Неисповедимый рок ведет  
Пушкина под дуло пистолета,  
Достоевского на эшафот.

Волошин первым одобрил поэтические опыты еще одной великой женщины-поэта — Марины Цветаевой.

### **Марина Ивановна Цветаева (1892—1941)**

Ее поэзия перекликается с русской песней — раздольной и вольнолюбивой. Такова и сама Марина Цветаева:

Не возьмешь мою душу живу!  
Так, на полном скаку погонь  
Пригибающийся и жилу  
Перекусывающий конь  
Аравийский.

Тема любви, как и у Ахматовой, главная для Цветаевой:

Вчера еще в глаза глядел,  
А нынче — все косится в сторону!  
Вчера еще до птиц сидел, —  
Все жаворонки нынче — вороны.  
Я глупая, а ты умен,  
Живой, а я остолбенелая.  
О вопль женщин всех времен:  
«Мой милый, что тебе я сделала?!»

«Моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед», — вполне могла сказать без ложной скромности Марина Цветаева. А вот программа другого поэта:

Ведь радость бывает так редко,  
Как вешняя звень поутру,  
И мне — чем сгнивать на ветках —  
Уж лучше сгореть на ветру.

Так в поэзии 1920-х гг. блеснул и сгорел Сергей Есенин.

### **Сергей Александрович Есенин (1895—1925)**

«Последний поэт деревни» и первый русский подлинно народный поэт из крестьянских глубин, которые были до этого в основном лишь восприимчивыми высокой культуры. С Есенина началось обратное воздействие широких народных масс на культуру. Он не только выразил народную стихию, он часть ее. Свою душу Есенин сравнивал с «безбрежным полем». Как писал Максим Горький, «Сергей Есенин не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии». Все его творчество и жизнь стихийны вплоть до загадочной смерти, а возможно, убийства.

Для Есенина характерна естественность и предельная искренность. Многие его стихи воспринимаются как народные песни. «Чувство родины — основное в моем творчестве» — так заявить у Есенина больше прав, чем у любого другого русского поэта. Оставаясь певцом русской деревни, Есенин приветствовал ее промышленное преобразование: «Через каменное и стальное вижу мощь я родной стороны». Оглядываясь на свою недолгую жизнь, Есенин писал: «Словно тройка коней оголтелая прокатилась во всю страну». Про Есенина крестьянский поэт П. В. Орешин (1887—1938) написал после его гибели: «Пир земной со славой ты отпировал».

К Есенину близки крестьянские поэты, предшественники будущих «деревенщиков». Среди них выделяются Николай Алексеевич Клюев (1887—1937) и Сергей Антонович Клычков (1887—1940). Поэзия Клюева несет в себе ярко выраженные фольклорные начала и проникнута мечтами о «мужицком рае». Влияние стихов Клюева чувствуется у раннего Есенина. Россия предстает у Клюева как «вещая пряха», которая «прядет бубенцы и метели».

Революция 1917 г. создала поэтов, прославивших подвиги Гражданской войны. Среди них Эдуард Георгиевич Багрицкий (Дзюбин; 1895—1934), который в стихотворении «Смерть пионерки» (1932), писал:

Нас водила молодость в сабельный поход,  
Нас бросала молодость на кронштадтский лед.

Поэзию молодости, которая стремилась «выстрелом рваться вселенной навстречу», продолжают поэты 1930-х гг., среди которых своей самобытностью выделяется Павел Николаевич Васильев (1910—1937). С Васильевым пришли новые ритмы и рифмы, которые потом использовали поэты-шестидесятники.

В страшные годы Великой отечественной войны расцвел талант Александра Твардовского, чья «книга про бойца без начала и конца» — поэма «Василий Теркин» (1941—1945) поднимала солдат в бой и давала им отдохновение в минуты передышки.

### **Александр Трифонович Твардовский (1910—1971)**

В подлинно народном герое поэмы Василии Теркине представлены выдающиеся качества русского солдата, которые



признавали даже враги, — невероятная выносливость, смекалка, юмор, чувство локтя.

Переправа, переправа!  
Пушки бьют в кромешной мгле.  
Бой идет святой и правый,  
Смертный бой не ради славы,  
Ради жизни на земле...  
И у мертвых, безгласных,  
Есть отрада одна:  
Мы за Родину пали,  
Но она — спасена.

В знаменитом стихотворении «Я убит подо Ржевом» (1946) вдруг неожиданно возникает отголосок философии «общего дела» Н. Ф. Федорова:

Если б залпы победные  
Нас, немых и глухих,  
Нас, что вечности преданы,  
Воскрешали на миг, —  
О, товарищи верные,  
Лишь тогда б на войне  
Ваше счастье безмерное  
Вы постигли вполне.

Красоту Руси, ее церковей воспел Дмитрий Борисович Кедрин (1907—1945) в поэме «Зодчие» (1938), посвященной легенде о строительстве храма Василия Блаженного мастерами Бармой и Постником:

Мастера выплетали  
Узоры из каменных кружев,  
Выводили столбы  
И, работой своею горды,  
Купол золотом жгли,  
Кровли крыли лазурью снаружи  
И в свинцовые рамы  
Вставляли чешуйки слюды...  
Та церковь была —  
Как невеста!..  
А как храм освятили,  
То с посохом,  
В шапке монашьей,  
Обошел его царь —

От подвалов и служб  
До креста.  
И спросил благодетель:  
«А можете ль сделать пригожей,  
Благолепнее этого храма  
Другой, говорю?»  
И, тряхнув волосами,  
Ответили зодчие:  
«Можем!  
Прикажи, государь!»  
И ударились в ноги царю.  
И тогда государь  
Повелел ослепить этих зодчих,  
Чтоб в земле его  
Церковь  
Стояла одна такова...  
И стояла их церковь  
Такая,  
Что словно приснилась.  
И звонила она,  
Будто их отпевала навзрыд.  
И запретную песню  
Про страшную царскую милость  
Пели в тайных местах  
По широкой Руси  
Гусляры.

Вопросом о сущности красоты задается Николай Алексеевич Заболоцкий, (1903—1958), проникновенно советуемый: «душа обязана трудиться». В стихотворении «Некрасивая девочка» (1955) он пишет:

...что есть красота  
И почему ее обожествляют люди?  
Сосуд она, в котором пустота,  
Или огонь, мерцающий в сосуде?

В начале 1960-х гг. наступает время хрущевской «оттепели» и происходит творческий взрыв. Появляется целая плеяда молодых поэтов с новыми рифмами и темами. Они собирают на свои выступления огромные аудитории. Это Евгений Евтушенко (р. 1933), Роберт Рождественский (1932—1994), Андрей Вознесенский (1933—2010), подправивший в эпоху Интернета в модном постмодернистском

ключе Сергея Есенина: «Я буду воспевать всем существом поэта шестую часть земли с названием кратким “гу”».

В отдалении от шумной эстрадной поэзии стоял продолживший череду трагически погибших русских поэтов XIX—XX вв. Николай Михайлович Рубцов (1936—1971), воспевший свою «тихую свою родину»:

Тина теперь и болотина  
Там, где купаться любил...  
Тихая моя родина,  
Я ничего не забыл...  
С каждой избою и тучею,  
С громом, готовым упасть,  
Чувствую самую жгучую,  
Самую смертную связь.

Рубцов воспитывался в детском доме, затем, как он сам писал, снимал «углы», ночевал у товарищей и знакомых, и лишь за полтора года до гибели получил квартиру в Вологде, в которой и был убит, став поистине «кровным сыном жестокой русской музыки». Читая стихи, не только свои, Рубцов включал в них всего себя, полностью отдаваясь до последних глубин души и как бы даже самого тела.

По словам В. В. Кожина, «в поэзии Николая Рубцова есть отблеск безграничности, ибо у него был дар всем существом слышать ту звучащую стихию, которая неизмеримо больше и его, и любого из нас — стихию народа, природы, Вселенной»<sup>1</sup>.

Завершает поэтический XX в. Нобелевский лауреат (1987) Иосиф Бродский (1940—1996), вынужденно эмигрировавший из СССР. В стихотворении «Стансы» (1962) он писал:

Ни страны, ни погоста  
Не хочу выбирать.  
На Васильевский остров  
Я приду умирать.

**Проза.** В 1880-е гг. в романах Петра Дмитриевича Боборыкина (1836—1921) впервые на сцену выходит *декадент*, отвернувшийся от народнических идеалов предыдущего десятилетия. *Декадентство* — обратная сторона символизма, который вел в заоблачные высоты и на фоне которого делалось все более заметным убожество реальной жиз-

<sup>1</sup> Кожин В. В. Победы и беды России. С. 451.

ни. Вечная правда там и тусклая обыденность здесь. Чем сильнее манит запредельность, тем мрачнее представляется будничная жизнь. Декадентство не только изображало торжествующее мещанство, но и оправдывало его: «И зло, и благо... два пути — ведут к единой цели оба, и все равно, куда идти» (Д. С. Мережковский). В произведениях русского декадентства присутствуют имморализм, асоциальность, мистицизм, эротизм, манерность, искусственность. В романе Федора Сологуба (Ф. К. Тетерников; 1863—1927) «Мелкий бес» (1902) главный герой, провинциальный учитель, стремится к карьере настолько рьяно, что в конце концов трогается рассудком.

Леонид Андреев, крупнейший писатель дореволюционного периода, отличавшийся глубоким проникновением в психологию человека, предчувствовал серьезные потрясения в жизни России.

### **Леонид Николаевич Андреев (1871—1919)**

Андреев — дитя символизма и декадентства. Его изображение человеческих бездн ужасало. Лев Толстой сказал о нем: «Он пугает, а мне не страшно». Андреев не только пугал, но и предупреждал. От «Бездны» (1901) через «Иуду Искариота» (1907) и до последнего своего неоконченного романа «Дневник Сатаны» (1919) Андреев исследовал зверя, сидящего в человеке, который страшнее самого дьявола.

В раннем рассказе «Большой шлем» (1899) писатель затронул тему, которая станет лейтмотивом искусства XX в., — тему одиночества человека среди людей, в толпе. Герой постоянно общается с окружающими, но они видят лишь поверхностное в нем, то, что хотят видеть и чем он поворачивается к ним, общее всем, и не замечают его как существо особенное, единичное, уникальное. В романе «Сашка Жегулёв» (1911) Андреев показывает трагизм революции и тщетность ее идей. В рассказе «Ночной разговор» (1915) Андреев предсказал поражение Германии не только в Первой, но и во Второй мировой войне. Писателю присуща глубинная метафоричность и проницательность, позволяющие говорить о нем, как о писателе-философе.

Традиции русской реалистической литературы в первой половине XX в. продолжали В. В. Вересаев и А. И. Куприн. В пору декадентства, когда преобладали «мелкие бесы»,

Александр Иванович Куприн (1870—1938) создал замечательные произведения о любви: «Поединок» (1905), «Суламифь» (1908), «Гранатовый браслет» (1910). После революции он эмигрировал, но в конце жизни вернулся умирать на родину.

Вернулся на родину и Алексей Николаевич Толстой (1882—1945), создавший прекрасные эскизы революции («Похождения Невзорова, или Ибикус», 1924) и ее панорамную картину в романе «Хождение по мукам» (1922—1941), начатом в эмиграции и законченном по возвращении положительным аккордом. Затем Толстой углубился в историю, написав замечательный роман «Петр I» (1929—1945). В годы Великой отечественной войны он зарекомендовал себя как выдающийся публицист («Русский характер» из «Рассказов Ивана Сударева», 1942—1944).

Вошедший в литературу своими дореволюционными рассказами Викентий Викентьевич Вересаев (1867—1945) также написал роман о революции с характерным названием «В тупике» (1923). Его герой — «честный, благородный, непреклонный» — не может принять Октябрьской революции. Земский врач и марксист, он переживает, что «теперь замутилось солнце и гаснет, мы морально разбиты, революция заплевана, стала прибыльным ремеслом хама, сладострастною утехой садиста». Здесь в реальности предстает предсказанный Дмитрием Мережковским «грядущий хам». Роман Вересаева перекликается с «Доктором Живаго» Бориса Пастернака. К концу жизни Вересаев ушел в литературоведение, создав прекрасную книгу «Пушкин в жизни».

Звериный лик революции, уничтожающей своих детей, показал Борис Андреевич Пильняк (1894—1938) в «Повести непогашенной луны». Этот лик представляется ему в виде волка: «Волк — прекрасная романтика, вьюжная, страшная, как бунт Стеньки Разина». Так соединились в Пильняке романтизм и реализм.

Представитель новой революционной волны Александр Серафимович Серафимович (Попов; 1863—1949) изобразил революцию в виде «Железного потока» (1924). Под стать ему поэт партизанщины Всеволод Вячеславович Иванов (1895—1963) с повестью и пьесой «Бронепоезд 14-69» (1922, 1927), бесхитростные крестьянские герои которого говорят: «Пришло время — надо убивать... а пошто, не знаем». Романтическая сторона революции особенно удалась Николаю

Алексеевичу Островскому (1904—1936). Герой его романа «Как закалялась сталь» (1932) Павка Корчагин стал образцом подражания для тысяч, если не миллионов советских людей. Это произошло не благодаря особому художественному мастерству писателя, а за счет обаяния его героической личности. Из той же серии произведений о революции роман Артема Веселого (Н. И. Кочкуров; 1899—1939) «Россия, кровью умытая» (1924) и сборник рассказов Исаака Эммануиловича Бабеля (1894—1940) «Конармия» (1924). Здесь показана революция глазами «красных». Рядом с ними стоит Михаил Шолохов, с потрясающей силой выразивший трагизм расщепления на «белых» и «красных».

### **Михаил Александрович Шолохов (1905—1984)**

Он продолжил эпическую линию великой русской культуры, начатую Н. В. Гоголем в «Мертвых душах» и Л. Н. Толстым в «Войне и мире». Как писал американский литературовед Дэвид Стюарт в своей книге «Михаил Шолохов» (1967), «Тихий Дон» — «это эпос в самом прямом значении этого слова», который «так же, как и эпос Гомера, являет собой воплощение жизни народа и его культуры. Это народное и в то же время великое творение; эстетическое и нравственное нерасторжимы в нем, и такого единства не достигают западные писатели XX века». Григория Мелехова Стюарт сравнивает с шекспировским Гамлетом и подчеркивает всемирность героя, который «реально живет теми противоречиями и силами, которые охватывают целостность мира». Произведение советской культуры сопоставляется здесь с греческой Античностью и европейским Возрождением. Интересно, что авторство Шолохова оспаривается, как и авторство Гомера и Шекспира.

Шолохов показал ураган революции, который пришел на «тихий» Дон, взбаламутил его, исковеркал судьбы людей не робкого десятка, оказавшихся бессильными и глупыми перед революционной стихией. «Тихий Дон» — лучшее, что создано о русской революции. Авторство имеет вторичное значение. Главное, что это гениальное произведение написано в России.

От революции и Гражданской войны надо было переходить к восстановлению экономики. Обращение к данной теме принесло известность Федору Васильевичу Гладкову (1883—1958), описавшему в романе «Цемент» (1926), как рабочий

Глеб Чумалов застает после возвращения с фронта разрушенный завод и своими усилиями восстанавливает его.

К теме распада семьи и отношений мужчины и женщины обращается Пантелеймон Сергеевич Романов (1884—1938) в рассказе «Без черемухи» (1926). В то время в ходу были концепции «свободной любви» и освобождения половых отношений от считавшейся буржуазным пережитком атрибутики: ухаживания, дарения цветов и т.п. К чему приводит любовь «без черемухи», Романов показывает с обнаженным реализмом.

Символом новой пролетарской литературы стал возвратившийся в начале 1930-х гг. из-за рубежа Максим Горький.

### **Максим Горький (Алексей Максимович Пешков; 1868—1936)**

Горький противоположен символистам и декадентам, хотя сходится с ними в одном пункте — критике мещанства. Как отметил П. Н. Милюков, представителей средних городских слоев они критиковали с двух разных позиций: символисты и декаденты сверху, а Горький — снизу, от лица городских пролетариев и деклассированных элементов. Горький вошел в моду вместе с марксизмом и тяготел к революционным элементам эсерства и социал-демократии, что придало оптимизм его творчеству, вопреки пессимизму декадентов. «Человек — это звучит гордо», — провозгласил герой его знаменитой пьесы «На дне» (1901), талантливо поставленной в МХТ К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Далее последовали пьесы с сокрушительной критикой мещанства: «Мещане» (1901), «Дачники» (1904).

Досталось от Горького и интеллигенции. В романе «Фома Гордеев» (1899), в центре которого конфликт героя с купеческой средой, один из персонажей говорит: «Как вы [интеллигенция] дорого стоите своей стране! Что же вы делаете для нее?.. Вы слишком много рассуждаете... Ваше сердце набито моралью и добрыми намерениями, но оно мягко и тепло, как перина». Интеллигентам, которых писатель уподобляет гагарам, Горький противопоставляет птицу буреветник и призывает: «Пусть сильнее грянет буря!» Интеллигентам противостоят сначала босяки, а затем рабочий Павел Власов в романе «Мать» (1906). Критику бесхребетной интеллигенции Горький доводит до последнего своего романа «Жизнь Клима Самгина» (1925—1936). Провозглашая песню «безумству храбрых», Горький и не подо-

зревал, что получится в результате революции, как заденет она его самого и все народы России. К концу жизни писатель более трезво оценил последствия Октябрьской революции и много внимания уделил защите той самой интеллигенции, которую в молодости критиковал за «тепловкровность».

В отличие от народников и Льва Толстого, Горький не видел ничего положительного в деревенской жизни, которая казалась ему слишком далекой от близких его сердцу идеалов. Герой книги очерков «Мужик» (1900) архитектор Шебуев провозглашает, что «жизнь хочет гармонического человека, в котором интеллект и инстинкт сливались бы в стройное целое». Это реплика в сторону А. П. Чехова, который тоже утверждал, что «в человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли».

В конце концов Горький был объявлен столпом нового основного метода искусства — *социалистического реализма* и выполнял данную роль до самого крушения советского строя. Идеологически навязанный советской властью соцреализм был противоположностью серебряного века и в то же время дополнял его до недостающей целостности культуры. В лучших своих достижениях соцреализм продолжает традиции серебряного века. Часто раздел проходит в творчестве самого писателя. Так, «Тихий Дон» — это во многом литература серебряного века, однако следующий роман Шолохова «Поднятая целина» (1930—1959), несомненно, соцреализм. Анна Ахматова оставалась одной из немногих представительниц серебряного века в СССР.

Глубокий и мудрый писатель Михаил Михайлович Пришвин (1873—1954) после революции ушел в описание природы и достиг особого совершенства, продолжая традиции Аксакова и Тургенева. Это была одна из отдушин, позволявшая оставаться в стороне от опасностей социальных тем. Ею воспользовался также Леонид Максимович Леонов (1899—1994), который начинал с изображения Гражданской войны. В романе «Барсуки» (1924) он с поразительным реализмом описал сбор продналога в деревне, после которого крестьяне уходят в леса и становятся «зелеными» (так называли крестьянских повстанцев времен Гражданской войны). В дальнейшем Леонов стал певцом «русского леса» (одноименный роман, 1953, 1959), а его крестьянскую тему подхватили писатели-деревенщики 1960-х гг. Так, Сергей Павлович За-



лыгин (1913—2000) в романе «Комиссия» (1976) проиллюстрировал мысль о том, что «белые приходят — грабят, красные приходят — грабят». Василий Иванович Белов (р. 1932) в романе «Год великого перелома» (1994) показал кошмар раскулачивания.

Как реакция на всеобщую регламентацию советского времени в 1920-е гг. возникла группа «Серапионовы братья». Писатели, входившие в это объединение, считали, что «произведение должно быть органическим, реальным, жить своей особой жизнью... Искусство реально, как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать» (Л. Лунц). Отсюда прямая дорога к формализму, который обнаружил себя не только в литературе.

Из видных «серапионовцев» следует упомянуть Михаила Михайловича Зощенко (1895—1958), ставшего самым известным советским сатириком, и Вениамина Александровича Каверина (1902—1989), перешедшего затем в детскую литературу и написавшего известный роман «Два капитана». Юмор Зощенко основан на введении в литературный язык извращенных книжных оборотов из речи мало- и полубразованных масс, которые в то время интенсивно общались к культуре и официальной жизни («текущий момент дня» и т.п.). По тому же пути пошел и Андрей Платонов, но его замыслы более масштабны и серьезны.

### **Андрей Платонов**

**(Андрей Платонович Климентов; 1899—1951)**

Платонов поставил перед собой задачу сопоставить официальные цели и реальные процессы, происходившие в советском обществе и увиденные глазами простых людей. Для этого он воспользовался простонародно-книжным языком той поры, советским «новоязом». В повести «Котлован», написанной в 1930 г., перед группой рабочих поставлена задача построить город будущего. Однако далее котлована, который вырыт на расчищенном от прошлой культуры месте, строительство практически не идет, ибо цель не всегда оправдывает средства.

Андрей Платонов — наиболее яркий представитель своеобразного русского литературного поп-арта, связанного с пародированием искажений народной речи. Нововведения языка в период его бюрократизации и коверкания овладеваю-

щей грамотой массой нашли широкое отражение в литературе, хотя различные писатели между собой не сговаривались и в одно направление не входили. У самого последовательного из этих авторов, Платонова, странность языка озадачивает, в то время как у Зощенко она смешит, а у Заболоцкого расстраивает. Формальные изыски никогда не были главным для русской литературы, но все же нельзя пройти мимо этого примечательного явления.

Весьма вовремя (1920) создал свою антиутопию «Мы» Евгений Иванович Замятин (1884—1937), который предостерегал от возможных отрицательных последствий всеобщей заорганизованности жизни. Тут отображена обратная сторона соборности, которая в советское время именовалась *коллективностью* и законы которой, названные им *законами коммунальности*, впоследствии описал Александр Зиновьев в «Реальном коммунизме».

Сатирически-антиутопическую линию продолжил в повестях «Роковые яйца» (1924) и «Собачье сердце» (1925) Михаил Булгаков.

### **Михаил Афанасьевич Булгаков (1891—1940)**

В своем первом романе «Белая гвардия» (1922—1924) Булгаков дополнил на украинском материале то, что полновесно изобразил Михаил Шолохов в «Тихом Доне», — как вихри революции топчут и разбрасывают людей. В повести «Собачье сердце» писатель предупреждает об опасности торжествующего мещанства, а в «Роковых яйцах» — о возможности бесконтрольного развития науки и техники. Обе повести близки по жанру к модным в XX в. антиутопиям, которые в общем-то ничего не смогли предотвратить. Главным произведением его жизни стал роман «Мастер и Маргарита» (1929—1940). С одной стороны, Булгаков использовал идею Леонида Андреева о том, что, предавая Христа, Иуда руководствовался благой целью дать людям последний шанс убедиться в том, что перед ними Богочеловек (своеобразная «шоковая терапия»), т.е. исходил из доброй цели, которая привела к злу. «Мастер и Маргарита» перекликается и с «Дневником Сатаны» Андреева, в котором сатана вочеловечивается на Земле. С другой стороны, на Булгакова, несомненно, повлияли слова Мефистофеля из «Фауста» Гёте: «Я часть той силы, что вечно хочет зла, но вечно совершает благо». «Евангелие от Воланда» продолжает «Евангелие от Мефистофеля». В отличие от Фауста, Мастер не ученый,

а писатель, и если в спокойное время Фаусту дается упоение преобразованием земли, то в эпоху разрушения природы Мастеру предписывается покой. Добро и зло взаимно переплетаются, одно ведет к другому: добро — ко злу, а зло — к добру. Реальная жизнь Советской России подтверждала сложную диалектику добра и зла. В сущности, концепции Андреева и Булгакова близки, если не считать того, что Сатана у Андреева терпит поражение от людей, а булгаковские «темные силы» способны оказать весьма существенную помощь творцам на Земле.

В советской литературе была популярна сатира. Илья Ильф (И. А. Файнзильберг; 1897—1937) и Евгений Петров (Е. П. Катаев; 1902—1942) в романах «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» создали образ «сына турецкоподданного» Остапа Бендера — Чичикова нового века.

Некоторые писатели ушли из соцреализма в сказочники — одни полностью, как Евгений Львович Шварц (1896—1958), другие преимущественно, как Юрий Карлович Олеша (1899—1960), автор знаменитого афоризма «Ни дня без строчки». Им не удалось соединить фантастику с жизнью, как Булгакову в «Мастере и Маргарите», но их намеки порой вполне прозрачны. Это в определенной степени внутренняя эмиграция, которая дополнила эмиграцию внешнюю.

Большинство эмигрантов, крупнейшими из которых были Дмитрий Мережковский, Иван Бунин, Владимир Набоков, Иван Сергеевич Шмелев (1873—1950), покинув Россию, не вернулись обратно.

### **Дмитрий Сергеевич Мережковский (1865—1941)**

По разносторонности своих интересов Мережковский уступал лишь Льву Толстому. Поэт, прозаик, литературный критик, публицист, философ, религиозный искатель — во всех направлениях Мережковский ярко проявил свои недюжинные способности. В знаменитой исторической трилогии «Христос и Антихрист» («Смерть богов», 1895; «Воскресшие боги», 1901; «Антихрист», 1904—1905) он представил человека как содержащего в себе одновременно и Бога, и Зверя. Мережковский распознал приход «грядущего хама», когда другие склонны были видеть в будущем безоблачный прогресс. В упомянутой трилогии Мережковский воспроизвел исторические эпохи, искавшие, подобно ему самому, высшего синтеза между Олимпом и Голгофой, Дионисом и Христом, плотью и духом.

Толстого и Достоевского он изобразил как соответственно «ясновидца плоти» и «ясновидца духа». Синтез плоти и духа будет, по Мережковскому, достигнут в конце мира по пришествию на Землю третьего царства, царства Духа, после царств Отца (древний мир) и Сына (христианство и современность). Отсюда понятие «святая плоть».

Подобные идеи Мережковский проводил на заседаниях «религиозно-философского общества», организованного им в Петербурге в 1902 г. вместе с Зинаидой Гиппиус. «Новое христианское сознание» Мережковского церковь не приняла. По этому поводу в статье «Не мир, но меч» Мережковский писал: «Они готовы были простить всю нашу грешную плоть и не могли понять, что нам нужно, чтобы церковь согласилась не простить грешную, а благословить святую плоть».

Будучи в эмиграции, Мережковский выдвигался на Нобелевскую премию в области литературы в тот самый год, когда она была вручена другому выдающемуся русскому писателю — Ивану Бунину.

### **Иван Алексеевич Бунин (1870—1953)**

Он выступил сначала как поэт (подобно Мережковскому) и автор рассказов и повестей о деревне. Содержание его произведений расширялось, и постепенно определилась главная бунинская тема — тема любви. После революции в эмиграции она стала основной для него. Можно сказать, что Бунин противопоставил любовь тем социальным изменениям на родине, которые так и не принял. Свое отношение к русской революции он выразил достаточно четко в книге «Окаянные дни» (1918). Это безоговорочное отрицание ужасов революционного насилия.

Прозе Бунина присуща такая же завораживающая музыкальность, как и поэзии Константина Бальмонта. Как никто другой в русской литературе он соединил поэзию и прозу. Его проза наиболее прозрачна и мелодична, а его стихи наиболее прозаичны. Бунин — лучший стилист в русской прозе (если не считать Пушкина). В наибольшей степени это характерно для сборника рассказов «Темные аллеи» (1933), который в числе других произведений был оценен Нобелевской премией.

Владимир Владимирович Набоков (1899—1977) исследовал такие психологические глубины в человеке, до которых не дошел ни один художник до него. Он двигался по пути

Достоевского, но потребовался толчок со стороны Зигмунда Фрейда, чтобы данные темы могли анализироваться в литературе. Наиболее решительно Набоков проделал это в «Лолите» (1955), и не даром она принесла ему мировую славу, хотя поначалу запрещалась даже в США. Описание сексуально-психологических глубин человека продолжается вплоть до не менее скандального романа «Испуг» (2006) Владимира Маканина (р. 1937).

Особое место в советской литературе занимала военная тематика. В литературоведении противопоставляют правду о войне, показанной как бы со стороны, людьми, непосредственно не воевавшими, но претендующими на широкие обобщения, и «окопную правду» (произведения писателей, которые на себе испытали все тяготы войны). Одно из первых произведений «окопной правды» — повесть Виктора Некрасова (1911—1986) «В окопах Сталинграда», в которой показаны качества русского солдата, обеспечившие его победу над фашизмом. Алексей Толстой, не сражаясь на фронте, также дал в «Русском характере» прекрасный портрет воина-солдата, во многом предвосхитивший лучших героев Василя Быкова (1924—2003) и Юрия Бондарева (р. 1924). То же можно сказать и о рассказе Андрея Платонова «Возвращение» (1946). Конечно, ощутить запах пороха скорее можно у представителей «окопной правды», но настоящая литература о войне отнюдь не сводится к описанию боев. Для нее важнее всего личность. В этой смысле герой повести Быкова «Сотников» (1970) оказывается под стать героям «Возвращения» и «Русского характера».

Получила освещение военная тематика и с иной, непривычной стороны. Исследовалась психология людей, от которых раньше брезгливо отворачивались, — дезертиров, и весь возникающий в связи с этим комплекс проблем. Повесть Валентина Распутина «Живи и помни» (1974) доказывает, что для культуры не может быть запретных тем, а то, что как будто бы очевидно и не нуждается в объяснении, на самом деле может быть наиболее интересным именно для художественной литературы, призванной исследовать психологические глубины человека. Собственно, так считал еще Ф. М. Достоевский, и современная литература находит в себе силы продолжать эту линию.

К военной тематике относится и рассказ Анатолия Андреевича Кима (р. 1939) «Остановка в августе» о событиях

в воинской части, охраняющей заключенных. Солдат не может стрелять в пытающегося убежать бандита. Здесь сталкиваются правда войны и правда мира. Солдат не стреляет в бандита не потому, что жалеет его, а потому что жалеет себя. Нравственная проблематика, которая встает здесь, возвращает нас и к теме осмысления революции, и к вопросам, которые занимали Толстого и Достоевского.

В литературе послевоенных лет на первый план вышла проблема научно-технического прогресса. В романе Владимира Дмитриевича Дудинцева (1919–1998) «Не хлебом единым» (1957, 1968) изображен конфликт между изобретателем и научно-бюрократической рутинной. Бюрократизация и чиновничество проникают во все поры жизни и даже в науку, которая относится к сфере творческой деятельности. В этих условиях борьба между талантливой личностью и косной средой неизбежна.

Ту же тему в ее более трагическом варианте Дудинцев развивает в романе «Белые одежды» (1967). Здесь перед нами предстает наиболее драматичный эпизод советской науки, когда от настоящих ученых не просто отмахивались, а уничтожали их (как Николая Вавилова). Автор показывает, что эти события — не просто результат научного спора или заблуждения, а сознательное и планомерное проникновение насилия в сферу науки. В этих условиях ученые спасались тем, что уезжали подальше или вообще становились невозвращенцами, как генетик Н. В. Тимофеев-Ресовский, чья судьба описана в повести Даниила Александровича Гранина (р. 1919) «Зубр» (1987).

Подобная ситуация в науке и технике, конечно, не способствовала научно-техническому прогрессу. На смену производственному подъему эпохи индустриализации в 1960–1970-е гг. пришел экономический застой. Установка на материально-технический прогресс оставалась, однако она не подкреплялась соответствующим творческим потенциалом. Как следствие, ожесточилась борьба за выполнение плана любой ценой. Роман Анатолия Алексеевича Азольского (1930–2008) «Степан Сергеич» (1968) можно назвать образцовым произведением на производственную тему. В нем показано, как происходила подмена человеческих интересов количественной гонкой показателей, в угоду которым приносилось все. Личность раздваивалась между подчинением начальству и плану и требованиями совести,

а те, кто подобно Степану Сергеичу, сохраняли нравственные устои несмотря ни на что, воспринимались как современные Дон-Кихоты.

В рамках производственной темы изображался и конфликт человека с преобразуемой природой. Еще в 1960-е гг. это трактовалось в приподнято-романтических тонах, а человек предстал в виде самоотверженного покорителя. Одно из лучших произведений на эту тему «Серебряные рельсы» Владимира Алексеевича Чивилихина (1928–1984). Но очень скоро обострение экологической проблемы заставило существенно скорректировать изображение взаимоотношений человека и природы.

Следует упомянуть художественную литературу, которая приближается к научному описанию природы. Например, Владимир Алексеевич Солоухин (1924–1997) в книге «Трава» (1972) так скрупулезно описывает природу, делая ее главным героем произведения (продолжая свою же «Третью охоту», 1967), что само произведение воспринимается как научно-популярное. Искусство здесь выступает формой познания, выполняя важную синтетическую функцию и преодолевая пропасть между наукой и искусством, о чем мечтали А. П. Чехов и другие писатели.

От классической русской литературы в современность прокладывает мостик А. И. Солженицын.

### **Александр Исаевич Солженицын (1918–2008)**

Русской культуре всегда было присуще затрагивать самые болевые точки общества. Солженицын вошел в русскую литературу повестью о дне жизни заключенного «Один день Ивана Денисовича» (1951). Затем последовало художественное исследование системы политических репрессий и лагерей — «Архипелаг ГУЛАГ» (1958–1968). Солженицын почти в одиночку противостоял государственной машине, подвергался официальной травле, был выслан из СССР и продолжил свою обличительную деятельность за границей. Солженицын — это Курбский XX в., в котором разящая публицистичность сочетается с «религиозно-патриархальным романтизмом» (А. Д. Сахаров).

Другой прямой продолжатель золотого века русской культуры — Василий Макарович Шукшин (1929–1974), писатель, артист, кинорежиссер, разносторонне одаренный человек со своим неповторимым языком, который он ввел

в литературу и кино. Благодаря Шукшину на экраны вышел наивный человек из крестьянской глубинки, которого прежде не было в кинематографе. В кинофильме «Калина красная» Шукшин поднялся до широких обобщений советской жизни. То же он был готов сделать в литературе, но умер слишком рано, не воплотив свои замыслы.

Рядом с Шукшиным стоят писатели-деревенщики, главным содержанием произведений которых была жизнь в деревне. С болью в сердце они отображали отрыв крестьянина от земли и разложение русской деревни, которую воспринимали как хранительницу народных традиций. Предтечей деревенщиков был Валентин Владимирович Овечкин (1904–1968), более очеркист, чем беллетрист, чьи «Районные будни» детально зафиксировали кризисную ситуацию на селе. В последующие годы в произведениях Василия Белова, Федора Абрамова (1930–1983), Владимира Солоухина, Бориса Можаева (1923–1996), Виктора Астафьева (1924–2001) и др. обострилась тоска по ушедшей патриархальности. Самый известный из писателей-деревенщиков — Валентин Распутин, в повести «Прощание с Матерой» (1976) описавший переселение крестьян с родной земли, отводимой под водохранилище.

### **Валентин Григорьевич Распутин (р. 1937)**

Его повесть «Прощание с Матерой» — вершина «деревенской» прозы. В ней глубоко осознается тот факт, что основа культуры — мать-земля, на которой она возникла. С гибелью Матеры гибнет не только деревенский уклад, но в конечном счете культура, которая на ней произрастает. Уходит на дно будущего водохранилища не только кусок территории с деревьями и кладбищами, но основа нынешней и грядущей культуры. Подавляющее большинство жителей деревни, в основном стариков и старух (молодежи почти нет), не хочет покидать обжитых мест, где находятся возделанная ими земля и останки предков. На их стороне полностью симпатии автора, и их нравственная сила и правота выражена необычайно энергично. Среди отрицательных персонажей фигурирует начальство, которому поручено организовать переезд, да несколько пришлых людей, которые вместе с местным оторвавшимся от корней пьяницей рубят и сжигают деревню, уничтожают жизнь и память Матеры. Коренные жители и сама природа что есть силы сопротивля-



ются все той же преобразовательной мощи человека и терпят поражение, повергая читателей в скорбь и раздумья.

В повести «Пожар» (1985) растаскивание государственного имущества мошенниками, ворами и несунами напоминает пожар всенародный. Но главное для писателя не поверхностная вещественно-материальная аналогия, а люди, их нравственное состояние. Здесь вновь видим противостояние людей случайных, «туристов», которых мы встречали в деревенской прозе (место действия повести — старинный поселок, заполненный в основном пришлыми людьми), и главного героя, оставшегося чуть ли не последним из могижан, коренных жителей, которым близка судьба родной земли. Багровое зарево пожара как бы возвращает нас к теме революции, которая тесно переплелась с темой судьбы страны.

«Пожар» Распутина критиковали за публицистичность. В наш век глобальных опасностей писатель остро чувствует грозящую беду и отсюда желание вмешаться в ход событий настолько сильное, что оно как бы прорывает художественную ткань произведения. У большого писателя это не вредит художественности, просто за счет возрастания публицистичности (непосредственного личного вмешательства писателя в произведение) меняется ее соотношение с собственно художественностью. Как в прежние времена, так и сейчас большой писатель не может не быть публицистом.

«Прощание с Матерой» можно отнести и к жанру экологической литературы 1960—1970-х гг. Другие примеры экологической художественной литературы: «Царь-рыба» Виктора Астафьева, «Белый пароход» Чингиза Айтматова (1928—2008), «Белый Бим Черное Ухо» Гавриила Троепольского (1905—1995), «Не стреляйте в белых лебедей» Бориса Васильева (р. 1924). Предтечей подобной литературы можно считать Михаила Пришвина. В повести «Царь-рыба» (1976) Виктора Николаевича Астафьева рыбак предстает перед читателем в качестве хищного браконьера, а рыба (не конкретизированная по виду) — как символ уничтожаемой природы. Все симпатии автора на стороне рыбы (природы), и ее избавление от человека предстает как финальная мажорная нота и кульминация всей повести.

В противоположность деревенщикам появились «городские» писатели, среди которых выделяется Юрий Трифонов, не только изобразивший современность, но и по-новому заглянувший в прошлое.

**Юрий Валентинович Трифонов (1925—1981)**

Если «Тихий Дон» Михаила Шолохова представляет собой грандиозную эпопею, поражающую масштабностью охвата событий, то в более поздней литературе, посвященной революционной теме, на передний план выходит психологическая линия. В повести Трифонова «Старик» (1978), действие которой тоже происходит на Дону, особенно важны нравственные переживания героя относительно оправданности его действий. Это та же проблема «должно ли добро быть с кулаками», которая занимала Толстого, Достоевского, Горького. У Шолохова переживает и мучается проигравший, как у Михаила Булгакова в «Белой гвардии». У Трифонова показано, что достижение справедливости насильственным путем вызывает сомнения и даже деформацию личности победившей (напрашивается параллель с притчей из «Плахи» Чингиза Айтматова о человеке, убившем врагов, но после этого застрелившемся; действие в ней также протекает в годы Гражданской войны). Насилие требует обесчувствования человека (несгибаемый революционер Шигонцев в «Старике» говорит: «Главное — ничего не чувствовать»). Человек может потерять свой человеческий облик, нравственное перерождение грозит самому совершающему насилие, и на смену уничтоженному злу рождается новое зло. Вот что беспокоит героя повести «Старик» и самого Трифонова. Испытание насилием, как и испытание властью (что хорошо показал еще Леонид Андреев), возможно, самые сильные искушения, через которые проходит человек. Юрий Трифонов говорит о «багровом зареве», ослепившем его героя, и потоке, подхватившем его.

Близок к Трифонову и Юрий Маркович Нагибин (1920—1994), тоже реалист и описатель нравов. У этого прекрасного рассказчика нет трифоновского завораживающего изящества стиля, но он верен себе и своим образам. Герой рассказа «Морелон», в котором при всей его внешней несуразности есть глубоко внутри сильное и незыблемое нравственное чувство, по-своему сродни героям Трифонова.

Феноменальный рассказчик Сергей Донатович Довлатов (1941—1990), продолжая традиции Н. С. Лескова, раскрывает суть эпохи застоя. Гениальный Венедикт Ерофеев (1938—1990) подчеркнул алкогольный аспект советской жизни в повести «Москва — Петушки» (1969—1970), фантастическим образом усилив его. Чингиз Айтматов в «Буранном

полустанке» соединил два пласта жизни: эпопею освоения космоса и обыденную жизнь затерянного в степи полустанка. Синтез удался и объемный характер произведения несомненен. Юрий Поляков (р. 1954), вонзивший свое сатирическое перо в последние десятилетия советской эпохи, столь же глубоко и иронично анализирует новые реалии постсоветской действительности. Закончилось столетие «Повестями последнего времени» Владимира Крупина (р. 1941), нежными и апокалипсическими.

**Драматургия.** В начале XX в. театр стал так популярен, что многие писатели — Чехов, Горький, Андреев и др. — создавали для него произведения. Первые послереволюционные пьесы: «Бронепоезд 14-69» Всеволода Иванова, «Любовь Яровая» Константина Тренева (1876—1945), «Разлом» Бориса Лавренева (1891—1959). В сатирических пьесах Владимира Маяковского много злости по отношению к обывателям страны Советов. Занимательнее и глубже пьесы Николая Робертовича Эрдмана (1900—1970) «Мандат» и «Самоубийца», в которых критике подвергаются основы советского строя. Автор сценария всенародно любимого фильма «Веселые ребята», он был арестован и сослан. В послевоенные годы Эрдман написал прекрасный сценарий к фильму «Верные друзья».

Большой резонанс вызвала пьеса Михаила Булгакова «Дни Турбиных» по роману «Белая гвардия», которая стала визитной карточкой советского МХАТа.

В послевоенные годы на первое место вышли нравственные проблемы, и здесь наибольший успех выпал на долю произведений Виктора Розова, Александра Вампилова и Александра Моисеевича Володина (1919—2001).

Тонкий лирик, создавший запоминающиеся романтические образы, Виктор Сергеевич Розов (1913—2004) затем в сатирической пьесе «Гнездо глухаря» (1987) показал современное молчалинство. В отличие от героев А. С. Грибоедова и М. Е. Салтыкова-Щедрина, у советского Молчалина атрофируется сама способность здраво воспринимать ситуацию; он не просто молчит, а уже глух. Молчание — смерть души, которую не спасает даже возможность говорить правду за глаза. Оно делает человека хитрым, изворотливым, но душа умирает. Когда это происходит, человек становится глухим к себе и окружающим.

**Александр Валентинович Вампилов (1937–1972)**

По драматическому мастерству Вампилова можно сравнить с Н. А. Островским. К сожалению, он рано и трагически погиб, успев написать лишь несколько пьес. Каждая из них поражает совершенством и глубиной. В лучшей своей пьесе «Утиная охота» (1970) Вампилов изобразил «лишнего человека» советской поры, списав много с обстоятельств собственной жизни. В литературе известны случаи, когда писатель в названии намекает на себя («К» у Кафки, «Г» у Гессе). Вампилов отдал герою четыре последние буквы собственной фамилии. Жизнь Зилова напоминает жизнь драматурга: женитьба, закончившаяся разводом; молодая девушка, полюбившая его. Очевидна любовь автора к Зилову и сам он выглядит как герой нашего времени. Сравнение с Печориным напрашивается: М. Ю. Лермонтов тоже любил своего героя и хотел быть на него похожим. Зилов, как «лишние люди» из произведений XIX в., талантливый, тонко чувствующий и не находящий себе места в окружающей действительности. Жаден до жизни, привлекает своим умом и неудовлетворенностью как свидетельством желания подняться над серой дремой будней. Обстоятельства загоняют его в угол и толкают к самоубийству, но трагедия его в том, что он не способен решиться и на это.

Подобно писателям прежних времен, русские и советские писатели XX в. отразили с разных сторон и разных точек зрения все сложные перипетии великого и трагического для России советского периода.

**6.3. Живопись и скульптура**

Большое значение в начале XX в. имела деятельность художественного объединения «Мир искусства», с которой связаны модерн и ретроспективные направления в искусстве. На рубеже веков группа художников объединилась вокруг журнала «Мир искусства», издававшегося в 1898–1902 гг. В академизме они видели условность и неискренность, но были далеки и от господствовавшего в предыдущем поколении реализма. Мирискусники стремились уйти от злобы дня в историю, к истокам русского национального искусства (И. Э. Грабарь, Н. К. Рерих и др.). В России традиционна склонность к яркому колориту, и для мирискусников она особенно характерна (русское *красота* одноко-

ренно с *красный*). От этого направления идут декораторы Александр Яковлевич Головин (1863—1936), Леон Бакст (Лев Самойлович Розенберг; 1866—1924), Александр Николаевич Бенуа (1870—1960), Иван Яковлевич Билибин (1876—1942), Сергей Юрьевич Судейкин (1882—1946), которые перенесли живопись на подмостки театра и затем в этом виде в рамках дягилевских «Русских сезонов» покорили Европу.

В 1905 г. Сергей Павлович Дягилев (1872—1929) организовал выставку русского портрета в Таврическом дворце в Санкт-Петербурге. По свидетельству Игоря Эммануиловича Грабаря (1871—1960), эта выставка «была событием всемирного значения, ибо выявила множество художников и скульпторов, дотоле неизвестных, притом столько же русских, сколько и европейских»<sup>1</sup>. С ней перекликается аналогичная выставка русского портрета, организованная через полвека в Москве, которая тоже открыла немало провинциальных художников XVII—XIX вв., например устремленного в будущее Ефима Васильевича Честнякова (1874—1962).

В 1906 г. открылась знаменитая «Выставка русского искусства» в Париже, устроенная Дягилевым. В 1907 г. Дягилев познакомил парижан с русской музыкой («Исторические концерты»), а с 1909 г. начались прославленные на весь мир сезоны «Русского балета», единственная в своем роде феерия русского балета, развертывавшаяся в течение 20 лет до самой смерти Дягилева.

По словам П. Н. Милюкова, Дягилев соединил «в один букет, поразивший иностранцев своей свежестью, цветистостью и внутренней силой, все три отрасли искусства: русскую декоративную живопись, русскую хореографию и русскую музыку». Как пишет Милюков, «русские скоро вошли в моду и сделались предметом поклонения»<sup>2</sup>.

«Мир искусства» можно назвать первой ласточкой русского авангарда. Вслед за ним идут такие направления, как «Бубновый валет» и «Ослиный хвост», даже своими названиями намеренно порывающие с классикой и нацеленные на эпатаж.

<sup>1</sup> Цит. по: Хрестоматия по истории русской культуры: первая половина XX в. М., 2003. С. 132.

<sup>2</sup> Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры. Т. 2. Ч. II. С. 93, 83.

Начало «Бубновому валету» было положено одноименной выставкой, состоявшейся в Москве в декабре 1910 — январе 1911 г. В общество «Бубновый валет» входили художники:

- Петр Петрович Кончаловский (1876—1956);
- Илья Иванович Машков (1881—1944);
- Аристарх Васильевич Лентулов (1882—1943);
- Александр Васильевич Куприн (1880—1960);
- Василий Васильевич Рождественский (1884—1963);
- Роберт Рафаилович Фальк (1886—1958);
- Михаил Федорович Ларионов (1881—1964);
- Наталья Сергеевна Гончарова (1881—1962);
- будущий футурист Давид Давидович Бурлюк (1882—1967).

Их вдохновляли французские направления — *сезанизм* (П. Сезанн), *фовизм* (А. Матисс) и *кубизм* (Ж. Брак, П. Пикассо), а также русский лубок и уличная выставка. Во главе объединения стоял П. П. Кончаловский, позже А. В. Куприн.

*Экспрессионизм*, появившийся в Германии, и *примитивизм* (А. Руссо) также были известны в России. Представителем примитивизма был Нико Пиросмани (Н. А. Пиросманишвили; 1862—1918), которого открыли в 1912 г. русские художники, приехавшие в Тифлис. В 1916 г. состоялась первая выставка картин Пиросмани в Тифлисе.

Дань примитивизму отдали М. Ф. Ларионов и его жена Н. С. Гончарова (правнучатая племянница жены Пушкина Натальи Николаевны). Они привлекли к себе молодых футуристов из образовавшегося «Союза молодежи», в который входили Д. Д. Бурлюк и его братья. В 1911 г. от «Бубнового валета» откололась группа художников, которая в следующем году организовала в Москве выставку «Ослиный хвост». К Ларионову и Гончаровой присоединились кубисты Казимир Малевич, Марк Шагал и Владимир Татлин, более известный как архитектор, родоначальник отечественного художественного конструктивизма.

Художники этого объединения обратились прежде всего к русским художественным традициям — иконе и народному лубку, городскому фольклору и уличной вывеске. Во главе объединения стояли Ларионов и Гончарова, которые сразу заявили, что они против сведения счетов с общественным вкусом (имеется в виду футуристическая «Пощечина общественному вкусу» Бурлюка и Маяковского). Отстранившись от того, что им не нравилось в футуризме, Ларионов

и Гончарова называли себя «лучистами» и «будущниками». *Лучизм* они объявили синтезом кубизма, футуризма и орфизма. В восторге от современной техники, вдохновлявшей футуризм, Ларионов и Гончарова в сборнике «Ослиный хвост и Мишень» (М., 1913) писали: «Весь гениальный стиль наших дней — наши брюки, пиджаки, обувь, трамваи, автомобили, аэропланы, железные дороги, грандиозные пароходы — такое очарование, такая великая эпоха, которой не было ничего равного во всей всемирной истории». Однако за этими мало отличавшимися от идей основоположника футуризма итальянского писателя Филиппо Маринетти (1876—1944) словами следует: «Да здравствует прекрасный Восток! Мы объединяемся с современными восточными художниками для совместной работы».

Как отмечает П. Н. Милюков, творчество Ларионова и Гончаровой «одновременно и космополитично и национально, усваивает последние европейские новинки и ищет вдохновения у примитивистов Востока, “потому что на Западе цивилизация, а на Востоке культура, и мы, русские, к этой культуре ближе, чем Запад”»<sup>1</sup>. Вот он, русский синтез!

По мнению П. Н. Милюкова, синтетичность лучизма в том, что кубизм хотел в противоположность плоскостной живописи импрессионистов «преодолеть пространство», «организовать его» геометрическими построениями. Футуризм прибавил к этому организацию движения в пространстве. Отсюда вышли построения, вроде теории Кандинского. Лучизм Ларионова и Гончаровой пошел по этому проторенному пути. Как считали Ларионов и Гончарова, человек воспринимает не предмет как таковой, а сумму лучей, отраженных от предмета и попавших в поле его зрения. Живопись должна изображать формы, выделяемые волей художника и возникающие от пересечения в пространстве отраженных лучей разных предметов. В поисках национального они обратились к народному искусству — кружевам, игрушкам, детскому рисунку.

В направлении В. Э. Борисова-Мусатова пошли художники, устроившие в 1907 г. выставку «Голубая роза», и особенно Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878—1968). По мнению П. Н. Милюкова, на его холстах мы видим «бледные грезы в туманах, примитивные и иконно скло-

<sup>1</sup> Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры... С. 91.

ненные набок лица, изображения неродившихся душ и неземных созданий — все это среди расплывающихся прогрессирующих в неясности контуров природы».

Реализм с самым смелым новаторством соединяли Марк Захарович Шагал (1887—1985) и Борис Дмитриевич Григорьев (1886—1939). Шагал пошел дальше в освобождении от законов реальности. Его фигуры летают по воздуху, позы противоречат всем законам равновесия, дома кривятся, люди по размеру больше домов, перспектива отсутствует. Если Григорьев грозно обличает, то Шагал любовно посмеивается над своими героями, живущими в сказочном мире, переданном наивным детским рисунком с роскошью красок. Подобная живопись открывала путь абстракционизму и супрематизму.

Отказавшееся от изобразительности, репродуктивности искусство стало менее литературным. Стремление к самостоятельности живописи как вида искусства привело ее к *абстракционизму* (от лат. *abstractus* — отвлеченный), который возник в 1910-е гг. на почве кубизма, футуризма и экспрессионизма. Основополагающая роль в его возникновении принадлежит В. В. Кандинскому. По Кандинскому, абстракционизм способен выразить духовный мир человека, ибо творческое сознание в такой же степени реально, как и окружающая природа. К тому же художник стремится выразить сущность вещи, а не только ее форму и цвет.

### **Василий Васильевич Кандинский (1866—1944)**

Первые абстрактные акварели Кандинский создал около 1910 г. и в том же году написал программный трактат «О духовном в искусстве», в котором теоретически обосновал свои взгляды. Его не случайно считают основателем абстракционизма как направления в живописи, принципиально изменившего философию искусства. Он не только крупный художник-новатор, но и теоретик нового подхода к творчеству. Кандинский впитал в себя традицию современной западной живописи, идущую от импрессионизма через экспрессионизм к беспредметности. Для него главным стало сочетание линий с разными цветами. Путь эмансипации от формы и реальности он прошел до конца и стал первым абстракционистом.

Сопоставляя живопись и музыку, Кандинский писал: «Музыке, которая внешне с природой совершенно не связана, незачем заимствовать для своего языка какие бы то ни было внешние формы.



Живопись в наше время еще почти всецело зависит от форм, заимствованных у природы. Ее сегодняшняя задача состоит в исследовании и познании своих собственных сил и средств — что давно уже делает музыка — и в стремлении применить эти средства и силы чисто живописным образом для целей своего творчества». И далее: «Каждое произведение возникает и технически так, как возникает космос, — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой музыка сфер. Создание произведения есть мироздание»<sup>1</sup>.

Этот вывод иллюстрируют композиции Кандинского, в которых преобладают разум, сознание, намеренность, целесообразность, но решающее значение всегда придается не расчету, а чувству.

В 1913 г. Казимир Северинович Малевич (1878–1935) основал *супрематизм* (от лат. *supremus* — наивысший), аналог акмеизма в поэзии. Первой супрематической работой он считал «Черный квадрат», который может рассматриваться и как символ смерти, небытия. Это первый шаг творчества чистого интуитивного разума. В отличие от экспрессивного абстракционизма Кандинского супрематические композиции представляют собой сочетание простейших геометрических фигур, т.е. продолжение кубизма.

«Вещи исчезли, как дым, для новой культуры искусства, и искусство идет к самоцели — творчеству, к господству над формами натуры», — писал Малевич в статье «От кубизма и футуризма к супрематизму» (1915). Художник уподобляется Богу: «Интуитивная форма должна выйти из ничего». Геометрический поиск сущности вещей в кубизме оказался «выходом творческой воли в самостоятельную жизнь созданных ею форм», в живописный реализм — не вещей, а «красочных единиц, которые строятся так, чтобы не зависеть ни формой, ни цветом, ни положением своим от другой. Каждая форма свободна и индивидуальна. Каждая форма есть мир»<sup>2</sup>.

В революцию в живописи начала XX в. русские художники-авангардисты внесли свой весомый вклад. «Бубновый валет» просуществовал до 1917 г. — переломного года для русской культуры. Из этого объединения, считавшего своей целью искание наиболее выразительных форм живописного отображения окружающей действительности, вышли самобытные художники, составившие славу

<sup>1</sup> Цит. по: *Рябцев Ю. С.* Хрестоматия по истории русской культуры : Первая половина XX в. М., 2003. С. 162–163.

<sup>2</sup> Там же. С. 165–167.

русского искусства XX в. Продолжением «Бубнового вале-та» после Октябрьской революции стала группа «Бытие», куда вошли П. П. Кончаловский, А. А. Осмёркин (1892—1953), И. И. Машков, А. В. Лентулов с их жирными красками и размашистой кистью. Живописные букеты Лентулова и Машкова трудно забыть.

В 1925 г. возникает Общество художников-станковитов (ОСТ) с машинизмом Александра Александровича Дейнеки (1899—1969) и динамикой движений Юрия Ивановича Пименова (1903—1977), обладающего необыкновенной выразительностью, почти фотографичностью. Их живопись скорее графично-линейна, чем живописна.

В 1928 г. в Общество московских художников (ОМХ) объединились Р. Р. Фальк, А. В. Лентулов, И. И. Машков, В. В. Рождественский. Большая группа художников эмигрировала из России: Ф. А. Малявин, К. А. Коровин, И. Я. Билибин, С. Ю. Судейкин, Б. Д. Григорьев, К. А. Сомов, М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, Н. К. Рерих, М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова. Остался жить в Финляндии И. Е. Репин.

В годы Гражданской войны совершенствовалось искусство плаката («Окна РОСТА»), значение которого подчеркивалось ЛЕФом («Левый фронт искусств»), возглавляемым В. В. Маяковским. В Москве работала школа граверов во главе с Владимиром Андреевичем Фаворским (1886—1964). Продолжением «абрамцевских идей» стало «искусство вещи» — требование внедрять искусство в промышленный быт.

В начале 1930-х гг. все творческие группировки были распущены, а художники, как и писатели, объединены в единый Союз с одним творческим методом — соцреализмом. Религиозный живописец Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942) сосредоточился на портрете, его молодой последователь Павел Дмитриевич Корин (1892—1967), отказавшись от масштабного замысла картины «Русь уходящая», выполнил замечательные мозаичные работы в строящемся московском метрополитене. Часть художников ушла в пейзаж. К направлению «интимного пейзажа», соединившего верность реализму с передачей субъективного настроения, принадлежал Борис Михайлович Кустодиев (1878—1927). Некоторые оригинальные художники остались вне каких-либо направлений, как, например, Кузьма Сергеевич

Петров-Водкин (1878—1939), еще в 1912 г. создавший шедевр «Купание красного коня», в котором чувствовалось влияние средневековой иконописи, и ни на кого не похожий Павел Филонов, не переживший ленинградскую блокаду.

### **Павел Николаевич Филонов (1883—1941)**

В аналитическом искусстве Филонова сложные композиции складывались из мелкой мозаики элементарных геометрических форм — «цветных атомов». Филонов напоминал древних пророков. Во всем его облике было нечто неподкупно-убежденное, за словами чувствовалась глубина мысли, глубина внутреннего мира необыкновенного человека. Это был аскет, наподобие Н. Ф. Федорова, питавшийся картошкой и черным хлебом. Произведения свои он отказался продавать, говоря, что все его творчество — единый исследовательский труд, из которого нельзя вырывать страницы. Все оно, по его словам, принадлежит народу.

Революция в мировом искусстве, которую предложил Филонов, заключалась в том, что искусство соединяется с наукой в изучении объекта, и человек своим анализом и мозгом «видит там, где вообще не берет глаз художника». Он считал, что произведение есть сплав интуитивного потока «содержания» и «аналитической сделанности». Было у Филонова и понятие «мистической сделанности», когда краска становится живой, напряженной тканью. Филонов различал четыре направления в искусстве: реализм как изображение натуры точь-в-точь; «аналитическое искусство» в виде «примитива» на основе неполного знания о природе; «натурализм», опирающийся на научное представление о жизни; «чистую абстракцию», позволяющую выражать что угодно.

Несмотря на интенсивные искания в разных направлениях на протяжении всего советского времени, господствующим течением в живописи оставался реализм. Вершиной советского изобразительного искусства стала живопись Ильи Сергеевича Глазунова (р. 1930), но в ней же видно стремление вернуться обратно в старую Русь, что, конечно, невозможно. Нельзя замкнуться в себе после периода открытости.

Малочисленные представители других направлений объединялись под общим именем *авангардистов*. Среди них наибольшую известность приобрел эмигрировавший в США Михаил Шемякин (р. 1943), а внутри страны —

Анатолий Зверев (1931—1986), который использовал в качестве красок все, находящееся под рукой. Пикассо назвал его лучшим рисовальщиком XX в.

**Скульптура.** В первые же годы советской власти большевики осуществили идею монументальной пропаганды, заимствованную у итальянского утописта XVII в. Томазо Кампанеллы. Был составлен список великих людей, которым должны быть установлены памятники, в частности Л. Н. Толстому, Ф. М. Достоевскому, Ф. И. Тютчеву, Г. С. Сковороде, М. В. Ломоносову, Д. И. Менделееву, Андрею Рублеву, М. А. Врубелю, М. П. Мусоргскому, А. Н. Скрябину. Одновременно сносили памятники царям. В постсоветское время их стали восстанавливать, не всегда на том же месте. Так, памятник Александру II, который стоял первоначально в Московском Кремле, воссоздали около восстановленного Храма Христа Спасителя, где прежде стоял памятник Александру III.

Официальные скульпторы — Вера Игнатьевна Мухина (1889—1953), Анна Семеновна Голубкина (1864—1927) и др. трудились не покладая рук над созданием памятников вождям и рабочим, а позднее царям (Николай II работы В. М. Клыкова; 1939—2006). Наибольшую известность приобрел неофициальный скульптор Эрнст Неизвестный (р. 1925). Традиции русской деревянной скульптуры продолжил Сергей Тимофеевич Коненков (1874—1971).

## 6.4. Архитектура

На третьем съезде архитекторов, состоявшемся в 1900 г., в речи А. И. Бернадацци была поставлена задача, важная не только для архитектуры, но и для культуры в целом: «Возрастающим проявлением человечности должна стать забота о народе, для него теперь и надо строить. Стоит задача создания если не стиля, то новых типов зданий для всенародного пользования, что можно достигнуть демократизмом всей нашей жизни и средствами техники. Эти два начала, очевидно, и должны лечь в основу современной архитектуры»<sup>1</sup>. Главные стили первой половины XX в.:

- модерн;
- неорусский;

<sup>1</sup> История русской архитектуры. С. 441.

- неоклассицизм;
- неоренессанс;
- конструктивизм.

*Модерн* (фр. *moderne* — современный) исчисляет свою историю примерно с 1895 г. Выделяют модерн ранний (1895—1905) и поздний (1905—1910-е). Последний, в свою очередь, подразделяется на рационалистические и романтические течения. Модерн противопоставил себя эклектике с ее рациональным историческим выбором. Мы узнаем данный стиль по асимметричности. Проемы приобретают форму эллипсов, овалов, трапеций, из тела здания как бы вырастают башни. Поверхность стены оплетается орнаментами, выющимися или сползающими по ней. В качестве примера можно привести гостиницу «Метрополь» в Москве (В. Ф. Валькотт, 1898—1903), один из первых образцов раннего модерна в России. В начале XX в. фасады начинают делать в виде грандиозной, сплошь остекленной аркады. Например, торговый дом компании «Зингер» на Невском проспекте в Петербурге (П. Сюзор, 1902—1904) или торговый дом М. С. Кузнецова в Москве (Ф. О. Шехтель, 1901). В 1908—1910 гг. Р. И. Клейн построил в центре Москвы в стиле модерн здание универсального магазина «Мюр и Меррилиз» (нынешний ЦУМ).

Романтический модернизм, работая с исторической формой, видоизменял ее очертания и пропорции, усиливая, как правило, звучание характерного признака. Так, например, в облике Ярославского вокзала в Москве (Ф. Шехтель, 1903—1904) мы узнаем знаки русского архитектурного языка: «хоромное строение», шатры, килевидные арки, ширинки и пр. Но размеры главного шатра и особенно венчающего его гребешка очень преувеличены, гиперболизированы. Ярославский вокзал в Москве — образец романтического модерна с элементами русского стиля. На задание заказчика построить здание в северорусском стиле с некоторым монастырским оттенком архитектор ответил высокими крышами, узорными гребешками, сильной объемной пластикой, дополненной мозаичными панно на северные темы.

Одним из направлений позднего модерна был *неорусский стиль*, который отличается от русского стиля второй половины XIX в. ориентацией на иные источники (псковско-новгородское и владимиرو-суздальское зодчество), крупномасштабностью и подчеркнутой пластичностью форм.

В качестве примера приведем здание Казанского вокзала в Москве на противоположной стороне Комсомольской площади (А. В. Щусев, 1913—1926). Это асимметричная композиция в виде хоромного строения, в котором сочетается сочная декоративная пластика, восходящая к нарышкинскому барокко с казанскими мотивами (главная башня имела прообразом башню Суюмбек Казанского кремля). Одно из красивейших в Москве — здание Ссудной кассы (В. А. Покровский, 1913—1916), деловое сооружение, замаскированное под боярские палаты XVII в.

Одновременно с неорусским стилем возникли *неоклассицизм* и *неоренессанс*. Примеры первого: дворец А. А. Половцева на Каменном острове в Петербурге (И. А. Фомин, 1911—1913), застройка Каменно-островского проспекта (В. А. Шуко, 1910-е), здание музея Изобразительных искусств в Москве (Р. И. Клейн, 1892—1912). Пример неоренессансного стиля — особняки И. В. Жолтовского (1867—1959).

Из осуществленных крупных проектов начала XX в. следует упомянуть больницу им. Петра Великого в Петербурге, представляющую собой развитый ансамбль из многих павильонов (Л. А. Ильин, Р. И. Клейн, А. В. Розенберг; 1907—1914). Это наиболее яркий пример больниц павильонного типа, позволяющих максимально дифференцировать лечебный процесс.

После Октябрьской революции многие исторические здания были снесены. Список утраченного велик. Погибли такие шедевры, как Сухарева башня, церковь Успения на Покровке, Красные ворота в Москве и восстановленные ныне Воскресенские ворота, Храм Христа Спасителя, Казанский собор на Красной площади. Сделано это в ущерб русскому для возвеличивания нового, советского.

Первые послереволюционные годы — время неосуществленных проектов. Один из пионеров *конструктивизма* (от лат. *constructivus* — связанный с построением, конструированием) Владимир Евграфович Татлин (1885—1953) пытался заменить все старые стили «машинным», который воплотил бы в себе признаки времени: динамизм футуризма, рационализм техники и утилитаризм целевых назначений. Материал — металл, бетон и стекло. Архитектурный конструктивизм созвучен супрематизму в живописи. Самым впечатляющим был созданный Татлиным в 1919—1920 гг. проект монумента III Интернационалу — памятник в виде

громадного (высотой 400 м) здания. Основу башни должны были составить две огромные спирали. Три здания-этажа внутри них должны были вращаться вокруг вертикальной оси со скоростью одного оборота соответственно в год, месяц и день. Спираль мыслилась как символ порыва освобожденного человечества. По мнению П. Н. Милюкова, в случае конструктивизма, как и во всех других начинаниях советского периода, старались «довести новую идею до крайности». Макет башни Татлина производил сильное впечатление, но до реализации дело не дошло. Слабые ассоциации с этим проектом вызывают разве что радиомачта на Шаболовке (В. Г. Шухов, 1922) и Останкинская телебашня (Н. В. Никитин, 1960—1967). Не реализованы грандиозные проекты Дворца труда (1920-е) и Дворца Советов (1930-е). Мысли гениальных фантазеров остались на бумаге.

Конструктивизм непосредственно связан с акцентом на машинное производство, а именно промышленный труд находился в советском государстве во главе угла. Строились здания, напоминающие производственные детали (Дом культуры им. Русакова; К. С. Мельников, 1927—1929), звезду (театр Советской Армии; К. С. Алабян, В. Н. Симбирцев, 1934—1940), корабль (Северный речной вокзал; А. М. Рухлядев, В. Ф. Кринский, 1937) и даже трактор (театр им. Горького в Ростове-на-Дону; В. Щуко, В. Гельфрейх, 1930—1935). Самая необычная жилая постройка советских времен — дом-мастерская архитектора Константина Степановича Мельникова (1890—1974), построенный им в 1927—1929 гг. Дом представляет собой сочетание двух врезанных один в другой цилиндров; окна шестиугольные, вытянутые по вертикали.

Росли здания в неоклассическом и конструктивистском стилях. Пример первого — Госбанк СССР (И. В. Жолтовский, 1927—1929) и многочисленные жилые дома; второго — ЦСУ (Ле Корбюзье, 1929—1936). В СССР создавались и условия для массового отдыха. В лучших местах страны — в Крыму, на Черноморском побережье Кавказа, в районе Кавказских минеральных вод, на Балтийском море — строилось огромное количество санаториев, пансионатов и домов отдыха. Скоплением подземных дворцов стал Московский метрополитен. Особенно красивы станции «Комсомольская», «Маяковская», «Новослободская», «Кропоткинская» (А. В. Щусев и др.).

В послевоенные годы в Москве построено семь высотных зданий, как бы дополняющих башни Московского Кремля и расположенных по разные стороны от него. Это здание МГУ (1949—1953), здание МИДа (1948—1953), жилые дома на Котельнической набережной (1948—1952) и на площади Восстания (1950—1954), административное и жилое здание на Лермонтовской площади (1949—1953), гостиницы «Ленинградская» (1949—1953) и «Украина» (1950—1956). По тому же типу создан главный павильон Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (1954). На территории ВСХВ (затем ВДНХ, ныне ВВЦ) построено много красивых зданий, к возведению которых привлекались архитекторы из союзных республик, использовавшие национальные традиции.

В 1960—1970-е гг. на смену пятиэтажкам Новых Черемушек и других мест пришли проекты жилых микрорайонов со всей необходимой инфраструктурой. С 1970-х гг. в архитектуру постепенно проникают элементы постмодернизма, например новое здание театра на Таганке в Москве (1974—1981). Постмодернизм стал господствующим стилем в постсоветской России.

## 6.5. Музыка

Новые направления в музыке начала XX в. — импрессионизм и экспрессионизм — поддержал в России Александр Николаевич Скрябин (1871—1915). Бунтарю-одиночке пришлось выдержать нелегкую борьбу с господствовавшим тогда реализмом. С юных лет его мучили роковые вопросы мироздания. В то же время он верил в свою миссию. Творца Скрябин уподоблял Богу и сам принимал титаническую позу. В своем творчестве он стремился к синтезу искусств. Скрябин — создатель светомузыки, ставящий звук в соответствие с цветом. Он собирался написать грандиозную «Мистерию», и его «Прометей», «Божественная поэма», «Экстаз» представляют собой наброски к ней. По словам П. Н. Милюкова, музыка в больших оркестровых произведениях Скрябина превращается в «магические, заклинательные формулы», а «звуковые ласки» — в средства приведения психики в экстатическое состояние путем непосредственного действия на психофизиологическую сферу.



Из представителей реалистической школы того времени следует отметить Сергея Ивановича Танеева (1856—1915), Николая Яковлевича Мясковского (1881—1950) и, конечно, Сергея Прокофьева.

### **Сергей Сергеевич Прокофьев (1891—1953)**

Прокофьев — «классик по природе», поклонник немецкого композитора Франца Шуберта, восстановивший в правах мелодию.

П. Н. Милюков пишет: «В чем состоит “классицизм” Прокофьева? Прежде всего в отказе от употребления оркестра для красочных эффектов при помощи расчлененных тембров отдельных групп инструментов и в возвращении к оркестру как целому. Такой оркестр более способен к развитию и разработке тем в классической циклической форме, чем к углублению романтических настроений при помощи растекающейся мелодии на гармоническом фоне чувственных, разнеживающих аккордов. Оркестр Прокофьева возвращается от колорита к *рисунку*, который — уже в силу личной особенности прокофьевского дарования — выходит резким и терпким»<sup>1</sup>.

В 1916 г. критик В. Г. Каратыгин сравнил Прокофьева с кубистами и футуристами. Но Прокофьев шел от этого к реализму. Его искусство не для немногих: оно возвращает музыку в большие залы и делает ее доступной для масс. Прокофьев выразил в музыке историю России (кантаты «Александр Невский» и «Иван Грозный»), величайшие шедевры литературы («Ромео и Джульетта», «Война и мир»); не чужд был и сказке («Любовь к трем апельсинам» по сказке Карло Гоцци).

Некоторое время после Октябрьской революции Прокофьев находился на Западе, но потом вернулся в Россию. Его примеру не последовали два других гения русской музыки XX в. — Игорь Стравинский и Сергей Рахманинов.

### **Игорь Федорович Стравинский (1882—1971)**

Известный немецкий философ и музыковед Теодор Адорно назвал Стравинского в числе двух величайших композиторов XX в. наряду с венгерским композитором Белой Бартоком. В творчестве Стравинского различают три периода: 1) русский (до балета «Свадебка», 1923), когда он предпочитал русские традиции и сюжеты; 2) неоклассический; 3) период экспериментирования с современной музыкой. Стравинский — гени-

---

<sup>1</sup> Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры... С. 194.

альный мастер синтеза русских национальных традиций и музыки XX в., что особенно проявилось в постановке «Свадебки», где народная песня и ритм гармонируют с яркими («чистыми») красками в декорациях и костюмах русских колористов. Для Русских сезонов Дягилева Стравинский написал балеты «Жар-птица» (по сценарию М. М. Фокина, 1910), «Петрушка» (замысел А. Н. Бенуа, 1911), «Весна священная» (декорации и костюмы Н. К. Рериха, 1913). «Музыка эта горит», — сказал балетмейстер Фокин о балете «Жар-птица».

Музыкальный критик В. Г. Каратыгин по поводу балета «Весна священная» в 1914 г. писал: «Стравинский, наряду с германским новатором Шёнбергом, подобрался к крайним предельным точкам звуковой изощренности и нервности, почти судорожной. Не их ли именами, именами Шёнберга и Стравинского, завершится круг импрессионистского развития для всей европейской музыки?»

В 1913 г. Стравинский закончил оперу «Соловей» (оформление А. Н. Бенуа), которую потом по просьбе Дягилева переделал в балет. Затем последовали «Свадебка» — русские хореографические сцены с пением и музыкой («симфония русской песенности и русского слова», по определению самого Стравинского), над которой он работал с 1914 по 1923 г., и «Пульчинелла» — итальянские хореографические сцены с пением и музыкой. Последняя вещь Стравинского, написанная для Дягилева, — балет «Аполлон Мусaget» (1927–1928). Балетами на музыку Стравинского во многом обеспечен успех дягилевских Русских сезонов. Стравинский работал с Дягилевым вплоть до смерти последнего в 1929 г.

Затем Стравинский переключился на инструментальную музыку, достигнув здесь впечатляющего совершенства. Последовала «Симфония псалмов» (1930).

«Как бы зачеркивая всю длинную полосу своих экспериментов, Стравинский здесь вернулся к своему началу: к давно отвергнутому им оркестру красок, с которым он умел так искусно справляться в первый период творчества. Результат не замедлил сказаться: публика приняла исполнение “Симфонии” с давно не проявлявшимся энтузиазмом»<sup>1</sup>.

Несомненна связь Стравинского с операми Н. А. Римского-Корсакова. Он еще больше усилил в музыке сказочные, шуточные моменты. Его музыка полностью соответствовала тексту. Тайна влияния Стравинского не только в следовании новой

<sup>1</sup> Миллюков П. Н. Очерки по истории русской культуры... С. 193.

музыке, но и в привлечении как русской, так и в меньшей степени восточной тематики для создания широкого синтеза.

Другим гениальным композитором и одновременно исполнителем был Сергей Рахманинов.

### **Сергей Васильевич Рахманинов (1873—1943)**

Он также является представителем классической русской музыкальной школы. Рахманинов рано проявил свои гениальные способности пианиста, но постепенно их затмило его композиторское мастерство. В США, куда он эмигрировал, Рахманинов стал самым крупным представителем классической музыки и смог противопоставить традиционную музыку экспансии джаза. Сам пианист, Рахманинов создал замечательные фортепианные концерты, особенно № 2 (1900) с его проникновенной ясностью, величавостью и мелодичным звучанием. Продвигаясь в направлении, по которому до него в России шел Скрябин, Рахманинов поднял до недостижимых вершин трагизм музыки. Он работал также в области церковной музыки, создав возвышенные полотна «Колокола» (1913), «Литургия» (1911), «Всенощная» (1915).

В СССР в 1922 г. новый революционный дух проявил себя в отрицании прав дирижера ограничивать свободу рядовых исполнителей. Организовался оркестр без дирижера (Первый симфонический ансамбль Моссовета, сокращенно Персимфанс). Открыто музыкальное училище, которому позже присвоено имя Гнесиных. Требовалась музыка для торжественных действий и пролетарских праздников и ее поставляли те, кто писал марши и праздничную музыку до революции (А. Д. Кастальский (1856—1956) и др.). В финале Шестой симфонии Н. Я. Мясковский соединил погребальный хор раскольников с революционными темами в оркестре.

В наибольшей степени напряженно-трагический дух эпохи выразил Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1905—1975). Лейтмотивом его музыки выступает тема борьбы добра и зла. Она господствует в симфониях № 7 (1941), № 8 (1943) и № 14 (1969). В симфонии № 7, написанной в блокадном Ленинграде, зло олицетворяет фашизм. Шостаковича критиковали за формализм и «сумбур в музыке», пока, наконец, после Седьмой симфонии он не был признан классиком советской музыки.

Можно выделить таких известных советских композиторов, как Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов (1859—1935), Арам Ильич Хачатурян (1903—1978). В области музыкальной иллюстрации национальной литературы выдвинулся Георгий Васильевич Свиридов (1815—1998).

Во второй половине XX в. появились новые ритмы, представленные творчеством Эдисона Денисова (1929—1996), Софии Губайдуллиной (р. 1931), Альфреда Шнитке (1934—1998), Валерия Гаврилина (1939—1999). Патриарх советского джаза саксофонист Алексей Козлов (р. 1935) является одним из лучших джазовых композиторов.

Нельзя не отметить высшее исполнительское мастерство пианистов Святослава Рихтера (1915—1997) и Эмиля Гилельса (1916—1985), скрипачей Давида Ойстраха (1908—1974) и Виктора Третьякова (р. 1946), виолончелиста и дирижера Мстислава Ростроповича (1927—2007). Почему в исполнении классической музыки, будь то инструментальная музыка или балет, отечественная или европейская музыка, русские музыканты достигли небывалых высот? Дело здесь, по-видимому, все в той же всечеловечности русского человека.

К представителям русской культуры за рубежом можно отнести пианиста Владимира Горовица (1904—1989), родившегося в небольшом украинском городе Бердичеве, окончившего Киевскую консерваторию в 17 лет и к 1920 г. приобретшего всероссийскую известность. Его первые выступления вызвали положительную реакцию Рахманинова и Прокофьева. В 1926 г. он отправился с гастрольями на Запад и не вернулся. Второй его родиной стали США. Про Горовица говорили, что последние пять лет жизни — наиболее удачные в его творческой биографии. Это пример творческого долголетия, свидетельствующий о том, сколько неиспользованных возможностей таится в человеке.

Можно также отметить американского скрипача Яшу Хейфеца (1901—1987) и многих современных знаменитых исполнителей, которые с успехом представляют российское искусство во всем мире. То же относится и к музыкальным коллективам: Государственному симфоническому оркестру под управлением Евгения Светланова (1928—2002), симфоническому оркестру Ленинградской филармонии под управлением Евгения Мравинского (1903—1988), камерному оркестру «Виртуозы Москвы» под управлением Влади-

мира Спивакова (р. 1944), квартету им. Бородина (основатель В. А. Берлинский).

В XX в. продолжением классического русского романса XIX в. стала песня. Самые популярные композиторы-песенники:

- Иосиф Дунаевский (1900—1955), сочинявший музыку к популярным кинофильмам;
- Василий Соловьев-Седой (1907—1979), написавший знаменитые «Подмосковные вечера», облетевшие весь мир;
- Борис Мокроусов (1909—1968) с песней «Хороши весной в саду цветочки»;
- Тихон Хренников (1913—2007), написавший песню «Московские окна», которая стала необыкновенно популярна.

Выдающимися исполнительницами русских народных песен были Надежда Плевицкая (1888—1940), в советское время — Лидия Русланова (1900—1973). Слушая ангельское пение Виктории Ивановой (1925—1994), как бы уносишься из этого мира в мир иной и воочию убеждаешься в том, какова главная функция истинно высокой культуры: поднимать человека над повседневностью быта к вершинам бытия и тем самым преобразовать мир.

Особое явление в поэзии и музыке XX в. — *авторская песня*. Пение своих текстов начал Александр Вертинский (1889—1957), продолжили Петр Лещенко (1898—1954) и Владимир Козин (1903—1994). В 1950-е гг. в магнитофонную эпоху, успешно противостоящую всевластной цензуре, наступил расцвет авторской песни под гитару — инструмент, пришедший с Востока в Европу, а из Европы в конце XVIII в. в Россию. Свои песни исполняли «гонимые за туманами и запахами тайги» поющие туристы, политический певец Александр Галич (А. А. Гинзбург; 1918—1977), лирик Булат Окуджава (1924—1997), всенародный любимец Владимир Высоцкий (1938—1980), чей хрипловатый голос стал символом эпохи. Авторская песня противостояла официальному искусству. Зачастую собственно музыки в ней не было почти никакой (это продемонстрировал один из первых ее представителей А. Галич), все очарование содержалось в словах. На излете СССР, когда цензуры уже практически не существовало, в полной мере проявила себя политическая авторская песня Игоря Талькова (1956—1991), убитого, когда талант его только начал разворачиваться.

## 6.6. Театр и кино

На рубеже веков на театральной сцене выступали Мария Николаевна Ермолова в Малом театре в Москве и Вера Федоровна Комиссаржевская (1864—1910) в Петербурге, основавшая в 1904 г. свой театр.

14 октября 1898 г. открыта новая страница русского театра — свой первый спектакль показал Московский художественно-общедоступный театр (с 1903 г. МХТ, ныне МХАТ), созданный К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко (1858—1943).

### **Константин Сергеевич Станиславский (Алексеев; 1863—1938)**

Крупным достижением театрального искусства XX в. стала система Станиславского, которая поставила в основу театрального действия идею перевоплощения, вживания артиста в изображаемый им персонаж. Большое значение в системе Станиславского имела ориентация на чувства артиста. «Понимать — значит чувствовать», — говорил Станиславский. Философ П. А. Флоренский писал, что «понимать чужую душу — это значит перевоплощаться». Система Станиславского не случайно возникла в русской культуре. Именно всечеловечность способствовала возможности и пониманию роли перевоплощения. Как писал Ф. М. Достоевский, русский может быть любым. К этому призывал артистов Станиславский и этим же объясняется традиционно высокий уровень русской театральной школы. «Умейте любить искусство в себе, а не себя в искусстве», — любил повторять Станиславский.

Школа Станиславского существовала в течение всего XX в., особенно блистательно проявляя себя на чеховских спектаклях МХАТа.

В 1902 г. меценат Савва Морозов (1862—1905) построил для Московского Художественного театра здание в Камергерском переулке, где театр располагается до сих пор. Поколение родоначальников МХАТа восхищалось игрой Ивана Москвина (1874—1946), Василия Качалова (1875—1948), Михаила Чехова (1891—1955) и др. В 1970-е гг., когда во главе МХАТа стал Олег Ефремов (1927—2000), объединивший вокруг себя великих актеров Иннокентия Смоктуновского (1925—1994), Александра Калягина (р. 1942)

и др., «Чайкой» в их исполнении восхищалось другое поколение зрителей.

В XX в. возникли идеи «театра-храма», в котором должно совершаться служение невидимому и непознаваемому. Вячеслав Иванов мечтал о том, чтобы соединить публику с актерами, уничтожив разделяющую их рампу, творить соборно. Федор Соллогуб мечтал превратить актера в чтеца. Все эти новации практически осуществлял Всеволод Мейерхольд (1874—1940) в студии Художественного театра, перейдя от натуралистического к условному театру. От актера требовалась «игра намеками», а зритель должен был «добавлять воображением недосказанное». В этом заключался символизм и импрессионизм сцены. «Не слова, а паузы; не монологи, а музыка пластических движений», — писал Мейерхольд. В эксперименте Мейерхольда в «Доме интермедии» (1910) актеры входили на сцену через зал, и зрители вовлекались в их игру.

Интересны эксперименты Александра Таирова (1885—1950) в Камерном театре в Москве. Таиров пытался синтезировать натуралистический и символический театр. Пол сцены принял вид ряда изломанных площадок, наклоненных под разными углами к горизонтальной линии. Это своеобразный театральный кубофутуризм.

После победы Октябрьской революции произошла «театрализация жизни», когда искусство вышло на улицу, чтобы принять участие в массовых инсценировках по разным поводам — от политических до спортивных. Был создан «революционный театр», а эксперименты Мейерхольда продолжились с удвоенной силой и в соответствии с идеологическими установками.

«На сцене по-прежнему вместо декораций — “конструкции”, изображающие висячие лестницы, движущиеся площадки, вертящиеся цилиндры, стулья, превращающиеся в качалки, маховые колеса, ускоряющие или замедляющие свои обороты, смотря по тому, бушуют ли на сцене или успокаиваются страсти»<sup>1</sup>. Сюжет идеологически выворачивается в соответствии с «социальным заказом».

Одной из студий МХТа руководил Евгений Вахтангов (1883—1922), впоследствии создавший на ее основе свой театр, ныне носящий его имя. Во второй половине XX в. на первый план вышел экспрессивно-политический Театр

<sup>1</sup> Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры... С. 124.

на Таганке, организованный артистом и режиссером Юрием Любимовым (р. 1917).

Русские балетные сезоны, начатые с 1909 г. в Париже, для которых специально писал музыку Игорь Стравинский, а костюмы готовили художники «Мира искусств», по свидетельству современников, явились настоящим откровением для французской публики и составили эру в истории театра вообще и мирового балета в частности. Впечатление от Русского балета Дягилева — «это впечатление чего-то невиданного, чего-то переносившего зрителей из мира обыденности в мир волшебной сказки, впечатление экзотики. Оно именно и создано особенной близостью данных течений русского искусства к народной стихии — близостью, которая, конечно, связана с особыми условиями русской культуры»<sup>1</sup>. Близость эта объясняется ориентацией танца на ту плясовую традицию, которая жива в русском народе.

Важен также и очень значительный элемент Востока, проникший и в танцы, и в декорации, и в музыку, и в костюмы. Важны, наконец, и элементы «хоровой» дисциплины в движении статистов и танцоров и «правда в движениях», соответственно «правде в звуках», создающая впечатление непосредственности и искренности. Самые темы постановок Дягилева в значительной степени были взяты из народных или восточных сказаний, что и дало возможность развернуться всем указанным чертам. Такого единства декораций, костюма и музыки не знал Запад, где к декорациям не относились с особой тщательностью.

В балетах выступали Вацлав Нижинский, вся карьера которого связана с Дягилевым, Анна Павлова, Тамара Карсавина (1885—1978). Хореографами были Михаил Фокин (1880—1942), Джордж Баланчин (Г. М. Баланчивадзе; 1904—1983) и другие величайшие балетмейстеры XX в. Михаил Фокин поставил музыкальный балет «Шопениана», драматический балет «Петрушка», «Жар-птицу», «Сильфиду» (на музыку Шопена), «Шехерезаду» (на музыку Римского-Корсакова). В 1919 г. он уехал в США, где открыл школу танцев. Работал с Рахманиновым. В 1942 г. поставил балет «Русский солдат», посвященный героям Великой Отечественной войны.

Балет был одной из вершин советского искусства. Он достиг совершенства как в постановке созданных в XIX в.

<sup>1</sup> Миллюков П. Н. Очерки по истории русской культуры... С. 94.



произведений (например, «Лебединое озеро»), так и в постановке балетов XX в. Среди них выделяются «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева, «Спартак» Арама Хачатуряна и др. Несмотря на отъезд за рубеж ряда лучших танцовщиков, таких как Рудольф Нуреев (1939—1993) и Михаил Барышников (р. 1948), Большой театр представлял собой самую знаменитую балетную труппу в мире. В сатирической песне тех лет вполне справедливо пелось: «А также в области балета мы впереди планеты всей». Одной самых знаменитых русских балерин XX столетия является Галина Уланова (1909—1998). Михаил Барышников — великий тореадор в «Кармен» в постановке Ролана Пети. Майя Плисецкая (р. 1925), танцуя, перешагнула в новый век. Может быть символом новой России станет молодая примадонна Большого театра Светлана Захарова?

Лучшим оперным театром в СССР также был Большой театр. После отъезда за границу непревзойденного Федора Шаляпина (1873—1938) в Большом театре блистали Леонид Собинов (1872—1934), Антонина Нежданова (1873—1950) и др. Два самородка-тенора Сергей Лемешев (1902—1977) и Иван Козловский (1900—1993) в 1950-е гг. имели каждый многочисленных поклонников, соперничавших между собой. К концу века поклонники, превратившись в фанатов, переориентировались на эстрадных звезд.

После конфликта главного оперного режиссера Большого театра Бориса Покровского (1912—2009), вызванного переходом певцов на исполнение партий на языке оригинала (Покровский считал, что петь надо на русском), он организовал свой Камерный музыкальный театр, в котором ставятся оперы широкого диапазона: от «Ростовского действия» Дмитрия Ростовского до «Носа» Дмитрия Шостаковича.

Первая советская рок-опера «Юнона и Авось» создана в начале 1970-х гг. композитором Алексеем Рыбниковым (р. 1945) на блестящие стихи Андрея Вознесенского и идет в театре им. Ленинского комсомола в Москве до сих пор.

В 1913 г. купец и меценат А. А. Бахрушин (1865—1929) передал свое обширное собрание по истории русского театра (12 тыс. экспонатов) в дар Академии наук. Так возник первый в России театральный музей.

**Кинематограф.** Первый публичный киносеанс состоялся в России 4 мая 1896 г. в Петербурге в помещении летнего театра «Аквариум». В 1908 г. А. О. Дранков выпустил

первый русский игровой фильм «Понизовая вольница» («Стенька Разин»).

В 1911 г. московский предприниматель Александр Ханжонков (1877—1945) и режиссер Василий Гончаров сняли первый полнометражный художественный фильм «Оборона Севастополя». Отец русской кинематографии Ханжонков нашел замечательных актеров — Ивана Мозжухина (1889—1939, снимался с 1911-го) и Веру Холодную (1893—1919, снималась с 1914-го), а также выдающегося режиссера Якова Протазанова (1881—1945) («Пиковая дама» и др.). Особенно сильное впечатление оставила игра Мозжухина в прекрасном фильме Протазанова «Отец Сергей» (1917) по повести Л. Н. Толстого. После эмиграции в 1920 г. Мозжухин работал во французском и американском кинематографе.

Основателю советского государства В. И. Ленину принадлежит знаменитая фраза: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Для кого — для нас? Для большевиков, захвативших власть в 1917 г. Почему важнейшим? Потому что это наиболее массовое из всех видов искусства, а идеология обращена к массам. После революции кино стало служить новой власти. Были созданы:

- шедевры художественного кино «Броненосец Потемкин» Сергея Эйзенштейна (1898—1948) и «Земля» Александра Довженко (1894—1956);
- документальные фильмы Дзиги Вертова (Д. А. Кауфман; 1896—1954);
- историко-политические ленты «Иван Грозный» Эйзенштейна, «Ленин в Октябре» Михаила Ромма (1901—1971);
- фильмы о жизни в СССР «Веселые ребята» Георгия Александрова (1903—1983), «Летят журавли» Михаила Калатозова (1903—1973) и т.д.;
- экранизации — «Идиот» Ивана Пырьева (1901—1968), «Война и мир» Сергея Бондарчука (1920—1994) и др.

Из советских актеров кино наибольшую известность приобрели Любовь Орлова (1902—1975) и Игорь Ильинский (1901—1987).

Аналогично «сказочникам» в литературе в кино часть режиссеров ушла в детскую мультипликацию, и благодаря этому советская мультипликация заняла ведущие позиции в мире.

В 1960-е гг. в кино пришли Василий Шукшин с простонародными сюжетами и Андрей Тарковский с интеллектуальным кино.

**Андрей Арсеньевич Тарковский (1932—1986)**

Дебютировав лентой «Иваново детство» (1962), Тарковский с первого масштабного фильма «Андрей Рублев» (1966) начал выражать такую основную черту русского национального характера, как жертвенность, и представил ее в чистом виде в своем последнем фильме «Жертвоприношение» (1985). Сама его жизнь была жертвенным служением искусству.

В постсоветское время созданы ленты, в символической форме отразившие распад СССР («Возвращение» Николая Звягинцева) и прославляющие духовную мощь личности («Остров» Павла Лунгина), столь необходимую русскому человеку после крушения СССР.

**6.7. Религия**

В 1903 г. Николай II провозгласил свободу совести. Указом от 4 апреля 1905 г. старообрядцы получили одинаковые права с католиками и протестантами и право именоваться именно старообрядцами, а не раскольниками. После Февральской революции полную фактическую свободу получили сектанты, к которым после Октябрьской революции власти стали относиться даже лучше, чем к основной массе верующих.

Казалось бы, церковь стояла твердо и нерушимо, но хотя, по официальным данным, количество православных, а также монашествующих и послушников росло, количество белого духовенства и монастырей уменьшалось. По сравнению с общим ростом численности населения (с 16 млн человек в 1738 г. до 72 млн в 1890 г.) количество религиозных учреждений и духовенства непрерывно и резко падало.

«На каждого православного жителя империи приходилось к концу XIX в. вдвое меньше церквей, в 2,5 раза меньше монахов, почти в 6 раз меньше белого духовенства и в 6 раз меньше монастырей, чем полтора столетия перед тем»<sup>1</sup>.

Этому процессу способствовало законодательство, в частности закон от 1869 г., направленный на уменьшение причта. Из 50 млн православных причащались и исповедовались только 35 млн, остальные считались православными по большей части формально. В какой-то мере это объясняет то, что произошло после революции 1917 г.

<sup>1</sup> Миллюков П. Н. Очерки по истории русской культуры. Т. 2. Ч. I. С. 198.

Церковь не ответила стремлению русской религиозной философии к ее обновлению. Она оставалась неизменной в быстро меняющемся мире. По словам П. Н. Милюкова, «церковь была призвана к воспитанию народных масс в духе официального православия в церковно-приходских школах». Но где нет постепенной эволюции, там грозит резкий переход. Пассивно-охранительная тенденция церкви вела к ее кризису. «Революция застала русскую церковь врасплох».

После Февральской революции закон от 17 июля 1917 г. признал полную религиозную свободу. Церковно-приходские школы передавались в ведомство Министерства народного просвещения. Через пять дней после Октябрьской революции Собором русской православной церкви (небольшим перевесом голосов) было принято решение о восстановлении патриаршества в России. Первый патриарх XX в. был выбран из трех по жребию (как в 1634 г.). Им стал митрополит Тихон (в миру В. И. Белавин; 1865—1925).

4 декабря 1917 г. большевики национализировали вместе с другими церковные и монастырские земли. Через две недели у церкви была отнята функция регистрации рождений и браков. В ответ новый патриарх назвал большевиков «извергами рода человеческого» и «заклинал верных чад церкви не вступать в какое-либо общение с ними». 21 января 1918 г. в Петербурге состоялся крестный ход против захвата большевиками Александро-Невской лавры, в котором участвовало несколько сотен тысяч верующих. Аналогичный крестный ход прошел через неделю в Москве. В ответ большевики 23 января 1918 г. издали декрет «О свободе совести и о религиозных объединениях», получивший затем заглавие «Отделение церкви от государства и школы от церкви». В июле 1918 г. декрет был конституционно закреплен. Начался период государственного атеизма.

Собор русской православной церкви в своем решении назвал принявших декрет «безбожными, не русскими и не православными» и призвал народ сплотиться вокруг храмов и монастырских обителей для защиты попираемой святыни. Отмечалось, что «даже татары больше уважали нашу святую веру, чем наши теперешние законодатели», которые превращают Русь Святую «в землю антихристову». Вывод такой: «Лучше кровь свою пролить и удостоиться венца мученического, чем допустить веру православную врагам на поругание». Эпиграфом послания 13 октября

1918 г. патриарх Тихон берет слова: «Все, взявшие меч, от меча погибнут». В 1921 г. в Сремских Карловицах (Сербия) состоялся съезд епископов, священников и мирян, эмигрировавших из России, призвавший к восстановлению монархии. Церковные противники патриарха в России — «обновленцы» («живая церковь»), наоборот, стремились к сотрудничеству с новой властью.

23 февраля 1922 г. вышло правительственное распоряжение об изъятии в течение месяца всех не необходимых непосредственно для целей культа ценностей и о передаче их на нужды голодающих. Патриарх был арестован, а власть в церкви захватили «обновленцы». В принятой ими платформе утверждалось, что мир эволюционировал Божьей волей, но посредством естественных законов. Бог есть Бог любви, а не грозный Судия. Спасение должно достигаться путем добросовестного выполнения общественных обязанностей, налаженных жизнью. В целом это христианско-социалистическая программа не без влияния протестантизма и науки. «Обновленцы» утверждали, что коммунистическое государство стремится к осуществлению тех же целей, что и Евангелие. Созванный в 1923 г. Собор, в котором большинство не без помощи новой власти составили сторонники «живой церкви», объявил анафему, наложенную на советское правительство, недействительной и лишил патриарха Тихона священства и монашества. Восстановление патриаршества Собор объявил контрреволюционным актом, постановил закрыть монастыри, заменив их коммунистическими братствами.

После смерти находившегося под домашним арестом в Донском монастыре в Москве патриарха Тихона назначенный им местоблюститель Сергей подтвердил желание церкви быть лояльной к советской власти. После этого представители зарубежной русской церкви объявили себя независимыми от Московской патриархии. П. Н. Милюков в 1930 г. сделал вывод, вполне к настоящему времени оправдавшийся: «Всего вероятнее, что православная церковь переживет революцию, ни в чем не изменившись».

В годы Великой отечественной войны церковь оказала существенную помощь фронту. В 1943 г. было восстановлено патриаршество. Церковь выжила в период страшных гонений и к концу века вернула себе утраченное влияние и почти все материальные ценности, которые отобрали у нее за годы Советской власти.

В XX в. переходят все те богословские проблемы, которые возникли в предыдущем столетии. Большое значение имела обобщающая книга священника Георгия Васильевича Флоровского (1893—1979) «Пути русского богословия» (1937). Автор вновь подчеркнул роль византийской традиции в русской церкви.

Говоря о византийских корнях нестяжательства, Флоровский писал: «Разногласие между иосифлянством и заволжским движением можно свести к такому противопоставлению: завоевание мира на путях внешней работы в нем или преодоление мира через преображение и воспитание нового человека, через становление новой личности. Второй путь можно назвать и путем культурного творчества»<sup>1</sup>.

Таким образом, творчество сопоставляется с религиозностью. Действительно, путь творчества есть путь преодоления мира.

Важным достижением русского богословия была дальнейшая разработка Сергеем Николаевичем Булгаковым (1871—1944) *софиологии*, т.е. учения о Софии как творческом начале. Николай Бердяев в работе «Смысл истории» сделал вывод на основе русской революции о наступлении решающего этапа борьбы между силами добра и зла, предшествующего Апокалипсису.

## 6.8. Философия

Начавшие печататься в XIX в. русские философы перешли в век XX. Крупнейшие из них — Н. А. Бердяев и П. А. Флоренский.

### Николай Александрович Бердяев (1874—1948)

Бердяев писал о себе: «Я чувствовал себя существом, не произошедшим из “мира сего” и не приспособленным к “миру сему”». Отсюда его тяга к творчеству: «Творчество не есть “жизнь”, творчество есть прорыв и взлет, оно возвышается над “жизнью” и устремлено за границу, за пределы, к трансцендентному». Бердяев полагал, что «ныне нужно творчески продолжать дело старых учителей церкви, а не повторять их ответы на старые вопросы»<sup>2</sup>. Он назвал свое учение «философией

<sup>1</sup> Флоровский Г. В. Пути русского богословия. М., 1991. С. 22.

<sup>2</sup> Бердяев Н. А. Самопознание. М., 1991. С. 45, 54.

свободного духа». Бердяев подчеркивал значение мистики, ее надконфессиональность. Мистики всех времен и народов перекликаются друг с другом на одном, им понятном языке. Обычное христианство заботится о среднем человеке и для него вырабатывает экзотерическое учение, опасаясь углубления в «тайну», но для сложных и утонченных душ не нужно даже обычного в мистике аскетизма и монашества. Им «даром дан дар». «Профетическая» мистика, мистика «пророческая», проникнутая эсхатологическими предчувствиями, есть мистика Духа. Это русский тип мистики — «мистика сердца как центра духовной жизни», стремящаяся к «обожению» мира и человека. Она есть «познание тайн бытия». «Догматы — мистические факты, факты духовного опыта».

Духовное творчество в данном направлении есть «творческое продолжение и завершение «богочеловеческого процесса», активное приближение к царству Божию, «обожению» твари и человека. Эта цель достигается в церкви, но не во внешней церкви обрядов и таинств, для которых существуют приспособленные к среднему человеку учения «школьного богословия», а в церкви невидимой и вселенской, в которой сосредоточивается вся творческая жизнь. В ней «цветет красота космической жизни», творил Шекспир, Гете, Пушкин. Достиг вершины гнозиса Я. Бёме. В центре этой церкви — учение о богочеловечестве, о новом духовном роде человеческом, идущем от Христа. Процесс идет не сверху вниз, а снизу вверх: «Человек, а не ангел поднимается до недр Святой Троицы».

Вождем в восхождении от человеческого к божескому является пророк. Бердяев развивает представление о пророке, заложенное в знаменитом стихотворении А. С. Пушкина:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли. <...>  
Глаголом жги сердца людей.

Пророк «есть источник творческого движения в религиозной жизни, он не допускает окостенения и омертвления религиозной жизни, он дышит стихией свободы». Он «не уходит из мира для спасения души», как индийский мистик, а в соответствии с приматом соборности «стремится к совершенству человечества и мира, а не только личности».

Николай Бердяев связал с богословием новые научные эволюционные концепции и философскую концепцию творческой эволюции Анри Бергсона. Это этап синтеза науки, философии и религии. Философию Бердяева сближа-

ют с философией Григория Сковороды и мировоззрением духовных сектантов, в частности с духоборами. Но у него в соответствии с духом времени больший вес имеют творчество и свобода. Не столь радикальную позицию занимал П. А. Флоренский.

### **Павел Александрович Флоренский (1882—1937)**

Синтетическая личность — богослов, философ, ученый, теоретик искусства, практик электростанций. По многогранности своей деятельности он приближается к титанам Возрождения.

Огромное значение для религиозно-философской жизни начала XX в. имела работа Флоренского «Столп и утверждение истины» (1914). Основываясь на мысли, что «вера есть источник высшего разумения», он от формулы Ансельма Кентерберийского «верю, чтобы понять» переходит к формуле «понимаю, чтобы верить». Необходимость признания абсолютного начала (о чем писал В. С. Соловьев) приводит Флоренского к догмату Святой Троицы, который постигается выхождением «Я» из себя, в «не-Я», в другого, что есть начальный акт любви. Полное осуществление Святой Троицы в мире будет лишь в конце Истории, тогда спасется «Богосознание», образ Божий и погибнет «самосознание», «самость», «душа». Такова православная теодицея Флоренского.

Ответы на главные вопросы Флоренский находит в мистике. Однако он противопоставляет мистике «живота» в оргиастических культах сектантства и мистике «головы» у теософов мистику *средоточения* человеческого существа, «сердца», которая открывает доступ благодати в человека. Это мистика целомудрия и чистоты. Последняя цель подвига — «достигнуть нетления и обожения духа через стяжание Духа», что будет достижением Троицы и Истины.

Развивая учение Владимира Соловьева о Софии, Павел Флоренский утверждал, что значение Софии многообразно: от совокупности «образов идеальной личности твари» до Богородицы. Связь представления о Софии с центральной для русской философии идеей соборности раскрыл Евгений Николаевич Трубецкой (1863—1920).

«С образом “Софии” сочетается все та же мысль о *единстве всей твари*. В мире царствует рознь, но этой розни нет в предвечном творческом замысле Премудрости, сотворившей мир. В этой пре-



мудрости *все едино* — и ангелы, и люди, и звери. Это мысль о мире всей твари ярко выражена уже в памятниках конца XII века, в Дмитриевском соборе во Владимире»<sup>1</sup>.

Учение о Софии, развитое русскими религиозными философами XX в., коррелирует с духом коллективизма, который пропагандировался в то же время в атеистическом СССР.

Е. Н. Трубецкой ответил на Первую мировую войну и русскую революцию тремя очерками о русской иконе («Умозрение в красках», 1915; «Два мира в древнерусской иконописи», 1916; «Россия в ее иконе», 1917) и затем трактатом «Смысл жизни» (1918). В период насилия он напомнил о величии прекрасного идеала. Можно считать, что ответ неадекватен: война продолжалась и революция состоялась. Однако ответ был адекватен духовно. Произведения культуры не могут нейтрализовать социальных тенденций, но они сами по себе вечные духовные достижения и напоминают о духовном синтезе в эпоху распада. Е. Н. Трубецкой показал, что делать в годину скорби: вспоминать о великом прошлом и учиться у него жить.

Может показаться странным, что русская философия, религиозная по преимуществу, после 1917 г. становится атеистической. Это только отчасти так, и то под идеологическим прессом власти. Философы, которые не находились на поверхности, такие как Михаил Михайлович Бахтин, Алексей Федорович Лосев (1893—1988), Сергей Сергеевич Аверинцев (1937—2004), оставались, хотя это не столь заметно, как в отношении философов конца XIX — начала XX в., религиозными философами.

Вадим Кожин выделяет две духовные точки притяжения в Советском Союзе — А. Ф. Лосева и М. М. Бахтина. Следует назвать и сотрудников Института философии: Э. В. Ильенкова (1924—1979), А. А. Зиновьева, А. С. Панарина, которые находились на уровне задач, встававших перед философией и жизнью.

Александр Александрович Зиновьев (1922—2006), логик и философ по образованию, писал сатирические заметки о советской действительности, которые опубликовал на Западе под названием «Зияющие высоты» (1976), за что был выслан за границу. Там он продолжил анализ советской действительности и написал книгу «Коммунизм как реальность» (1980), в которой сформулировал различие между

<sup>1</sup> Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. С. 90.

идеологией, философией и наукой и так называемые *законы коммунальности*. Сам он в своем творчестве синтезировал различные отрасли культуры. Зиновьев — создатель нового вида романа, социологического, в котором соединяются гуманитарная наука и искусство. На рубеже веков Зиновьев с обескураживающей прямоотой раскрыл суть эпохи, которую мы переживаем.

Не хочется верить, что происходящее «в России, начиная с 1985 года, есть растянувшаяся во времени гибель России как целостного социального организма и гибель русского народа... Мы как единый, целостный народ совершили историческое самоубийство»<sup>1</sup>, — писал Зиновьев. Страшная констатация, но разве лучше жить с закрытыми глазами?

Александр Сергеевич Панарин (1940—2003) разоблачил однополюсный вариант глобализации, который ведет от шпенглеровского «заката Европы» к «закату мира». Как указывается в сборнике «Восточно-христианская цивилизация и проблемы межрегионального взаимодействия» (М., 2003), посвященном памяти Панарина, «по глубине и оригинальности суждений его можно приравнять к Данилевскому и Леонтьеву, по эрудиции и страстному полемическому накалу — к вождю славянофилов Хомякову».

В русской религиозной философии всегда была сильна мистическая струя, как мы видели выше у С. Н. Булгакова и Н. А. Бердяева. Это мистика в литературе серебряного века (у символистов с их увлечением теософией и антропософией) и, наконец, мистика, победившая художественную литературу, — у сына Леонида Андреева Даниила в его «Розе мира» (опубликована в 1991).

### **Даниил Леонидович Андреев (1906—1958)**

Крупнейший визионер в истории России. В его видениях наш мир предстает как арена борьбы сил добра и зла, главные источники которой находятся в иной реальности. Многое из того, что предвидел Даниил Андреев, свершилось ныне. Мы живем в обществе, в котором фактически пропагандируются секс и насилие. Это разрешили людям в обмен на высшие помыслы их души. Что же будет в результате?

Отдал дань мистике в своем учении и Николай Рерих, философ, художник, общественный деятель.

<sup>1</sup> Зиновьев А. А. Русская трагедия. М., 2002. С. 29.

**Николай Константинович Рерих (1874—1947)**

Как художник Рерих принадлежал к направлению «Мир искусства». Свойственный этому направлению интерес к истории распространился у Рериха дальше всех и выразился сначала в изучении русского национального искусства, а затем и индоевропейской культуры в целом, которая лежит в основе славянской культуры. Ученик А. И. Куинджи, вошедший в художественный кружок княгини М. К. Тенишевой, организовавшей в своем имении Талашкино под Смоленском художественные мастерские, в которых развивались приемы народного творчества, Рерих ушел в дальнейшем в легендарную доисторию. Присущий концу XIX в. мистицизм привел его в буквальном смысле к мистическим первоосновам индоевропейской культуры и в конечном счете к Шамбале, в которой видели духовный источник мира. На поиски Шамбалы (ее ищут до сих пор) были направлены организованные Рерихом экспедиции. В 1917 г. Рерих оказался в Сартавале, вошедшей в отделившуюся Финляндию, и не вернулся в Россию. После первой экспедиции в Индию Рерих побывал в России, чтобы передать новым вождям послание Махатм, а затем снова уехал и до конца дней жил в Гималаях.

Рерих прошел гораздо дальше по тому же пути на Восток, по которому в конце XIX в. пошел Л. Н. Толстой. Ему присуща особая мистическая настроенность, которая отсутствовала у Толстого. Он не столько стремился синтезировать культуры Запада и Востока, сколько найти на Востоке истоки духовной культуры. Его прямым предшественником можно считать основательницу теософии Е. П. Блаватскую (1831—1891) с ее знаменитой «Тайной доктриной».

В своем художественном творчестве Рерих использовал приемы постимпрессионизма, покрывая краской целые плоскости без оттенков. Элемент таинственности, просвечивающий сквозь картину, определяет у Рериха доминанту живописи. Стилизация становится для него основным законом: «Люди начинают походить на явления природы, облака и камни — на людей» (П. Н. Милюков).

Жене и верной спутнице Николая Константиновича Елене Ивановне Рерих (1879—1955) принадлежит учение Агни-йоги. Его сын Святослав (1904—1993), художник, после смерти отца передал его творческое наследие в Россию и в Москве открылся музей Рерихов, опекаемый его многочисленными последователями.

## 6.9. Наука и техника

В русской культуре XX в. лидирующая роль перешла от религии и искусства к науке, в связи с тем высоким местом, которое наука заняла в мире, и отсутствием препятствий для ее развития в СССР (если не считать негативного отношения к генетике и кибернетике). Широта, заявленная в русской культуре, в XX в. привела к тому, что Россия первой вышла в космос, создав космическую цивилизацию. Наука в советское время имела ценность не сама по себе, а отдельными, практически важными частями — физика, космонавтика. Высоко ставились естественные науки, но не гуманитарные. Избирательное отношение к науке определялось традиционной подозрительностью к рациональным отраслям, не поколебленной марксистским учением. Когда идеологические догмы оказались отброшены, науке в целом, несмотря на даруемые ею материальные блага, пришлось нелегко.

Крупным ученым начала века был И. П. Павлов, продолжатель русской школы рефлексологии, Нобелевский лауреат (1904).

### Иван Петрович Павлов (1849—1936)

Основные открытия Павлова принадлежат физиологии высшей нервной деятельности. Он первым начал изучать психику естественнонаучными методами. Основа психики — физиология, утверждал русский ученый И. М. Сеченов (1829—1905). Мозг — машина, приводимая в движение мышцами. Изучая пищеварение, Павлов сформулировал понятие *условного рефлекса* — психологического ответа на влияние среды до приема пищи. В основе творчества, по Павлову, лежат процессы возбуждения и торможения, гармония между свободой и подчинением.

Павлов первым из русских ученых удостоен Нобелевской премии. Вторым (1908) был Илья Ильич Мечников (1845—1916), создавший теорию иммунитета. Крупнейший ученый первой половины XX столетия — В. И. Вернадский.

### Владимир Иванович Вернадский (1863—1945)

Он был учеником выдающегося почвоведов В. В. Докучаева, который создал учение о почве как своеобразной оболочке Земли, являющейся единым целым, включающим живые и не-

живые тела. Учение Вернадского о биосфере было продолжением и распространением идей Докучаева на более широкую сферу реальности. В дальнейшем развитие биологии в этом направлении привело к созданию одной из основных наук второй половины XX в. — экологии. В последние годы жизни Вернадский развивал всеобъемлющую мировую концепцию *ноосферы* (от греч. nous — разум), сферы взаимодействия человека с окружающей средой, разработанную на основе его учения о биосфере.

Русский физик Георгий Антонович Гамов (1904—1968) является одним из создателей модели Большого взрыва, перевернувшей традиционные астрономические представления. Особо следует отметить Нобелевского лауреата (1977) Илью Пригожина. Оба жили за границей: первый эмигрировал, а второго в детстве увезли родители.

### **Илья Романович Пригожин (1917—2003)**

Основатель одной из наиболее перспективных и многообещающих наук, наряду с кибернетикой и генетикой, *синергетики* (от греч. synergetikos — совместный, согласованно действующий), Пригожин родился в Москве. После отъезда родителей за границу закончил физико-химический факультет Брюссельского университета. В 1948 г. опубликовал первую работу по неравновесной термодинамике. Учение Пригожина о диссипативных структурах показало, как происходит эволюция в неживой природе аналогично тому, как теория Чарльза Дарвина открыла пути эволюции в живой природе.

Наибольшее количество Нобелевских премий из советских ученых получили физики. Велики достижения российских ученых и в других областях науки и техники. На рубеже веков Александр Степанович Попов (1859—1905) изобрел радио. К сожалению, его исследования были засекречены и своевременно не опубликованы в открытой печати, что дало повод сомневаться в его приоритете.

Игорь Иванович Сикорский (1889—1972) в 1914 г. построил первый в мире самолет-гигант «Илья Муромец». После революции Сикорский уехал в США. Его роль в создании американской авиационной промышленности трудно переоценить, так же как и роль эмигрировавшего в США Владимира Козьмича Звoryкина (1888—1982) в создании

телевидения. Первый сверхзвуковой самолет Ту-114 был создан в СССР в опытно-конструкторском бюро под руководством Андрея Николаевича Туполева (1888–1972).

Зинаида Виссарионовна Ермольева (1898–1974) изобрела в 1942 г. русский пенициллин, спасший жизнь тысячам солдат. Основоположителем мировой трансплантологии является Владимир Петрович Демихов (1916–1998), уникальный хирург, начавший в 1950–1960-е гг. пересаживать сердце и другие органы животным. Работы велись в подвале института им. Склифосовского на допотопном оборудовании. В конце 1950-х гг. в Москву из ЮАР приехал Кристиан Барнард, чтобы ассистировать Демихову, а через 10 лет произвел впервые в мире операцию по пересадке сердца человека.

В науке XX в. открылись пути к воплощению одной из сторон «общего дела» Н. Ф. Федорова — освоению космоса. Какая связь между бессмертием и космосом? Для Федорова освоение космоса — это способ расселить воссозданные поколения (сейчас можно добавить и клонированные). Так происходит возвращение к отправной точке культуры вообще и русской культуры в частности — к космизму. Выход в космос предвосхищен идеями русских религиозных философов об «обожении» и об «общем деле», через Циолковского проникшими в русскую науку и технику. Это величайшее материальное достояние русской культуры, сравнимое с достижениями православия, иконописи, архитектуры, литературы. Можно сказать, что широта русского человека первым вывела его в космос. Определяющее значение здесь имела деятельность К. Э. Циолковского.

### **Константин Эдуардович Циолковский (1857–1935)**

Ученик Н. Ф. Федорова в молодости, Циолковский, восприняв его основную философскую идею, перешел к ее практической реализации. Ему принадлежат теоретические работы, показавшие, что требуется для преодоления земного тяготения. Для того чтобы космический аппарат набрал необходимую скорость, Циолковский предложил идею многоступенчатой ракеты. В начале века, когда только началось самолетостроение, мысли Циолковского выглядели утопическими. Никто не предполагал, что прогресс воздухоплавания позволит уже во второй половине XX в. осуществить на практике вековую мечту человечества.

Выдающаяся роль в практической организации выхода человека в космос принадлежит С. П. Королеву.

### **Сергей Павлович Королев (1906/07—1966)**

Он с детства бредил космическими полетами. В 1920-е гг. Королев основал бюро ГИРД (Группа изучения реактивного движения), которое запустило первую советскую ракету. В конце 1930-х гг. Королев был арестован, но когда потребовалось создание ракетной техники, назначен главным конструктором и возглавил советскую космическую программу. Под его руководством в 1957 г. выведен на орбиту первый в мире искусственный спутник Земли, а в 1961 г. в космос полетел первый землянин — Юрий Гагарин, сделавший на корабле «Восток» несколько витков вокруг Земли. Значение личности Королева со всей отчетливостью выяснилось после его смерти, когда советская космическая программа стала давать сбои.

СССР выиграл «спутниковую гонку», в результате которой во все языки мира вошло русское слово «спутник», но проиграл «лунную». Это было захватывающее соревнование. Первый советский космический беспилотный корабль многоразового пользования «Буран» стартовал в космос в 1987 г. Ныне его корпус находится в парке культуры и отдыха им. Горького в Москве. После С. П. Королева остались проекты полета на Марс, которые ждут своего осуществления в нынешнем веке. Королев был выдающейся личностью. Но следует также упомянуть его сподвижников:

- Валентина Петровича Глушко (1908—1989), основоположника отечественного жидкостного ракетного двигателестроения;
- Владимира Николаевича Челомея (1914—1984), конструктора орбитальных станций типа «Салют»;
- Михаила Кузьмича Янгеля (1911—1971), конструктора ракетно-космической техники;
- Владимира Павловича Бармина (1909—1993), конструктора стартовых комплексов ракет;
- Николая Алексеевича Пилюгина (1908—1982), руководителя разработки систем управления ракетоносителей для искусственных спутников Земли и космических кораблей;
- Виктора Петровича Макеева (1924—1985), конструктора межконтинентальных морских ракет;

- Мстислава Всеволодовича Келдыша (1911–1978), математика, просчитавшего орбиту первого искусственного спутника Земли.

Соратник В. И. Ленина большевик Александр Александрович Богданов (Малиновский; 1873–1928), автор концепции «пролеткульта», в первые послереволюционные годы обосновал необходимость создания новой науки об организации — *тектологии*. В области кибернетики важная роль в разработке искусственного интеллекта принадлежит чемпиону мира по шахматам Михаилу Ботвиннику (1911–1995). В гуманитарных науках, прежде всего в культурологии, крупнейшим ученым XX в. был М. М. Бахтин.

### **Михаил Михайлович Бахтин (1895–1975)**

С 12 лет Бахтин, по его словам, погружался в философские трактаты Иммануила Канта. В 1929 г. опубликована его знаменитая работа «Проблемы поэтики Достоевского», в которой анализируется новый вид романа — полифонический. Незадолго до выхода книги Бахтин был осужден, на печатание его работ наложен запрет, и следующая книга «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» опубликована только в 1965 г. Основные теоретические работы Бахтина — «Вопросы литературы и эстетики» (1975) и «Эстетика словесного творчества» (1979) вышли в свет после его смерти.

Основная философская мысль Бахтина заключается в том, что сущностной основой бытия является диалог. Данную идею Бахтин противопоставляет гегелевской философии, которую он считал принципиально монологичной, исходящей и сводящейся в конечном счете к одной Абсолютной Идее. В основе философии Бахтина лежат представления об «умном делании» Нила Сорского, концепция соборности, развитая Хомяковым и славянофилами, концепция всеединства В. С. Соловьева.

Конкретизируя понятие соборности, Бахтин писал: «Не я смотрю изнутри своими глазами... а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами; я одержим другим... Из моих глаз глядят чужие глаза». Таким образом, не из «Я» следует «Ты» (как у другого крупнейшего мыслителя XX века Мартина Бубера), а из «Ты» следует «Я». На этой основе осуществляется диалог между людьми и народами. Бытие «народа раскрывается как диалог с другими народами, в котором народ только и может обрести свое «Я». Диалогично, по Бахтину, не только общение, но и познание. Бахтина можно считать предшественником постмодернизма.



В экономике XX в. существенна роль Нобелевского лауреата (1973) В. В. Леонтьева, который в молодости эмигрировал в США.

### **Василий Васильевич Леонтьев (1905—1999)**

Для анализа экономических систем Леонтьев разработал метод «затраты — выпуск», основанный на построении матрицы, отражающей экономическую структуру межотраслевых потоков, и заложил основы математического исследования экономики. Свой метод он применил для методологии глобального моделирования, представляющего собой экстраполяцию методов системного анализа различных областей действительности на мировую систему в целом. «Модель мира» Леонтьева — существенный шаг на пути к повышению конструктивности глобального моделирования, поскольку в основном она ориентирована на рассмотрение вариантов улучшения существующего эколого-экономического положения на нашей планете.

Крупнейший социолог XX в. П. А. Сорокин был выслан из России на «философском пароходе».

### **Питирим Александрович Сорокин (1889—1968)**

До революции Сорокин жил в России и здесь опубликовал свои первые социологические работы. В 1922 г. он был выслан за границу и в дальнейшем работал в США. Огромное влияние на развитие социологической мысли XX в. оказала его концепция социальной стратификации и мобильности. Сорокин был оригинальным и экстравагантным мыслителем, которому принадлежат работы по разнообразным проблемам социологии и культурологии.

\* \* \*

Выдвижение России в авангард мирового развития, связанное с огромными жертвами в XX в., способствовало расцвету русской культуры как в техническом (освоение космоса и создание космической цивилизации), так и в научном плане (количество ученых в СССР составляло одну четвертую всех ученых мира). Оказавшиеся за рубежом русские творцы сохранили свою культурную идентичность и в то же время вписались в общемировую культурную традицию. В этом тоже проявилась всемирность русской души, о которой говорил Ф. М. Достоевский. Результатом совет-

ского этапа могло стать распространение русской культуры на глобальном уровне и создание глобальной культуры на русской основе. Помешали «холодная война» с Западом и распад СССР.

Русский коммунизм сохранял веру в достижение полноты человеческой истины (не в религиозном, как в XVI—XVII вв., а в идеологическом варианте). В XVI в. за концепцией «Москва — Третий Рим» последовала опричнина, в XX в. за идеологией русского коммунизма последовали репрессии. И как после Ивана Грозного наступило Смутное время, так через какое-то время после И. В. Сталина распался СССР. Эсхатологическая вера в грядущий рай кончается обвалом.

В прошлом веке Россия выжила ценой невероятных усилий, потери самого ценного в генофонде и падения рождаемости, что привело в итоге к крушению СССР. Выход в космос был величайшим достижением человечества, за которым последовала агония государства и народа. Глобальный проект не осуществился, и теперь русская культура находится под обломками рухнувшего колосса. Но ее достижения живы, пока жива мировая культура.

## Литература

1. *Зеньковский, В. В.* История русской философии : в 2 т. / В. В. Зеньковский. — Т. 1. — Ч. 1. — Л., 1991.
2. История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Плявский, Т. А. Славина, А. А. Тиц и др. — СПб., 1994.
3. *Келдыш, Ю. В.* История русской музыки : в 10 т. / Ю. В. Келдыш. — Т. 1. — М., 1983.
4. *Милюков, П. Н.* Очерки по истории русской культуры : в 3 т. / П. Н. Милюков. — М., 1994—1995. — Т. 2. — Ч. II.
5. *Мороз, А. Г.* Три века русской сцены / А. Г. Мороз. — М., 1978.
6. *Панарин, А. С.* Русская культура перед вызовом постмодернизма / А. С. Панарин. — М., 2005.
7. *Рябцев, Ю. С.* Хрестоматия по истории русской культуры : Первая половина XX в. / Ю. С. Рябцев. — М., 2003.
8. Три века русской поэзии. — М., 1986.

## Заключение

Где не погибло слово,  
там и дело еще не погибло.

*А. И. Герцен*

Окидывая взглядом русскую культуру, можно сказать, что России есть, чем гордиться. Творения Андрея Рублева и М. П. Мусоргского, Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, Д. И. Менделеева, И. П. Павлова и многих других русских гениев заняли достойное место в золотом фонде достижений человечества. Пришла пора сделать некоторые формальные и содержательные **выводы, касающиеся структуры и духа русской культуры.**

I. В Киевской Руси главным видом искусства была литература. Во Владимиро-Суздальской и Московской Руси лидерство перешло к живописи. В эпоху русского Возрождения пальму первенства захватила архитектура. В XIX в. вновь на лидирующие позиции вышла литература, и лидерство в искусстве, таким образом, совершило круг. До эпохи русского Возрождения лидером в культуре в целом была религия, а искусство в основном служило ей. В эпоху русского Возрождения искусство сбросило власть религии и установилось определенное двоевластие. В XIX в. искусство превалирует над религией. В XX в. лидирующей отраслью культуры становится наука вместе с техникой, завершив век созданием космической цивилизации (табл. 3).

Соответственно можно говорить о **пяти этапах**, которые прошла русская культура (за названием этапа идет отрасль и вид культуры, занимавшие лидирующие позиции на данном этапе):

1. Письменность и религия (IX—XII вв.).
2. Предвозрождение и иконопись (XIII—XVI вв.).
3. Возрождение и архитектура (XVII—XVIII вв.).
4. Золотой век и литература (XIX в.).
5. Советский период и наука (XX в.).

Таблица 3

**Лидирующие отрасли культуры и виды искусства**

Период	Отрасль культуры	Вид искусства
Киевская Русь	Религия	Литература
Владими́ро-Суздальская и Московская Русь	Религия	Иконопись
Эпоха русского Возрождения	Религия и искусство	Архитектура
XIX век	Искусство	Литература
XX век	Наука и техника	Литература

Иконопись, литература, космонавтика — три самых выдающихся достижения русской культуры. То, что литература есть высшее, чего доби́лась русская культура, видно из перечня ста ее лучших имен и достижений. Более того, русская литература признана одной из самых значительных высот мировой культуры в целом.

Различают три вида красоты:

1) *возвышенную*. Три вершины возвышенной красоты — церковь Покрова на Нерли, творчество Андрея Рублева и Л. Н. Толстого;

2) *великолепную*. Ее вершины — гений А. С. Пушкина и Зимний дворец;

3) *величавую*. Вершина величавой красоты — колокольня Ивана Великого.

Красота лучших образцов русской культуры неразрывно связана с истиной и добром.

**II.** Лидерство в каждом периоде в литературе сначала занимает поэзия, а затем проза.

➤ Киевская Русь: былины → «Слово о полку Игореве».

➤ Русское Возрождение: стихи Симеона Полоцкого → «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева.

➤ Золотой век русской культуры: стихи А. С. Пушкина → романы Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого.

Это соответствует выводу Джамбаттисты Вико, что именно с поэзии начинается художественная литература.

➤ Особняком стоит Владимиро-Суздальская и Московская Русь. В начале данного периода нет главенства поэзии, что, возможно, связано с монгольским нашествием, не бла-

гоприятствовавшим поэзии, а выдвинувшим на первый план эпос.

Киевская Русь — это детство русской культуры, Московская Русь — ее юность, а петербургский имперский стиль — ее зрелость.

**III.** На всех этапах развития русской культуры ее основными чертами были широта и следующая из нее всечеловечность, максимализм, мессианство и самопожертвование. Основные черты русского национального характера реализовались в русской культуре, что, впрочем, очевидно, так как иначе русская культура не достигла бы тех высот, на которые она поднялась.

Основная черта русского национального характера — широта. Зародившись на обширных просторах Великой русской равнины, она проявилась культурно в просторе русских городов, в протяжности русской песни, в бесконечности русской религии и философии, в выходе в космос. Универсальная от бесконечности Вселенной до «обожения» человека русская широта неоднократно сталкивалась с западным стремлением к экспансии, в отличие от которого она обретает свое могущество в стойкости и смирении. Источник ее силы — в способности к самопожертвованию, жертвованию всем, включая себя самого. В русском долготерпении воплощается приоритет вечного над временным.

«В терпении своем мы утверждаем торжество вечного над временным и суетным; терпеливые получают в награду вечное... Общее выше отдельного, вечное (инвариантное) выше изменчивого, духовное выше материального — эти приоритеты русской культуры роднят ее с культурами Востока»<sup>1</sup>.

**IV.** Н. Я. Данилевский пишет: «Развитие положительной науки о природе составляет именно существеннейший плод европейского культурного типа; так точно, как искусство, развитие идеи прекрасного было преимущественным плодом цивилизации греческой; право и политическая организация государства — плодом цивилизации римской; развитие религиозной идеи единого истинного Бога — плодом цивилизации еврейской»<sup>2</sup>. Призвание русской культуры, развившейся на огромном континенте Евразии, — синтез достижений Запада и Востока. Это путь, по которому шла

<sup>1</sup> Панарин А. С. Русская культура перед вызовом постмодернизма. М., 2005. С. 44–45.

<sup>2</sup> Данилевский Н. Я. Россия и Европа. С. 128.

и должна идти дальше русская культура, вдохновляемая «творческой волей к синтезу».

Русская культура синтетична по сути. Она как бы ждет результатов анализа, чтобы начать синтез, всегда следующий за анализом. На протяжении веков, находясь на пересечении цивилизаций, русская культура осваивала и перерабатывала культуру Византии, Запада и Востока. В то же время в ней кроется непостижимая сила притяжения, не раз заставлявшая перевоплощаться в нее лучших представителей сильнейших культур Европы.

Синтез в русском сознании рационального, преобладающего на Западе, и чувственного, доминирующего на Востоке, образует ту целостность, которая создала своеобразие русской культуры. Не стремиться к власти над миром, а быть духовным противовесом мира власти — вот призвание русского человека. Его прозрел Ф. Достоевский, к этому призывал Л. Н. Толстой. Эпохе глобализации нужен русский «всечеловек» — не властитель мира, а творец, духовно вобравший в себя весь мир.

Пути назад нет, в будущем не повторяется прошлое. Закон необратимости эволюции гласит: вновь образующиеся формы никогда не тождественны старым. Именно поэтому будущее открыто, и перед нами, когда задумаемся над будущим России, предстают только неясные очертания. Можно предположить, что Россия и дальше будет развиваться так, как на протяжении тысячи лет, и призывы идти, скажем, по западному пути не более серьезны, чем предложения изменить климат России, чтобы он стал подобен атлантическому. У нас большие, чем на Западе, перепады температур, и большие перепады политического и культурного климата.

V. Задача данной книги — представить русскую культуру в виде единой гирлянды достижений, находящихся на одной оси отраслей: мифология → религия → искусство (иконопись → архитектура → литература) → наука. Господство мистики было до образования России. Особенность русской философии в том, что она развивалась преимущественно в религиозных формах и не смогла достичь лидирующего положения. Поэтому остаются четыре отрасли русской культуры, сменяющие друг друга. Церковь и патриотизм цементируют государство. Искусство, наука и философия делают его великим. Россия должна быть великой, или ее не будет вовсе.

Русская культура стремилась к тому, о чем мечтала вся мировая культура — к бессмертию, и шла к этому своим, особым путем, заимствуя пирамиды мавзолеев, эпос о Гильгамеше, христианскую религию, крестово-купольную систему храмов, открытие божественного мира через иконопись; синтезируя мистику, мифологию, религию, философию и другие отрасли культуры, соединяя типы культур — восточную и западную — и создавая в процессе русского синтеза свой неповторимый проект. Цель книги будет достигнута, если она сможет воспитать уважение к русской культуре и побудит внести в нее собственный вклад.

«Какое странное и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога!.. Боже! Как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала!»<sup>1</sup> Дорога не только утешает; она является символом духовного пути человека, нации, мира. Вот уже второе тысячелетие несется по дороге культуры чудо-тройка Русь. «Не так ли и ты, Русь, что бойкая и необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановится пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?.. Русь! Куда ж несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа»<sup>2</sup>. Будущее русской культуры зависит от всех нас.

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч. в 9 т. Т. 5. М., 1994. С. 202—203.

<sup>2</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души. М., 1983. С. 235—236.

## Литература ко всему курсу

1. *Вагнер, Г. К.* Искусство Древней Руси / Г. К. Вагнер, Т. Ф. Владышевская. — М., 1993.
2. *Зеньковский, В. В.* История русской философии : в 2 т. / В. В. Зеньковский. — Т. 1. — Ч. 1. — Л., 1991.
3. История русской архитектуры : учебник для вузов / В. И. Пиллявский, Т. А. Славина, А. А. Тиц и др. — СПб., 1994.
4. История русской литературы XI—XVII вв. / под ред. Д. С. Лихачева. — М., 1975.
5. *Келдыш, Ю. В.* История русской музыки : в 10 т. / Ю. В. Келдыш Т. 1. — М., 1983.
6. *Кожин, В. В.* История Руси и русского слова / В. В. Кожин. — М., 2001.
7. Литература Древней Руси : хрестоматия. — М., 1990.
8. *Миллюков, П. Н.* Очерки по истории русской культуры : в 3 т. / П. Н. Миллюков. — М., 1994—1995. — Т. 2. — Ч. II.
9. *Мороз, А. Г.* Три века русской сцены / А. Г. Мороз. — М., 1978.
10. Русский фольклор. — М., 1986.
11. Три века русской поэзии. — М., 1986.
12. *Флоровский, Г. В.* Пути русского богословия / Г. В. Флоровский. — Вильнюс, 1991.



**Покупайте наши книги:**

**В офисе издательства «ЮРАЙТ»:**

111123, г. Москва, ул. Плеханова, д. 4,  
тел.: (495) 744-00-12, e-mail: sales@urait.ru, www.urait.ru

**В логистическом центре «ЮРАЙТ»:**

140053, Московская область, г. Котельники, мкр. Ковровый, д. 37,  
тел.: (495) 744-00-12, e-mail: sales@urait.ru, www.urait.ru

**В интернет-магазине «ЮРАЙТ»:** [www.urait-book.ru](http://www.urait-book.ru),  
e-mail: [order@urait-book.ru](mailto:order@urait-book.ru), тел.: (495) 742-72-12

**Для закупок у Единого поставщика** в соответствии с Федеральным законом  
от 21.07.2005 № 94-ФЗ обращайтесь по тел.: (495) 744-00-12,  
e-mail: sales@urait.ru, vuz@urait.ru

*Учебное издание*

**Горелов Анатолий Алексеевич**

## **ИСТОРИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ**

**Учебник для бакалавров**

Формат 84×108<sup>1/32</sup>.

Гарнитура «Petersburg». Печать офсетная.

Усл. печ. л. 20,32. Тираж 1000 экз. Заказ № 3453.

**ООО «Издательство Юрайт»**

111123, г. Москва, ул. Плеханова, д. 4.

Тел.: (495) 744-00-12. E-mail: [izdat@urait.ru](mailto:izdat@urait.ru), [www.urait.ru](http://www.urait.ru)

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных оригиналов  
в ГУП РМ «Республиканская типография „Красный Октябрь”»

430000, Мордовия, г. Саранск, ул. Советская, 55а

E-mail: [tko-saransk@mail.ru](mailto:tko-saransk@mail.ru)



### **Горелов Анатолий Алексеевич**

доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института философии Российской академии наук. Автор более 30 книг, в том числе учебных пособий по философии, этике, политологии, социологии, истории мировых религий, истории мировой культуры, культурологии и пр.

## **История русской культуры**

В серию «Бакалавр» входят учебники самых известных авторов, рекомендуемые Министерством образования и науки РФ, Учебно-методическими объединениями и преподавателями российских вузов. Издания соответствуют **новым образовательным стандартам третьего поколения** для направлений подготовки бакалавров.

В содержании учебников отражены компетенции: **знать, уметь, владеть**; представлен учебно-методический комплекс.

Учебники серии – крепкий фундамент вашей будущей карьеры.

Учебник «История русской культуры» интересен тем, что автор подает информацию не сухо и абстрактно, а красочно рассказывает об особенностях русской культуры, ее самобытности, закономерностях развития, об искусстве, философии и религии. Книга наполнена яркими примерами, содержит множество имен и биографий, в ней описываются события и приводятся размышления о русской культуре, ее истоках, творцах и будущем развитии.

Издание направлено на создание у студентов целостного представления об отечественной культуре. Для более широкого познания предмета после каждой главы приводится список дополнительной литературы.

