Л.А.РАПАЦКАЯ

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Л.А. РАПАЦКАЯ

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Рекомендовано Министерством общего и профессионального образования Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов вузов, обучающихся по педагогическим специальностям

Москва

ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР ВЛАДОС

1998

ББК 63.3(2)6-7
Р23

Рапацкая Л.А.

Р23 Русская художественная культура: Учеб. пособие. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1998. — 608 с.: ил.

ISBN 5-691-00146-9.

Данное пособие является фундаментальным трудом, охватывающим материал по истории русского искусства от Древней Руси до наших дней.

В рамках достаточно ограниченного объёма читателю предлагается комплексная информация: характеристика основных художественных течений и стилевых направлений, анализ событий и фактов художественной жизни, представление весьма обширной персоналии писателей, художников, композиторов, архитекторов.

Разнообразие вопросов и заданий, обширная библиография, хрестоматия по каждой из частей пособия, краткий терминологический словарь, именной указатель существенно обогащают методический аппарат издания.

Пособие соответствует содержанию курса "Мировая художественная культура" как в старших классах школы, так и в вузах.

ББК 63.3(2)6-7

© Рапацкая Л.А., 1997
© Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1997

ISBN 5-691-00146-9

Мужу и другу
Семину Михаилу Ивановичу
посвящается

ВВЕДЕНИЕ.
РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА КАК ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ

Данное пособие соответствует содержанию курса, читаемого в рамках "Мировой художественной культуры" для студентов педагогических колледжей и вузов. Данная дисциплина является одной из наиболее важных, а в современной социокультурной ситуации— наиболее идеологически значимых в гуманитарной подготовке специалистов.

Курс "Русская художественная культура" отражает культурологическую направленность предмета. Поэтому его проблемное поле охватывает:

— изучение генезиса отечественной культуры, ее базисных ценностных ориентиров;

— анализ художественных течений и школ как продукта исторической, национальной и религиозной ментальности;

— освоение системы искусств в ее историческом развитии;

— осмысление взаимосвязи литературы, живописи, музыки, архитектуры, театра как проявления закономерностей функционирования феномена художественной культуры.

Задачи курса:

1.Обосновать этапы становления и развития отечественной художественной культуры от древности до современности.

2.Показать эволюцию художественных стилей профессионального искусства во взаимосвязи с культурно-историческим контекстом.

3.Выявить характерные национальные особенности развития разных видов искусств.

4.Охарактеризовать творчество великих русских мастеров— писателей, художников, архитекторов, композиторов.

Цель курса:— раскрыть наиболее важные культурологические закономерности истории русского искусства с конца X по XX век.

История отечественного профессионального искусства[1] рассматривается в данной книге как органичная часть всеобщей истории и как самобытная краска на карте мировой художественной культуры. Содержание курса в соответствии с его культурологической направленностью имеет междисциплинарный характер, локализуясь "на стыке" *истории философии, религиоведения, эстетики* и собственно *искусствознания* (литературоведения, музыковедения, истории изобразительных искусств и архитектуры и др.). Методологическим основанием курса является принцип и с т о р и з м а.

Для обоснования исторической периодизации, принятой в пособии, необходимо прояснить позицию автора по отношению к феномену отечественной художественной культуры.

Известно, что современная мировая художественная культура поражает своей многогранностью и многоликостью. Каждый народ, живущий на исходе XX века, творит искусство, сообразуясь со своими национальными традициями, а также

[1]Анализ народного творчества не является предметом данного пособия. Русское народное искусство рассматривается лишь в контексте общих культурологических проблем.

с теми коммуникативными "сверхустановками", на которые ориентируются современные мастера разных стран и континентов. Правда, и сегодня есть культуры, чья художественная жизнь как бы застыла на первобытной стадии развития. На другом полюсе— "наднациональное" экспериментальное художественное творчество, характерное для индустриально развитых стран и, быть может, предвосхищающее художественные направления XXI столетия. Однако эти исключения лишь подтверждают "правило": к концу нашего века большинство народов не только накопило богатейший художественный опыт, но и сумело в той или иной мере выразить национальное "Я" в произведениях искусства.

На этом фоне историческое прошлое и настоящее русской художественной культуры как бы вписываются в европейскую художественную "модель". Однако думается, что отечественное искусство выполняет в мировой культуре особую, не всегда поддающуюся рациональному анализу миссию. Вспомним, что еще великий русский философ *Н.А.Бердяев* задавался вопросом: что же замыслил Творец о России? Есть основания полагать, что философ был прав, утверждая: русский народ на протяжении своей истории вынашивал высокие идеи духовного смысла Бытия и соборного братства людей. Эти идеи получили наиболее законченное и совершенное воплощение в искусстве— великой русской литературе, музыке, живописи, архитектуре. Из века в век загадочная русская душа, которую и "умом не понять", и "аршином общим не измерить", раскрывалась в творениях гениальных художников. Была ли закономерность в этом бесконечном процессе самопознания? Обратимся вновь к Бердяеву, который писал: "Есть соответствие между необъятностью, безграничностью, бесконечностью русской земли и русской души, между географией физической и географией душев-

ной. В душе русского народа есть такая же необъятность, безграничность, устремленность в бесконечность, как и в русской равнине..."[1]

Чем больше погружаешься в глубь веков, "вслушиваешься" в историю, тем яснее начинаешь понимать удивительное действие этого неписаного закона "соответствия земли и души". "Драгоценная ноша нашей культуры" (А. Блок), передаваемая из поколения в поколение, озарила мир светом исканий Истины, Добра и Красоты. Поэтому при изучении русской художественной культуры важнейшей является проблема **соотнесенности художественности и духовности.**

В масштабах мировой истории русская культура, соединившись с христианством лишь в конце X века, является весьма молодой, как молода и сама русская нация. Молодость же, как известно, отличается стремлением к самостоятельности и постижением жизни методом проб и ошибок. Нет ничего удивительного, что русская художественная культура избрала путь "прочтения" и понимания великой Книги Бытия, не отрицая чужого опыта, но все же предпочитая самобытный национальный путь.

Феномен развития русской художественной культуры заключается в том, что в ее историческом движении были пройдены все возможные "варианты" взаимодействия искусства и религии. В результате этих грандиозных и общезначимых для человечества "экспериментов" сложилось, на наш взгляд, несколько типов художественной культуры. Например, древнерусская художественная культура, выпестованная Православием и неотделимая от него. Этот тип соответствует историческому периоду, длившемуся с конца X по XVII век. Полное единение профессионального искусства и религии было достигнуто в те времена за счет отказа от светских (мир-

[1] *Бердяев Н.А.* Русская идея // Вопросы философии. 1990. № 1. С. 78.

ских) форм художественной культуры (например, отсутствовали театр, инструментальное исполнительство). Культурное пространство целиком было заполнено высокодуховными храмовыми искусствами— зодчеством, иконописью, пением. Данный период можно назвать культурой *религиозно-художественного монолога.* Её заветы не исчезли в веках; они живы и сегодня не только в храмовых искусствах, но и в тех творческих озарениях, что несут свет христианского вероучения.

Иная художественная культура сложилась в XVIII–XIXвв., когда искусство развивалось и в церковных, и в светских жанрах в естественном для себя русле. В этот период незримый диалог "художественного" и "духовного" воплотился в анализе вечных нравственных проблем в творчестве великих классиков русской литературы, живописи, музыки. Ещё более страстно к "надвременным" темам было устремлено искусство "серебряного века". Новый тип художественной культуры родился в результате трагической ломки устоев российского государства после 1917 года. Провозгласив атеизм нормой мировосприятия, новой религией, коммунистический режим не мог уничтожить истинные общечеловеческие ценности Веры, Надежды, Любви, что жили в сердцах всех выдающихся русских писателей, художников, композиторов XX века.

В данной книге выделены основные этапы исторического развития художественной мысли России, каждому из них посвящён раздел пособия. Это — древнерусская художественная культура (I часть), художественная культура эпохи Просвещения (II часть), классическое искусство XIX в. (III часть) и художественная культура конца XIX — XX в. (IV часть). В изложении обобщающих разделов курса автор руководствовался следующими установками:

– наличием стиля эпохи или ведущих стилевых тенденций на каждом существенном этапе становления русской художественной культуры;

– тесной взаимосвязью отечественного искусства с геополитическим, социальным и религиозным развитием русского общества;

– относительностью периодизации, ее обобщенностью и абстрагированностью от деталей.

Части пособия делятся на главы. В конце каждой главы даны вопросы и задания для самостоятельной работы над темой. Части заканчиваются хрестоматией и списком литературы. В конце книги дается краткий терминологический словарь и указатель имен.

Автор выражает благодарность доктору философских наук, проф. Л.П. Воронковой и доктору филологических наук, проф. Л.Н. Михеевой за помощь, оказанную в процессе работы над текстом пособия.

Часть I

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЙ РУСИ

Глава 1.
ХРИСТИАНСКИЕ ОСНОВЫ ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

Истоки русской художественной культуры уходят в глубокую древность, поэтому невольно возникает вопрос: можно ли вообще определить "точку отсчета", с которой началось ее вхождение в мировую цивилизацию. И все же такая "точка" есть, хотя и достаточно условная. Речь идет об известном свидетельстве великого летописца Киевской Руси *монаха Нестора*, уверенно назвавшего 852 год (6360 год от Сотворения Мира) временем рождения Руси. Как видим, время становления нашей древней культуры исторически совпадает с огромным этапом развития европейских народов, позднее названным средними веками. Длился средневековый период развития русского искусства достаточно долго — до середины XVII в., поражая неспешным, но при этом удивительно целенаправленным накоплением духовных богатств. Из поколения в поколение художники, музыканты, писатели, архитекторы Древней Руси претворяли в своем творчестве стройную, глубоко осознанную художественную картину мира, отразившую глубину христианского вероучения. Иначе говоря, в древнерусской художественной культуре

состоялось некое художественное чудо — полное слияние искусства и религии. Попытаемся разобраться, в чем же суть этого феномена.

Напомним, что христианство, зародившись в I в. нашей эры, сначала не имело своего искусства. Не было ни грандиозных соборов, ни поэзии, ни музыки, ни иконописи. Однако великая всепобеждающая сила Любви, заложенная в новом вероучении, дала мощный стимул становлению духовных идеалов в искусстве, развитию всех его видов во Франции и Германии, Италии и Англии. Впрочем, не беремся перечислить здесь все христианские страны, где расцвело новое искусство, призывающее расстаться с языческими заблуждениями и принять веру, освобождающую человечество от механической включенности в природу, принять заповеди Иисуса Христа.

Христианство, которое первое время исповедовала горстка людей, ворвалось, подобно свежему ветру, в умирающий античный мир, принеся надежду на спасение миллионам страждущих, угнетенных, отчаявшихся найти истину и смысл жизни. Оно стало опорой для развития представлений о духовности и нравственности — высших общечеловеческих ценностей. Как писал о. Александр Мень, "душа, обретшая Иисуса Христа, отныне знает, что человек — не одинокий скиталец, которого некому окликнуть в черной космической пустыне, а — дитя Божие, соучастник божественных замыслов. Воплотившийся на земле указал людям на их высшее предназначение, освятил и одухотворил человеческую природу, посеяв в ней семена бессмертия. В Его лице сокровенный и непостижимый Творец стал близок нам, и это наполняет жизнь радостью, красотой, смыслом. Нет больше "пугающего безмолвия бездны", над всем — свет Христов и любовь Небесного Отца"[1].

---

[1] *Прот. Александр Мень.* Сын человеческий. М., 1991. С. 290.

Самое же главное заключается в том, что христианство в каждой стране и в каждую эпоху способствовало творческой реализации человека. "Если первыми учениками Иисуса были простые галилеяне, то впоследствии перед Его крестом склонились величайшие умы всех народов. Его откровение озарило мысль Августина и Паскаля, любовь к Нему возводила рукотворные утесы храмов, вдохновляла поэтов и ваятелей, вызывала к жизни могучие звуки симфоний и хоралов"[1].

Древняя Русь в этом отношении не была исключением. Скорее наоборот. Вступив на путь Православия, Русь явила миру удивительно своеобразное и глубокое постижение сути вероучения, воплотила особый взгляд в неисчерпаемых по своей духовной глубине творениях музыки и зодчества, поэзии и живописи. Обратимся к истокам этого исторического процесса.

Историю "выбора веры" мы знаем из летописи уже упомянутого монаха-писателя Нестора — "Повести временных лет", где рассказано о событиях времен правления князя киевского Владимира Святого. В "Повести временных лет" летописец объясняет выбор православной веры исключительно "фактором красоты". Он рассказывает, что после посещения греческого православного храма посланцы князя Владимира утвердились в христианской вере и сказали: "Мы не можем уже здесь пребывать в язычестве"[2].

О каком язычестве шла речь? Известно, что дохристианская Русь поклонялась самым разным богам — Даждьбогу и Яриле, Перуну и Велесу, а также верила в русалок, рожаниц, леших, домовых... Во главе сонма малосимпатичных, а порой и просто враждебных человеку сил стоял бог плодоро-

---

[1] *Прот. Александр Мень.* Сын человеческий. С. 289.

[2] Хрестоматия по истории России с древнейших времен до XVII века. Т. 1. Сост. И.В. Бабич, В.Н. Захаров, И.Е. Уколова. М., 1994. С. 39.

дия, повелитель природы Род (Святовит, Сварог), позднее наиболее почитался Перун. Кумиры славян-язычников не имели ни четких "биографий", ни даже определенных образов. Это свидетельствует, что, в отличие от классического греческого Олимпа, Русь не создала развитой системы языческих верований. Порой живущие рядом славянские племена поклонялись разным богам, что затрудняло объединение славянских земель в единое государство с общей культурой. Вот почему князь Владимир занялся проблемой "выбора веры". И выбор этот был сделан в 988 году, когда Киевская Русь крестилась по православному обряду, восприняв ценности христианства сквозь призму византийских (греческих) традиций.

Принятие Киевской Русью греческого Православия определило ее судьбу, как, впрочем, и всю дальнейшую историю России. Смена религии была внутренней потребностью совсем еще юного государства, достигшего с принятием христианства высот культурного развития. В связи с этим возникают вопросы: насколько органичной или почвенной была складывающаяся молодая русская культура? Что в ней было "свое", а что "чужое"? Сказались ли иноземные влияния в становлении нового искусства?

Давайте поразмышляем, может ли культура любой страны развиваться изолированно от других культур? Думаем, что это невозможно, ибо при изоляции народа его движение в мировой цивилизации как бы замирает, время останавливается — примеров такого исторического "покоя" можно назвать достаточно много. Динамичность же культуры всегда подразумевает активное восприятие чужого опыта, то, что современные ученые называют "диалогом культур". Русская культура во все времена поражала удивительной способностью не только с пониманием относиться к духовным ценностям со-

седних народов, но и умением интерпретировать эти ценности сквозь призму собственного опыта. Эта уникальная способность не раз служила поводом для рождения противоречащих друг другу теорий о сути национальных традиций Руси. К тому же географическое положение русских земель "между Востоком и Западом", между Азией и Европой постоянно подогревало интерес ученых к вопросу: какова природа "русскости" — европейская или азиатская?

Наши европейские соседи всегда воспринимали Россию как "Восток". Да и многие великие наши соотечественники видели русские корни именно в Азии. Вспомним:

Да, скифы мы,
Да, азиаты мы.
(А. Блок)

Или:

Каким ты хочешь быть Востоком,
Востоком Ксеркса иль Христа?
(Вл. Соловьев)

Сегодня для исследователей-историков наиболее привлекательной является теория евразийской сущности русской культуры, изложенная в трудах Л.Н. Гумилёва и его единомышленников. Отдавая дань ее оригинальности, все же признаемся, что для искусствоведов более убедительно звучат выводы Д.С. Лихачёва, согласно которым даже в древности Русь обладала "особой сопротивляемостью" к культурам Азии и складывалась на основе диалога с Европой[1]. Правда, диалог этот был исключительно своеобразным. При очевидной внешней ориентации на Европу, в глубинах русской культуры, в ее "подсознании" немаловажную роль играл фактор азиатского мироощущения. Это сказывалось, к примеру, в

[1] *Лихачёв Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 12.

чертах характера русского человека, в его склонности к неспешному философскому раздумью, в его извечной медлительности и приверженности традициям. Да и мало ли можно обнаружить общего в русском и собирательно азиатском "менталитете", коль сама Русь оказалась на перепутье двух мировых цивилизаций, в пограничье двух потоков истории — европейского и азиатского. Будем помнить об этом, когда речь пойдет об уникальном своеобразии русского искусства, идущего по пути христианских художественных культур.

Итак, Крещение Руси положило начало новому развитию молодой славянской культуры. На этом пути важнейшую роль сыграла Византия, не только "подарившая" Руси православный обряд, но и существенно облегчившая освоение новой религии. Созидатели первых храмов — иконописцы, композиторы, творцы мозаик — были греки, приехавшие в Киев кто по зову души и веры, а кто за "золотым тельцом". Однако возможно ли было распространение высокого искусства там, где народ не подготовлен к его приятию? Думается, что прав исследователь Г.К. Вагнер, отметивший удивительное понимание и восторженное преклонение перед греческой "красотой" (вспомним оценки послов Владимира!) русских людей X века. В эпоху крещения Руси произошел прорыв в их сознании в области трансцендентного, состоялось не только представление об абсолюте, но и родилось духовное единение человека с Богом. Это было решающим фактором для развития нового художественного мышления и художественного творчества[1].

Христианство с его многовековыми традициями было принято Русью как дар, как ценность, не требующая каких-либо изменений. Это способствовало закреплению устойчивых

---

[1] *Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф.* Искусство Древней Руси. М., 1993. С. 23.

принципов художественной культуры в целом и каждого вида искусства в частности. Родилось новое православное храмовое искусство, открывшее первую страницу в истории профессиональной художественной культуры Руси.

Творчество древнерусских писателей, художников, архитекторов, музыкантов складывалось на основе общепринятых эталонов красоты. Поэтому вся художественная культура XI–XVII вв. была **канонической** в самом высоком значении этого слова. Через канонические нормы, правила, традиции полнее всего выразилось соборное, надиндивидуальное начало русского искусства. Как указывал *о. Павел Флоренский*, "чем устойчивее канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное — соборное, соборное — всечеловеческое". И далее: "Икона, даже первообразная, никогда не мыслилась произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит к соборному делу церкви, даже если по тем или иным причинам икона написана одним мастером, соборность в работе непременно подразумевалась"[1].

Иначе говоря, соборность — это общечеловеческие духовные ценности, осознанные и закрепленные в храмовой культуре с помощью канона. Каноническим правилам неукоснительно следовали древнерусские мастера. В отличие от более поздних эпох, их творчество было, как правило, анонимным и не являлось средством самовыражения. Художники, музыканты, писатели полностью подчиняли свой талант соборному делу церкви. Воплощая канонические образы, они свидетельствовали об Истине, Добре и Красоте,

[1] *Флоренский П.А.* Иконостас // Богословские труды. Т. 9. М., 1972. С. 109, 133.

заключенных в Православии. Поэтому их творения, оставаясь порой безымянными, пережили века.

Художественный канон в каждом из искусств был свой, что определялось особенностями соответствующего художественного языка. Начнем с архитектуры — дома всех искусств Древней Руси. Архитектура этого времени наиболее полно выразилась в храмовом строительстве. Строили же в строгом соответствии с правилами, нарушать которые воспрещалось. Например, *алтарь*, отгороженный позднее иконостасом, всегда находился в восточной части храма. На западной стороне могли помещаться картины Страшного суда. К XV веку сложился *иконостас*, состоящий из нескольких рядов (чинов) — праотеческого, пророческого, праздничного, деисусного. Храм завершался куполами (несколькими или одним). Под главным куполом внутри церкви обычно воспаряли образы Отца-Вседержителя (Саваофа) и бесплотных сил. Праотеческий чин изображал персонажей Ветхого Завета (например, сцену грехопадения Адама и Евы). Иконы пророческого чина были посвящены ветхозаветным пророкам, предсказавшим явление Иисуса Христа. Праздничный чин соответствовал церковным праздникам — Рождеству Христову, Крещенью, Сретенью и др. В деисусном ряду за род человеческий молились Богородица, Иоанн Креститель. Таким образом, перед человеком, вошедшим в храм, открывалась вся Вселенная, сотворенная Богом, где человеческий мир был лишь частичкой Космоса в его гармонии возвышенного (горнего) и земного (дольнего).

В древнерусском изобразительном искусстве существовали канонические подлинники, которые указывали иконописцам, как изображать тот или иной сюжет Святого Писания, копируя первоисточник. Художники пользовались ком-

позиционными схемами и опирались на традицию, существующую при написании образов святых. Большинство мастеров использовало образцы (прориси), иначе говоря — трафареты, так как новизну в видении сюжета икона не предусматривала. Правда, со временем писание не по образцам стало считаться признаком высокого таланта. Вот, к примеру, свидетельство замечательного древнерусского писателя *Епифания Премудрого* о том, как работал Феофан Грек: "Когда я жил в Москве, там проживал и преславный мудрец, философ зело хитрый Феофан, родом грек, книги изограф нарочитый и среди иконописцев отменный живописец, который собственной рукой расписал много различных церквей каменных — более сорока... Когда он все это изображал и писал, никто не видел, чтобы он когда-либо взирал на образцы, как это делают некоторые наши иконописцы, которые в недоумении постоянно в них всматриваются, глядя туда и сюда, и не столько пишут красками, сколько смотрят на образцы. Он же, казалось, руками пишет роспись, а сам беспрестанно ходит, беседует с приходящими и умом обдумывает высокое и мудрое, чувственными же очами разумными разумную видит доброту"[1]. Очевидно, что этот великий мастер сам создавал "подлинники" вследствие высокого духовного дара, ниспосланного свыше.

"В начале было Слово",— сказано в Евангелии от Иоанна (гл. I). Слово Божие всегда занимало особое место в церковной службе. Однако кроме богослужебных текстов древнерусская литература знала немало разных жанров. И везде приверженность канону была чрезвычайно велика. Древнерусские писатели пользовались целой системой устойчивых стилистических формул, образов, метафор и др. Канонич-

[1] *Любимов Л.Д.* Искусство Древней Руси. М., 1974. С. 192–193.

ность литературы достаточно подробно исследована Д.С. Лихачёвым, который назвал это явление литературным этикетом. Литературный этикет предписывал писателю не столько изображать жизнь, сколько "наряжать" ее, делать праздничной. Эффект неожиданного поворота сюжета, столь типичный для искусства слова нового времени, в эпоху Средневековья был совершенно неуместен. Читатель ждал от писателя привычных событий, узнаваемых героев. Трафаретность ситуаций, повторяемость словесных оборотов — все это делало древнерусскую литературу канонической, проповедующей высокую нравственность с помощью общедоступных для восприятия художественных образов[1].

В эпоху европейского Средневековья слово всегда определяло развитие музыки. В древнерусском искусстве приоритет слова также способствовал утверждению канона профессиональной музыки. В соответствии с ним в православном храме звучала исключительно вокальная музыка без сопровождения инструментов. Песнопения были, по преимуществу, хоровыми и строго одноголосыми. Позднее, в XVII в., возникли многоголосые композиции, но все равно лишь голос поющего человека признавался единственным "музыкальным инструментом", способным интонировать Слово Божие. Музыкальные "трафареты", на основе которых создавались песнопения церковных служб, назывались подобнами, а сам сочинитель музыки — распевщиком (слово "композитор" не употреблялось).

Итак, каноническими были все древнерусские искусства — архитектура и иконопись, литература и музыка. Общие религиозные и эстетические основы разных муз сказались в целом ряде закономерностей художественного мышления. В их числе выделим **символичность.**

---

[1] См. об этом: *Лихачёв Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. С. 80–102.

Символичность древнерусского искусства заключалась в стремлении постичь тайны всего сущего, скрытый высший смысл Бытия. "Символ есть связь между двумя мирами, знак иного мира в этом мире", — писал Н.А.Бердяев. Поясним: символы — это знаки вневременных, вечных отношений между миром земным, видимым, и миром запредельным, невидимым, познать который помогает творчество художника, писателя, иконописца. В искусстве Древней Руси утвердилась развитая система символов, смысл которых раскрывался через тексты Святого Писания. В живописи была символика цвета, в литературе — слова, в музыке — звука. Закрепленные в художественном каноне символы придавали произведениям искусства смысловую определенность и одновременно философскую глубину.

Как очевидно из сказанного, древнерусская художественная культура выработала единые основы для составляющих ее видов искусств. Не случайно о. Павел Флоренский, размышляя над храмовым действом, назвал его "синтезом искусств"[1]. Взаимодействуя и дополняя друг друга, разные музы выражали общее содержание, составляли грандиозный художественный ансамбль, подчиненный высшей религиозной идее. Слушая слова богослужения, созерцая иконы, упиваясь прекрасными песнопениями, человек получал заряд духовной энергии, покаянием очищался от грехов, воспарял мыслями в поднебесье, освобождаясь от мирской суеты. Поэтому храмовые искусства влияли друг на друга гораздо больше, нежели в последующие времена. Обратимся к примерам.

Литература и иконопись. Их теснейшая связь несомненна, ибо основой образов живописи были книжные сюжеты.

---

[1] *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств // У водоразделов мысли. Т. 1. Париж, 1985.

Иконописцы вчитывались в тексты Ветхого и Нового Заветов, изучали хронографы, исторические повести, сказания. Затем образы из книг "переплавлялись" в образы фресок, икон, книжных иллюстраций. Художники любили вводить в иконопись сопроводительные надписи, цитировать Библию. К примеру, часто на древних иконах Иисус Христос держит открытое Евангелие, где сказано: "Не судити на лици сынове человечестии, но праведный суд судите. Им же судом судите — судится вам. В ню же меру мерите — възмерится вам" (Евангелие от Матфея, гл. 7).

Под влиянием литературы в иконописи сложились приемы изображения, имеющие повествовательный характер. Такой "рассказ" последовательно излагал разновременные события, что требовало от художника мастерского владения композицией, в которой как бы соединялись воедино пространство и время. Не случайно Д.С. Лихачёв назвал древнерусское изобразительное искусство "зеркальным отражением" литературы.

Литература и музыка. Мы уже говорили, что ранние формы профессиональной музыки были тесно связаны со словом. Многие вероучители христианства подчеркивали, что самое важное в пении — размышление над смыслом текста, который и должен доставлять удовольствие. Важнейшей эстетической основой музыки Древней Руси была теория ее богоданности, дарования свыше вместе с текстами откровений. В связи с этим исследователь Т.Ф. Владышевская обращает внимание на иконографию Покрова Богородицы. В верхней части иконы изображены небесные силы и Богородица, ниже — Роман Сладкопевец, великий гимнограф, поющий мелодии, дарованные ему Богородицей. Гимнографа окружает народ, который подхватывает мелодию. Запечатленная на иконе идея совместного служения небесных и земных сил воплощена и в тексте кондака "Покрову Богородицы":

Дева днесь предстоит в церкви,
И с лики святых невидимо за ны молится Богу:
Ангели с архиереи поклоняются,
Апостоли же со пророки ликовствуют:
Нас бо ради молит Богородица Предвечнаго Бога[1].

Музыка и живопись. Начнем с того, что в творчестве распевщика и иконописца много общего: музыка и живопись создавались на основе канонизированных образцов, подлинников. Оба вида искусства были предметом коллективного соборного созидания, поэтому ни икону, ни песнопение нельзя считать авторским художественным произведением в современном значении этого слова.

Древнерусская музыка оказала глубокое влияние на живопись. Об этом свидетельствуют многочисленные иконы и фрески, созданные на темы песнопений. Например, на фресках Благовещенского собора Московского Кремля изображен Акафист Богородице. А на фресках храма Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, расписанного великим Дионисием с сыновьями, изображена целая серия сюжетов, связанных с музыкальными композициями. Среди изображений есть и Акафист Богородице, содержащий слова:

Тебе, Высшей Военачальнице,
Избавившей от бед,
мы, рабы Твои, Богородица,
воспеваем победную
и благодарственную песнь.
Ты же, имеющая силу
непобедимую,
освобождай нас от всяких бед,

[1] *Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф.* Искусство Древней Руси. С. 175.

чтобы мы взывали к Тебе:
Радуйся, Невеста Вечнодевственная[1].

Одной из самых знаменитых фресок Ферапонтова монастыря является большая композиция "О Тебе радуется". Она создана на основе гимна великого песнопевца Иоанна Дамаскина, исполненного ликованием и светом:

О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь,
Ангельский собор и человеческий род,
Освященный в храме и раю словесный.
Девственная похвало,
Из Нея же Бог воплотится и младенец бысть.
Прежде век сый Бог наш.

Фрески и иконы донесли до нас подробности храмового пения в Древней Руси: жесты регента, расположение певцов, их одежду и др. Порой кажется, что хоры, изображенные на иконах, оживают и подпевают верующим в храме.

Зададимся вопросом искусствоведческого характера: к какому же художественному стилю принадлежали древнерусские музы? Однозначных ответов нет в научной литературе. На наш взгляд, древнерусская художественная культура развивалась в русле **мистического реализма.** Этот термин принадлежит замечательному русскому философу В.В. Зеньковскому, который считал, что в искусстве мистического реализма все вещественное, материальное служит лишь средством для выражения высшей истины и высшей красоты. Мистический реализм не только отражает действительность, но и видит за реальностью сверхреальность, сверхчувственный мир. Иначе говоря, в мистическом реализме воплотилось представление о двух взаимосвязанных порядках Бытия, о

[1] Перевод В. Адаменко. Цит. по: *Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф.* Искусство Древней Руси. С. 241.

взаимодействии материального и духовного, земного и Божественного. Отсюда специфика средств художественной выразительности древнерусской музыки и литературы, иконописи и зодчества.

Развивая эстетические основы мистического реализма, древнерусская культура пережила несколько этапов расцвета, каждый из которых вносил свою новую, неповторимую краску в разные искусства. Выделим наиболее крупные. Это этап *домонгольской Руси* (XI — первая половина XIII в.), *эпоха Предвозрождения* (XV — XVIвв.) и так называемый "переходный период" (XVIIв.). В контексте мистического реализма складывались различные художественные течения и направления. О них мы расскажем более подробно в последующих главах, в которых повествуется о кульминационных моментах становления национального художественного гения Древней Руси.

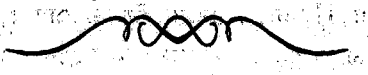
Сегодня, вглядываясь в потемневшие от времени лики святых, вслушиваясь в строгие, аскетические мелодии, любуясь гармоничными соборами, не устаешь удивляться тем теплоте и простоте, которые излучает каждое творение древнерусских мастеров. Невольно приходят на память строки Вл. Соловьева:

Смерть и время царят на земле, —
Ты владыками их не зови;
Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви.

Истину о могуществе Божественной Любви сердцем восприняли наши предки. Вот почему древнерусские художественные произведения несут в себе мощный заряд энергии света, добра и красоты.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ[1]

1. Когда образовалась Древняя Русь? Каковы ее исторические и географические границы?
2. Почему Русь приняла христианство? В чем отличие христианства от язычества?
3. Что такое Православие? Откуда оно пришло на Русь? Когда?
4. Каковы духовные и эстетические основы христианства? Что такое соборность?
5. Расскажите, почему храмовое искусство было каноническим.
6. Каковы наиболее важные характеристики средневекового художественного канона?
7. Что такое символичность искусства?
8. Что такое иконописный подлинник? Были ли подлинники в музыке Древней Руси и как они назывались?
9. Расскажите о синтезе храмовых искусств Древней Руси. Какова роль слова в этом синтезе?
10. Как влияла литература на музыку?
11. Как влияла музыка на иконопись?
12. Почему иконопись названа Д.С. Лихачёвым "зеркалом литературы"?
13. Что такое мистический реализм? Назовите основные этапы расцвета мистического реализма в художественной культуре Древней Руси.
14. Каковы идеалы искусства Древней Руси? В чем их христианская суть и общечеловеческая значимость?



[1] Вопросы и задания предполагают самостоятельную работу студентов с текстом данного пособия, а также с литературой и хрестоматией, которые помещены в конце каждой части.

Глава 2.
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТИЯ КИЕВСКОЙ РУСИ

"Виждь же и град, величьством сияющ, виждь церкви цветущи, виждь христианство растуще, виждь град иконами святыих освещаем... и хвалами и божественными пении святыми оглашаем...", — так писал о древнем Киеве выдающийся писатель, митрополит Иларион. Прекрасный Киев был "лицом" страны, которую сегодня принято называть Киевской Русью. Это государство сложилось на рубеже IX–X вв., во времена похода вещего Олега на Царьград, княжения Игоря Рюриковича, его вдовы княгини Ольги. Знаменитыми были их потомки — Святослав, Владимир Святой, Ярослав Мудрый.

Художественная культура Киевской Руси была своеобразной. На ее формирование оказали влияние два мировоззренческих потока: вначале сильно было влияние язычества, позднее, с XI века, складывается храмовое христианское искусство. До принятия Православия бронзовые, каменные, деревянные идолы были разбросаны по всем славянским землям. Много их было и в Киеве. Как говорит летопись: "И нача княжити Володимер на Киеве един и постави кумиры на холму вне двора теремнаго: Перуна деревяна, а главу его среб-

рену, а ус злат, и Хърса, Даждьбога, и Стрибога, и Симарыгла, и Мокошь"[1].

Самым знаменитым из сохранившихся древних истуканов является Збручский идол, поставленный на реке Збруч на рубеже IX–X вв. Идол представляет собой большой каменный столп, покрытый барельефами. На верхнем ярусе изображено четырехликое божество: четыре безбородых, длинноволосых лица, обращенные на четыре стороны света и увенчанные одной круговой шапкой, весьма напоминающей княжеский убор. Чуть пониже в своеобразном хороводе расположились фигурки людей. Еще ниже — три истукана, стоящие на коленях и как бы поддерживающие всю композицию. Иначе говоря, перед нами дохристианское представление о строении мироздания, подразделенного на небо, землю и подземный мир.

В 988 г. языческому идолопоклонству пришел естественный конец. С принятием Православия Русь установила более тесные контакты со своими христианскими соседями — и со стареющей Византией, и с Болгарским царством, переживающим в X в. период расцвета. Центром новой культурной жизни остался Киев — "матерь городов русских", поражающий своими художественными достижениями. Один из современников утверждал, что уже в начале XI в. в Киеве было 400 церквей. Следовательно, в них звучала высокая поэзия, раздавались величавые песнопения, сверкали золотом фрески и иконы. Правда, из этого богатства до нас дошло совсем немного. Но и то, что сохранилось, свидетельствует об удивительной внутренней гармонии совсем еще юного храмового искусства. Рассмотрим последовательно памятники разных киевских муз.

[1] Полное собрание русских летописей. Т. 1. М., 1962, стлб. 79.

Важнейшее место в культуре Киевской Руси заняла **литература.** Книги в ту эпоху были рукописными и создавались на *пергамене* — особо выделанной телячьей коже (ее позднее стали называть хартией). В литературных памятниках преобладало уставное письмо — геометрическое написание букв, не связанных между собой. Многие рукописи были богато иллюстрированы. Это придавало книгам нарядный вид, поэтому древние хартии внешне воспринимаются как прекрасные произведения прикладного искусства.

Развитие литературы и книжности тесно связано с христианизацией русского общества. Приехавшие на Русь византийские священники и их русские ученики прежде всего переводили и переписывали книги, необходимые для храмовых служб. Из дошедших до нас более 130 книг около 80 являются богослужебными. Как известно, главными литературными источниками христианского вероучения являются Ветхий и Новый Заветы Библии (Священное писание). Вся Библия была переведена на русский язык лишь в XV в., однако отдельные книги Писания были известны уже в древнем Киеве. Наибольшее распространение получили Евангелие и Псалтырь. Как свидетельствует летопись, великий князь Ярослав Мудрый имел такое большое пристрастие к книге, что приказал собрать писцов, которые перевели и "списаша книгы многы". Порукой таких переводов был введенный в Киеве алфавит — кириллица, созданная великими болгарскими просветителями — монахами Кириллом и Мефодием.

В Киеве хорошо знали сочинения римских и византийских богословов — отцов церкви III–XI вв. Иоанна Златоуста, Григория Богослова, Василия Кесарийского, Ефрема Сирина, Афанасия Александрийского. Сборники переводных сочинений содержат многочисленные памятники *агиографии* —

литературы, посвященной житию святых. Достаточно распространенными в ту эпоху были тексты *апóкрифов* — преданий о героях библейской истории, не вошедших в канонические книги. Встречаются *хроники* (или хронографы), излагающие историю мира, а также великолепный перевод знаменитой книги Иосифа Флавия "История Иудейской войны".

Итак, очевидно, что "Русь стала читать чужое раньше, чем писать свое"[1]. Однако переход от чтения к созданию собственных текстов был необычайно стремительным. И хотя из оригинальной литературы сохранилось ничтожно мало, мы можем судить о степени ее масштабности и самобытности. Как считают современные исследователи, анализ первых произведений литературы Киевской Руси показывает ее самостоятельность и в языке, и в сюжетах, и в системе образов, и даже в жанровом отношении. Важнейшим жанром рождающейся русской словесности следует считать *летопись*. На ее становление оказали мощное влияние традиции славянского эпоса, богатейшее устное народное творчество.

В истории летописей Киевской Руси есть несколько этапов. Первый связан с годами княжения Ярослава Мудрого (1019—1054), хотя устные предания бытовали задолго до этого времени. Другой этап приходится уже на 60-е — 70-е гг. XI в. и связан с деятельностью монаха Киево-Печерского монастыря Никона. Около 1095 г. создается новый летописный свод, который русский ученый А.А. Шахматов предложил назвать "Начальным сводом". И, наконец, в начале XII века русская летопись обогатилась трудами монаха Киево-Печерского монастыря *Нестора*.

Около 1113 г. Нестор закончил сочинение, дав ему пространное название: "Се повести времяньых (прошедших) лет, откуду есть пошла Руская земля, кто в Киеве нача первее

[1] История русской литературы X—XVII веков / Под ред. Д.С. Лихачёва. М., 1980. С. 36.

княжити, и откуду Руская земля стала есть". Нестор был не новичок в литературе: до "Повести" он создавал произведения в житийном жанре, например, "Житие Бориса и Глеба". Однако в "Повести" автор выдвинул перед собой совершенно новую задачу — ввести историю Руси в контекст всемирного исторического процесса, переработав старинные летописи (в первую очередь — упомянутый выше "Начальный свод"). Поэтому начинается произведение библейским рассказом о Ное, от одного из сыновей которого ведет свое начало славянский род. Далее Нестор повествует о возникновении первой династии Рюриковичей, о крещении Руси, о походах киевских князей на иноземцев, о междуусобицах. Для "Повести", как и других русских летописных сочинений, характерно свободное сочетание элементов жития, поучения, повести, похвального слова. Излагая исторические события, летописец не упускает случая высказать собственное отношение к ним "в назидание потомкам". Вот характерный отрывок "Повести", который можно назвать "похвалой учению книжному": "В год 6545 (1037) заложил Ярослав город большой, у которого сейчас Золотые ворота, заложил и церковь святой Софии, митрополию, и затем церковь святой Богородицы Благовещения на Златых воротах, затем монастырь святого Георгия и святой Ирины. При нем начала вера христианская плодиться и распространяться, и черноризцы стали множиться, и монастыри появляться... Отец ведь его Владимир землю вспахал и размягчил, то есть крещением просветил. Этот же сеял книжными словами сердца верующих людей, а мы пожинаем, учение получая книжное. (...)

Велика ведь бывает польза от учения книжного; книги наставляют и научают нас пути покаяния, ибо мудрость обретаем и воздержание в словах книжных. Это — реки, напоящие вселенную, это источники мудрости, в книгах ведь не-

измеримая глубина; ими мы в печали утешаемся; они — узда воздержания"[1].

Летописание на Руси развивалось до XVII в. Труды "усердных и безымянных" монахов дошли до наших дней. Сегодня исследователям известны Ипатьевский, Лаврентьевский, Радзивиловский и другие летописные своды. Однако не только летописи отражают развитие оригинальной русской литературы. Среди жанрового разнообразия киевских памятников выделяется жанр *слова*, отразивший пафос торжественного и поучающего слушателей (читателей) красноречия. Наиболее знаменитым сочинением является "Слово о Законе и Благодати", написанное первым русским митрополитом *Иларионом*. Как предполагают, впервые оно было публично произнесено в честь завершения строительства оборонительных сооружений Киева в 1049 г. Иларион — "муж благ, книжен и постник" был образованнейшим человеком своего времени. Ему удалось создать произведение, в котором есть и философская глубина, и эмоциональная насыщенность. В "Слове" три части. В первой автор противопоставляет Ветхий и Новый Заветы Библии, показывает, что первый завет есть закон одного иудейского народа, второй же — закон жизни всего человечества, принявшего христианство.

Проникновенные и страстные строки посвятил автор "Слова" образу Спасителя — Иисуса Христа. Он "как солнца свет" сошел на землю, пребывая в "двойном естестве" — как Бог и Человек. Он "как человек был повит пеленами и как Бог звездою волхвов направлял; как человек лежал в яслях и как Бог дары волхвов и поклонение принял; как человек в Египет бежал и как Богу кумиры египетские поклонились Ему; как человек пришел креститься и как Бога устрашился

[1] Повесть временных лет // Древнерусская литература. Сост. Е.Б. Рогачевская. М., 1993. С. 66.

Его Иордан и пошел вспять; ...как человек положен в гроб и как Бог сокрушил ад и души освободил"[1].

Во второй части — "Похвала князю Владимиру" — ярко и убедительно рассказано о деяниях великого князя киевского, который по собственному порыву совершил "великое и дивное" — принял христианство. "И не было ни одного, кто воспротивился бы благочестивому его повелению". С этого времени "начал мрак идольский от нас отходить и зори благоверия явились. Тогда тьма бесослужения рассеялась, и слово евангельское землю нашу озарило; жертвенники были разрушены, церкви постановлены; идолы сокрушены, а иконы святых предстали". Кончается же эта часть "Слова" настоящим гимном в честь Владимира: "Встань, о честный муж, из гроба твоего! Встань, отряхни сон! Ты ведь не умер, но спишь для общего всем пробуждения! Встань, ты не умер! Не подобает умереть тебе, веровавшему во Христа, — жизнь давшему всему миру! Стряхни сон, подними очи, и да увидишь ты, какой чести сподобил тебя Господь там и на земле: не в забвение оставил сынам твоим"[2]. Автор подводит читателя к мысли о необходимости признать Владимира святым, ставит его в один ряд с апостолами Иоанном, Фомой, Марком. Владимир представлен деятелем не только русской церкви, но и церкви вселенского масштаба, само же крещение Руси признается событием мирового значения.

Третья часть "Слова о Законе и Благодати" посвящена киевскому правителю Ярославу Мудрому. Иларион изображает князя как достойного преемника дел Владимира. В этой части много молитвенных строк, связанных с обращением к Богу с конкретными просьбами умудрить бояр, укротить соседние народы, прогнать врагов. "Слово" представляет со-

[1] Древнерусская литература. С. 118–119.

[2] Там же. С. 124–125, 127–128.

бой самый ранний образец высокого ораторского искусства, своего рода проповедь о величии христианства и исторической роли русского народа, несущего миру духовные ценности Православия.

Политическим и моральным наставлением правителям Руси можно назвать "Поучение" *Владимира Мономаха*. Князь Владимир Мономах свободно владел различными языковыми приемами, что позволило ему создать сочинение неординарное, индивидуальное и даже автобиографическое, поскольку автор включил в текст сведения о своей жизни.

И все же образцом для подражания считалась жизнь не столько политических деятелей, сколько святых Русской православной церкви. Поэтому в эпоху Киевской Руси успешно развивается жанр агиографии. Древнейшим ее памятником является "Житие Антония Печерского", повествующее о жизни монаха, основавшего первый скит на территории будущего Киево-Печерского монастыря. Из сохранившихся сочинений следует назвать уже упомянутое "Житие Бориса и Глеба" Нестора. Оно посвящено первым русским святым, канонизация которых существенно подняла авторитет Руси как страны, имеющей собственных святых угодников.

Самым выдающимся произведением литературы Киевской Руси является знаменитое "Слово о полку Игореве". О нем написаны десятки книг и статей на самых разных языках. "Слово" не миновал ни один историк искусства. Русские поэты разных эпох переводили "Слово" на современную поэтическую речь, открывая в нем все более глубокие пласты художественной выразительности.

Как известно, сюжетную канву "Слова" составили подлинные события 1185 г. Правда, для истории Руси поход князя Игоря Святославича против половецкого хана не имел далеко идущих последствий. Автор "Слова" и не стремился

2 Заказ 981

создать воинскую повесть. Рассказывая о походе, он выполнил некую сверхзадачу: донес до читателя свою боль, свою тревогу за будущее Руси, подтачиваемой княжескими усобицами. Не собственно сюжет, а скорее отношение к нему, оценка событий на фоне истории определили в "Слове" своеобразие его композиции. Конечно, "Слово" было не единственным памятником подобного рода в киевской литературе. О том, что погибло, сгорело, исчезло в веках сегодня можно только догадываться. Поэтому для нас "Слово о полку Игореве" является доказательством вершинных достижений русского литературного гения на ранней стадии развития отечественной художественной культуры.

Не менее важны и другие доказательства. В их числе сохранившиеся шедевры **архитектуры** и **изобразительного искусства.**

Древнейшим каменным сооружением Киева была Десятинная церковь, выстроенная в честь Пресвятой Богородицы в 989–996 гг. и рухнувшая во время осады Киева ханом Батыем. Она была возведена на главной площади "Владимирова града" и, судя по раскопкам, представляла собой монументальный шестистолпный храм. Сооружение было богатым и дорогим — на строительство была отдана десятая часть княжеских доходов.

При Ярославе Мудром Киев начинает явно соперничать с Царьградом. Князь прилагает много усилий для украшения и укрепления русской столицы. Появляются новые оборонительные сооружения, отстраиваются каменные Золотые ворота (1037), представляющие собой высокую арку с надвратной церковью. В центре обновленной столицы воздвигается величественный храм Святой Софии (между 1017 и 1037).

Софийский собор — главный памятник древнего Киева — сохранился до наших дней, хотя и в перестроенном виде.

Реконструкция храма позволяет судить об его изначальном облике. Это было огромное пятинефное сооружение с пятью апсидами. К корпусу храма примыкали две галереи. Внутренняя галерея была двухэтажной и узкой, внешняя же — одноэтажной и более просторной.

София Киевская, возведенная на высоком берегу Днепра, блестела тринадцатью свинцовыми куполами, которые составляли пирамидальную композицию. У западных углов собора были выстроены лестничные башни — асимметричные и могучие, они усиливали монументальную торжественность храма, подчеркивая его особую роль в государстве.

Внутреннее убранство также вполне соответствовало месту собора в духовной жизни киевлян. Он как бы претворил религиозные, национальные и даже политические идеи, господствовавшие во времена Ярослава Мудрого. При этом создателям храма удалось найти верное решение в соотношении разнообразных деталей и украшений. Например, важнейшим элементом художественного замысла являлся контраст залитого светом центрального пространства с затененными помещениями под хорами. В лучах света искрились драгоценные мозаики, расположенные в центре, боковые же части были украшены фресками.

Благодаря точному расчету внимание каждого, кто входит в храм, приковывается к алтарной его части и пространству под центральным куполом. Здесь помещена мозаика с изображением Христа-Вседержителя. Подлинным шедевром Софии является огромная мозаичная фигура Богоматери-Оранты ("Нерушимая стена"). Богоматерь изображена в полный рост (высота мозаики 4,45 м) в синем хитоне с пурпурным покрывалом и ярко-красными сапожками. Фигура вписана в блистающий золотой фон. Поза Богородицы молитвенна; ее руки подняты вверх. Она обращается к Иисусу

Христу и одновременно простирает руки над всем миром, над молодым Киевским государством, защищая и оберегая его. Стоит отметить высокое мастерство создателя мозаики, который нашел верные пропорции для фигуры Богоматери, помещенной на вогнутой поверхности апсиды.

На противоположной алтарной части храма изображены бытовые сцены из жизни княжеского двора, а также сцены "бесовских забав" разудалых русских скоморохов. Мы еще будем говорить об этом своеобразном искусстве, здесь же лишь отметим, что фрески Софии донесли до нас изображения (причем часто единственные!) древних народных музыкальных инструментов.

Живописный интерьер Софии Киевской удивительно гармоничен. Мозаики и фрески, дополняя друг друга, создают ансамбль пластичных форм и ярких красок. Во фресковой живописи переплелись сцены из Евангелия с образами достаточно земными, порой бытовыми. Так, особого внимания заслуживают фрески-портреты семьи Ярослава Мудрого. Лучше всего сохранилось изображение четырех дочерей великого князя. Их стройный и нежный облик наделен ярко выраженными индивидуальными чертами.

Монументальность и благородство форм Софийского собора поражали воображение современников. Митрополит Иларион полагал, что сооружение храма является главной заслугой великого Ярослава Мудрого: "Яко церкви дивна и славна всем окружным странам, якоже ина не обращется в всемь полунощии земнем, от встока до запада"[1].

София Киевская является блистательным олицетворением идеи единства русской государственности и Православия. Собор как центр общественной жизни Киева воплотил в себе

[1] Искусство Киевской Руси // История русского и советского искусства / Под ред. Д.В. Сарабьянова. М., 1979. С. 13.

философию, этику и эстетику Руси, стремящейся к национальному самоопределению. Не случайно храм оказал серьезное влияние на дальнейшее развитие каменного зодчества. Появились Софийские соборы в Новгороде, Полоцке, расцвело строительство величавых храмов и крепостей в других русских княжествах.

Расцвет зодчества естественно стимулировал развитие изобразительного искусства. В киевских храмах было много икон. Создавались они не только греческими, но и русскими мастерами. Одного из них мы знаем: звали русского мастера Алимпий, жил он в конце XI в. и был прославлен своим иконописным даром. Как писал современник, был он "добро извык хитрости церковной, иконы писать хитр бе зело".

Иконописное наследие Киевской Руси почти все погибло. Сохранились лишь некоторые иконы; среди них знаменитая "Владимирская Богоматерь", вывезенная в Киев из Константинополя в начале XII в. Икону писал искусный византийский художник. Правда, от древнего письма остались только лики Марии и Младенца Иисуса, остальные детали переписаны позднее, в XV–XVI вв. Облик Богоматери, нежно прижавшей Младенца щека к щеке, Ее огромные печальные глаза, смотрящие на нас с любовью и надеждой, оставляют впечатление духовной силы и высокого нравственного пафоса. Этот иконографический тип получил на Руси название "Богоматерь Умиление" и был чрезвычайно почитаем. В середине XII в. князь Андрей Боголюбский вывез икону во Владимир, откуда и пошло ее название. Позднее "Владимирскую Богоматерь" торжественно перенесли в новую столицу — в Москву.

Достаточно развита была в древнем Киеве культура миниатюрной книжной живописи. Из дошедших до нас самых древних рукописей огромную ценность представляет богато

иллюстрированное и украшенное *Остромирово Евангелие* (1056–1057), написанное дьяконом Григорием по заказу некоего Остромира — подданного князя Изяслава. Поражает великолепная ювелирная отделка переплета книги, украшенного золотом и сверкающего красками, близкими к гамме эмалевых икон с роскошными драгоценными камнями.

Самым дорогостоящим и трудоемким видом живописи Киевской Руси была *мозáика*. Этот вид искусства начали культивировать греческие мастера, принесшие из Византии секреты производства с м а л ь т ы — главного материала фресок. Вскоре у них появились русские ученики, что способствовало широкому распространению мозаик в киевских храмах. Кроме мозаичных икон Софии Киевской сохранились с тех пор знаменитые мозаики собора Михайловского Златоверхого монастыря, которые относятся к 1112 г. Обратим внимание на святого Дмитрия Солунского, представленного в виде воина с мечом. Его лицо с огромными глазами напоминает византийские иконы, однако богатство одежды в сочетании с властностью позы заставляют вспоминать смелых киевских князей, вернее, их идеализированный образ, сочетающий святость и храбрость воина.

Мозаики называют "мерцающей живописью". Их яркое сияние подчеркивало грандиозность и пышность киевских храмов, прославляющих торжество молодого христианского государства.

В связи со сказанным возникает вопрос: к какому художественному стилю относятся киевские памятники литературы, зодчества, иконописи, отмеченные знаком единения Истины, Любви и Красоты? Мы уже отмечали, что все средневековое искусство зиждилось на эстетических идеях мистического реализма, подразумевающего реальное признание и воплощение в художественных образах двух порядков бы-

тия — материального, земного и мистического, духовного. Однако вследствие многовекового развития этого стиля в нем можно выделить свои этапы и течения. Таким первым, самым ранним этапом была художественная культура Киевской Руси с ее характерными чертами монументальности, торжественности, помпезности. Эти особенности позволили Д.С. Лихачёву назвать словесность киевского периода искусством "монументального историзма". Литературоведы считают, что "в этом стиле проявляется стремление древнерусских книжников судить обо всем с точки зрения общего смысла и целей человеческого существования. Поэтому авторы XI–XIII вв. стремятся изображать только самое крупное и значительное. Стиль монументального историзма характеризуется прежде всего стремлением рассмотреть предмет изображения с больших дистанций: пространственных, временных, иерархических. Это стиль, в пределах которого все наиболее значительное и красивое представляется монументальным, величественным, воспринимается как бы с высоты птичьего полета"[1]. Распространение понятия монументального историзма на произведения зодчества и иконописи достаточно очевидно. Мы уже говорили о грандиозности киевских храмов, о величавых мозаиках и фресках.

Монументальный историзм, как любое художественное явление, имел свой исторический предел. По мере усиления удельных княжеств и ослабления киевской государственности естественно менялись эстетические ориентиры общества. В XII–XIII вв. в зодчестве расцветает придворно-княжеское направление, строятся небольшие храмы, увенчанные одной главой. Правда, камерность этих сооружений удивительно сочетается с фундаментальной основательностью самого архи-

[1] История русской литературы X–XVII веков. С. 78–79.

тектурного образа, что позволило ученым говорить о трансформации монументального историзма, его вариативности. В качестве примера можно назвать прекрасную церковь Покрова Богородицы на Нерли (1165), Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском (1152), церковь Спаса Преображения Мирожского монастыря в Пскове (1156), Дмитриевский собор во Владимире (1194–1197).

Проявились ли отмеченные художественные закономерности в музыкальном искусстве? Или музыка развивалась иными путями? Чтобы ответить на эти вопросы, вернемся к истокам музыкальной культуры Киевской Руси.

С незапамятных времен на протяжении ряда веков в развитии древнерусской музыки можно выделить две основные ветви. Первая, самая древняя, относится к искусству устной традиции, к музыкальному **фольклору**. Вторая область является профессиональным музыкальным искусством, входящим составной частью в храмовую православную культуру. Начнем с фольклора.

Народная музыка, возникшая задолго до профессионального музыкального искусства, играла в общественной жизни языческой Руси гораздо бо́льшую роль, нежели в более поздние эпохи. Народные песни были плодом коллективного устного творчества и имели много вариантов. Фольклор обладал сложившейся стройной системой жанров и средств музыкальной выразительности. Он прочно вошел в быт людей, в социальную, семейную, личную жизнь. Еще в докиевский период славяне-язычники создали развитые обрядовые песни, календарный и семейно-бытовой фольклор, героический эпос, инструментальную музыку.

В числе самых древних свидетельств музыкальной одаренности русского народа — *календарно-обрядовые* песни. Их рождение связано с трудом славянина-земледельца. Поэтому

песни создавались в соответствии с календарем, отражающим этапы сельскохозяйственных работ в течение года. В содержании календарно-обрядового фольклора отразились самые разнообразные верования наших предков, представления о круговороте природы и устройстве мироздания. Песни входили в весенние, летние, осенние и зимние обряды, поскольку люди верили, что их действия и заклинания будут услышаны могучими силами матери-Земли, Солнца, Воды, небесных светил.

Цикл календарно-обрядовых песен начинался с зимних обрядов. Самый короткий день года — 25 декабря[1] — считался поворотом "солнца на лето". Этот день зимнего солнцестояния после принятия христианства совпал с праздником Рождества Христова. Святки продолжались вплоть до Крещения (Богоявления), то есть до 6 января. Праздновались они весело, с песнями, плясками, ряжеными, непременным ритуальным застольем. Накануне Рождества, в сочельник, на стол подавалось 12 блюд (по числу месяцев в году и по числу учеников Христа — апостолов). В то же время было принято гадать, колядовать, то есть рядиться в необычные карнавальные одежды и ходить по соседям, выпрашивая подарки. При этом молодежь пела разные колядки, например, такую:

Коляда, коляда!
А бывает коляда
Накануне Рождества!
Коляда пришла,
Рождество принесла.

Песни-колядки были чрезвычайно любимы на Руси. А еще их звали "авсеньками", "таусеньками", "щедровками",

[1] В указаниях принят старый стиль.

в зависимости от тех традиционных припевок, что содержал текст. Смысл колядок — в добрых пожеланиях хозяину и хозяйке дома. Если домочадцы дарили подарки колядующим, то считалось, что им гарантирован богатый урожай и счастливая семейная жизнь. Если же хозяева скупились, то им пели шуточные угрозы и предсказывали бедствия.

В период Святок в каждой избе водили зимние хороводы. Хороводные песни считаются очень древними. Самыми распространенными среди них были хороводы-игры, когда участники разыгрывали своеобразное театрализованное представление. Не менее любимыми были разудалые пляски, мужские и женские. Женские предполагали то движение мелкими шажками — "лебедушкой", то громкую и четкую дробь. Многие плясовые напевы древности популярны и поныне: "Ах вы, сени, мои сени", "Камаринская", "Барыня" и др.

Святки славились пением "подблюдных песен" в сочельники Рождества и Крещения. В эти зимние вечера хороводы и пляски прекращались, наступала пора святочных гаданий. Чаще всего гадали на воде, опуская туда мелкие вещи и загадывая желания. При этом пели песни, слова которых предсказывали судьбу. Одной из самых старинных подблюдных мелодий является знаменитая "Хлебная Слава":

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

Другим не менее любимым и веселым народным праздником была Масленица. В христианском календаре Масленица совпадает с последней "мясопустной" неделей перед Великим Постом, когда следует воздерживаться в еде от мясных блюд. В народном же календаре с Масленицей связывали проводы зимы. В эти дни люди славили солнце, весну, наступление тепла. Они верили, что без их песен солнце

будет медленнее двигаться по кругу, света и тепла будет меньше. Каждый день Масленицы имел ритуальное название и свои песни: понедельник — "встреча Масленицы", вторник — "заигрыши", среда — "лакомства", четверг — "разгул, широкая Масленица", пятница — "тещины посиделки, тещины блины", суббота — "золовкины посиделки", воскресенье — "проводы Масленицы". В воскресенье люди просили друг у друга прощения и по христианскому обычаю самый последний день праздника назывался прощеным воскресеньем, предваряющим Великий Пост.

Веселилась на Масленицу вся Русь. Красочное и беззаботное гулянье сохраняется в памяти нашего народа и поныне. Обряд Масленицы не раз привлекал внимание писателей, композиторов, художников. Сцена проводов Масленицы-мокрохвостки воссоздана в опере Н.А. Римского-Корсакова "Снегурочка", народные гулянья на Масляной неделе передал И.Ф. Стравинский в балете "Петрушка", разудалые веселящиеся лица глядят на нас с полотен Б.М.Кустодиева...

Весну завлекали в древности песнями-веснянками. Обряды встречи весны начинались в день весеннего равноденствия— 22 марта. Люди считали, что тепло приносят птицы, поэтому они выпекали пернатых из муки, лепили из глины и соломы и поднимали к небу, заклиная солнце.

Чрезвычайно развитыми были обряды праздников Троицы и Семика. Интересно, что и в них переплелись древние и христианские традиции. Семик — седьмой четверг после Пасхи — считался праздником земли, продолжения рода. Раньше семицкую неделю называли "русальной" и символом ее была молодая березка. На русальную неделю ходили на могилы поминать предков. Оканчивалась семицкая неделя праздником Святой Троицы (Пятидесятницы). В этот

день, по христианскому вероучению, произошло сошествие на землю Святого Духа.

Дохристианские семицкие обряды сопровождались пением ритуальных песен под украшенными березками. Девушки плели венки, бросали их в воду, гадали, водили хороводы и пели:

А и густо, густо
На березе листьё,
Ой люли, ой люли,
На березе листьё.

Главные летние обряды исполнялись в день Ивана Купалы (24 июня). Купало — имя языческого грозного бога Ярилы-солнца, рождение которого совпадало с днем летнего солнцестояния. В христианские времена Иванов день стали считать праздником первого новозаветного пророка Иоанна Предтечи. В старину люди считали, что в ночь на Иванов день цветет папоротник, властвуют колдуны и ворожеи, носится над землей нечистая сила. Во время купальских обрядов они жгли ритуальные костры, купались в реках и озерах, а в христианские времена рисовали на своих воротах кресты. Поэтому "купальские" песни таинственно-мистичны и отличаются от других обрядовых песен несколько мрачноватым характером. Были и другие календарные напевы, связанные с летним трудом — жнивные, сенокосные.

Как видим, все перечисленные календарно-обрядовые песни не являлись самостоятельными, а входили в праздник или действо, включающее элементы театра, танцы, хороводы, шествия, игры. Совсем иной была сфера ***семейно-бытового*** фольклора. В Древней Руси события, связанные с рождением человека, вступлением в брак, его смертью, отразились в прекрасных народных песнях. Наиболее развитым был обряд русской свадьбы, которые игрались перед Рождеством,

на Масленицу, на Красную горку (через неделю после Пасхи), но чаще всего после осеннего сбора урожая.

Обряд русской свадьбы — это прежде всего спектакль, где у каждого из присутствующих своя роль. Сваты в шутливой форме расхваливали достоинства жениха. На девичнике невеста плакала и прощалась с подругами юности. В день свадьбы жених "выкупал" невесту и в христианские времена вез в церковь венчаться. Затем следовал многодневный пир, где ели, пили, плясали, пели песни. Наиболее яркими из свадебных песен считаются плачи-причитания невесты:

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

Плачи-причитания на Руси были не только свадебными, но и рекрутскими, похоронными. Называли их тоже поразному: "причет", "вопль", "голошение".

Самыми древними были плачи по покойникам. В похоронной обрядовости дохристианской поры сохранялись представления о загробной жизни как продолжении земного бытия, но в ином мире. Поэтому умершему в могилу старались положить все необходимое для дальнейшего пути и отправляли его в это неизведанное с песнями. Плачи по умершим отличались особо импульсивным характером и высокими художественными достоинствами. Исполняли их профессионалки-плакальщицы, которых специально приглашали на похороны.

Плачи были видом не только музыкального, но и поэтического творчества. Об этом свидетельствует такой источник, как плач Ярославны из "Слова о полку Игореве":

Ярославна рано плачет в Путивле на забрале, приговаривая:
"Светлое и трижды светлое солнце!

Для всех ты тепло и прекрасно.
Зачем, господин, простерло ты горячие лучи свои
На воинов моего милого?
В поле безводном жаждою им луки согнуло?
Горем им колчаны заткнуло?"[1]

Синтетическим жанром, в котором с особой яркостью воплотился музыкально-поэтический дар русского народа, была ***былина*** (или стари́на). В ней рассказывалось о том, что "было" и одновременно велось повествование о всяких небылицах, сказочных героях, фантастических образах. Большинство персонажей киевских былин (Илья Муромец, Алеша Попович, Добрыня Никитич) — бесстрашные богатыри, защитники родной земли, совершающие подвиги в самых необычных ситуациях.

Текст былин пелся. Сказитель брал в руки гусли и, перебирая струны, вел неспешный рассказ о "делах давно минувших дней, преданьях старины глубокой". Порой и сами герои былин играли на "гусельках яровчатых", как, например, удалой Добрыня Никитич:

Заиграл Добрыня по веселому,
Игрище завел от Ерусолима
Игрище другое от Царя-града,
Третие от стольна града Киева —
Во пиру привел всех на весельице.

Музыкальный фольклор был развивающейся культурой. С течением столетий в нем рождались новые жанры (лирическая песня, историческая песня и др). Забегая вперед, следует выделить жанр протяжной песни, возникшей в XV–XVI вв. Исполнялись эти напевы сначала исключительно женщинами и речь в песнях шла о любви, браке, неверности возлюб-

[1] Перевод Д.С. Лихачева.

ленных, тяжелой женской доле. Постепенно протяжные песни вошли и в мужской репертуар. Появились бурлацкие, ямщицкие, солдатские напевы.

В отличие от старинных обрядовых песен, этот жанр не был ограничен сроками календаря. Певцы, не связанные обрядом, свободно выражали свои мысли и чувства. По силе эмоций и красоте мелодий протяжная песня не имеет себе равных. Напевы отличаются широким дыханием, протяженностью, интонационной выразительностью. В народе эти напевы называют "долгими".

Текст в протяжных песнях не имел самодовлеющего значения. Слова при интонировании свободно делились на слоги, растянутые во времени и повторяющиеся по нескольку раз. Примечательно, что именно с протяжных лирических песен началась на Руси устная традиция народного многоголосия, то есть исполнения песни несколькими голосами, каждый из которых имел свою партию.

Но вернемся к древним истокам фольклора. Итак, в культуре Киевской Руси бытовали самые разные песенные жанры. С песней люди рождались и умирали, сеяли хлеб и собирали урожай, играли свадьбы и уходили на войну. Бесценное древнее наследие не исчезло с рождением новой профессиональной музыки в православном храме. Однако вопрос о соотношении этих двух течений нашей музыки далеко не прост. Дело в том, что Церковь весьма негативно относилась к традиционным народным обрядам, считая это обрядоверие наследием язычества. Такая оценка зафиксирована во многих летописях и церковных трактатах. Правда, далеко не все жанры народного песнетворчества осуждались. Например, творчество легендарного киевского слагателя былин Баяна никогда не считалось "бесовским". Порицались не песни как таковые, а разнузданные действия во время их

исполнения. Поэтому резко негативную реакцию церковных служителей вызывало искусство скоморохов.

Летописец Нестор еще в XI в. назвал скоморохов с их музыкальными инструментами, песнями, "русальными играми" пособниками дьявола. На протяжении многих веков Церковь продолжала вести агитацию против "игрецов", приравнивая их к бабкам-ворожеям и магам. Сегодня очевидно, что скоморохи — яркие представители смехового мира Древней Руси. Само название "скоморох" скорее всего происходит от слова "морочить", иначе веселить, развлекать, а порой и обманывать. Скоморохи — это и певцы, и музыканты, и актеры, и плясуны, и акробаты, и "конферансье", развлекающие публику. Создавая скоморошины, которые исполнялись в сопровождении самых разных музыкальных инструментов — гудка, трубы, дудки, жалейки, рожка, сопели, а также колотушек и ложек, они веселили публику, высмеивали человеческие пороки, а заодно и политику великих князей. В творчестве скоморохов родились многие герои, пережившие века. Например, незадачливые братья Фома и Ерема:

Ерема купил лошадь,
Фома-то соловка.
Ерема купил соху,
Фома-то борону.
Ерема запрягать,
Фома песню затягивать,
Еремина не тянет,
Фомина-то не везет.

Со временем характер жизни скоморохов становится буйным, небезопасным для общества. Объединяясь по нескольку десятков человек, скоморохи нередко терроризировали местное население. Многие монастыри боялись пускать их на ночлег. Но лишь в XVII в. московский царь Алексей Михайло-

вич, официально запретив скоморошество, изгнал "игрецов" из столицы. Музыкальные инструменты были утоплены в Москве-реке.

С принятием христианства смысл языческих верований, породивших те или иные жанры музыкального фольклора, стал забываться. Однако внешние формы обрядов остались. Здесь необходимо пояснить, что христианская Церковь, борясь с языческим многобожием, отнюдь не перечеркивала всех дохристианских ценностей. Отцы Церкви, например, Василий Великий, считали, что в ранних верованиях есть "предчувствие Евангелия". Поэтому можно предположить, что религиозные идеи античности, древней Азии, языческих славянских племен есть лишь первые шаги на пути человечества к Богу. Церковь Древней Руси не отвергла традиционные народные праздники, связанные с ежегодным умиранием и возрождением природы, но лишь придала им новый духовный смысл. Образы языческих богов, повелителей Земли, Солнца, небесных сил, слились с представлениями о христианских святых. Праздничные даты земледельческого календаря органично сблизились с православными традициями. Но повлияла ли бытовавшая народная музыка на храмовое пение? Этот вопрос всегда был сложным и ответственным для ученых. Ведь народная песня и церковная музыка с древности составляли два самостоятельных пласта нашей культуры, имеющих разные корни. И все же крупный знаток церковной музыки С.В. Смоленский назвал храмовое пение одним из "глубочайших произведений народного творчества". Обратимся к его рассмотрению.

Основной вид древнерусского храмового пения, принятого из Византии как часть богослужения, назывался ***знаменным,*** так как для записи звуков употреблялись специальные знаки — "знамена". Каждый знак мог означать один

звук, ряд звуков и даже целую мелодию. Поэтому запись мелодий было неточной, порой условной, а традиция их исполнения передавалась от регента к регенту изустно, что сегодня существенно осложняет расшифровку древних песнопений.

Запись музыкальных звуков без привычных для нас пяти линеек была традиционной для европейского Средневековья. На Руси знаменная нотация существовала вплоть до середины XVII в. и претерпела по сравнению с византийским письмом значительные изменения. Наибольшее распространение получили названия, данные знакам по их изображению. Например: > — голубчик, / — палка, // — стрела, √ — крюк, ⋃ — сорочья нога, ⌒ — облачко.

С увеличением количества знаков запомнить их звучание становилось все труднее. Поэтому в храмах и монастырях создавались специальные певческие азбуки, отражающие основной круг церковных песнопений.

В Древней Руси не существовало нот, знаки ставились непосредственно в текстах богослужебных книг. Нередко в рукописях встречаются наставления для певчих. Например: "Крюк большой возгласить мало выше строки. Мрачный — мало просто выше возгласить. Стрелку светлую — подержав, повернути вверх дважды. Громосветлую — из низу повернути кверху. Голубчик малой — гаркнуть из гортани. Запятую изнизка взять". Очевидно, что понимать подобные правила исполнения могли только специально обученные певчие и опытные регенты, называемые ***головщиками, доместиками***[1].

Знаменное пение было принципиально одноголосым, исполнялось мужским церковным хором без сопровождения музыкальных инструментов. Поэтому, в отличие от западной

[1] Доместик — от греч. "руководитель хора".

католической церкви, где был орган, русская православная музыка складывалась как вокальная, мелодическая по своей сути. Впрочем, самого понятия "музыка" в современном его значении в Древней Руси не было. Под "мусикией" подразумевали только инструментальное искусство, связанное с игрой на гуслях, домре, цимбалах, лире, трубе. А еще "мусикия" трактовалась как "песни и кощуны бесовские, их же латины припевают к мусикийским орган согласию сиречь гудебных сосудов свирянию"[1].

Храмовое же пение, в противоположность "мусикии", называлось "сладкогласным", "доброгласным".

В знаменном пении получили законченное воплощение взгляды на красоту, гармонию, художественное совершенство. В нем произошло органичное соединение эстетического, музыкального и духовного начал. Как писал известный древнерусский теоретик знаменного пения Максим Грек, при его исполнении "сердце уподобляется, о душа, доброгласным гуслям, а ум — искусному художнику музыкальных пений, язык — орудию, ударяющему в струны, а доброгласные уста — самим струнам. Ты же (душа) наблюдай, чтобы все то одно другому согласовалось"[2].

Древнерусское певческое искусство дарило ощущение духовной благодати, очищения, утешения в скорбях, воспитывало "умиление сердечное", любовь к Богу и ближним. Какими же средствами достигалось столь мощное воздействие на ум, душу, сердце человека?

Средства музыкальной выразительности, с помощью которых рождались образы знаменного пения, достаточно сложны. В их основе — философская подоплека музыки как бо-

---

[1] *Финдейзен Н.Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIIIвека. Т. 1. Вып. II. М.–Л., 1928. С. 184.

[2] *Максим Грек.* Сочинения. Т. 1. 1910. С. 9.

годанного искусства. Как и все другие храмовые искусства, знаменные распевы создавались на основе канонической системы правил и предписаний и с помощью образцов-подобнов.

Весь первоначальный круг мелодий знаменного распева был принят Русью после ее крещения. В ранних летописных источниках говорится, что византийский император прислал Владимиру Святославичу "многие иереи, диаконы и демественники". Древнерусским мыслителям и распевщикам оказались близки идеи богодухновенности храмового пения, сформулированные еще в Византии. Правда, точных сведений о том, как проходило освоение греческих песнопений, не сохранилось. Очевидно, что далеко не все из них были приняты Русью. Теоретическая певческая система была также творчески переработана.

Процесс русификации песнопений был неизбежен. Характер знаменных распевов постепенно менялся, они становились более спокойными, плавными, величавыми, упрощалась ритмика. "Отступление от правил" византийской музыки исследователи находят в самых ранних музыкальных ее "переводах". Без проявления подобной творческой самостоятельности невозможно было дальнейшее развитие национального искусства.

Что же роднит знаменное пение с народной музыкой? Прежде всего, у церковных распевов не было автора, распевщик был скорее интерпретатором, но не создателем новой музыки. Знаменное пение, как и пение народное, было плодом коллективного творчества. Из поколения в поколение русские распевщики переписывали старые тексты, вносия в них изменения, дополнения, поправки в соответствии с интонационным строем национальной музыкальной культуры. Так возникли множественные варианты песнопений,

что вполне сопоставимо с вариантным же развитием музыкального фольклора. Самое же главное, что храмовое пение, родившись из греческого источника, быстро обрело глубокую самобытность и превратилось, подобно народным песням, в мощный пласт русского музыкального искусства.

Для представления о тех правилах, что существовали в качестве канона знаменного пения, необходимо вспомнить древнерусский календарь. В его основу была положена строгая система религиозных праздников. Стержнем календаря являлась Пасха и двунадесятые праздники. Недели церковного года исчислялись от Пасхи до Пасхи. Первые восемь недель составляли так называемый столп, а каждой неделе столпа соответствовало свое песнопение, созданное в определенном гласе (то есть ладу). Следовательно, в каждом столпе было восемь гласов. Отсюда название теоретической основы знаменного пения — "осьмогласие", или по-современному "восьмигласие". По истечении восьмой недели, то есть одного столпа, начинался другой столп, песнопения же повторялись.

В древнерусском певческом искусстве сложились самые разные жанры. Одно из центральных мест в службе занимал псалом. Псалмы — драгоценные тексты Ветхого Завета, создание которых связано с именем библейского царя Давида. Они объединены в Псалтырь, пение по которой всегда ценилось на Руси. Уже в период принятия христианства в киевских храмах звучали мелодии, созданные на основе псалмов. Позднее многие тексты Псалтыри распевались в греческом, болгарском и знаменном вариантах. Среди них знаменитый 103-й "предначинательный" псалом, повествующий о начале Мироздания. Именно с него начинается в православном храме Всенощное бдение: "Благослови, душа моя, Господа! Господи, Боже мой! Ты дивно велик, Ты облачен славою и вели-

чием. Ты одеваешься светом, как ризою, простираешь небеса, как шатер. Устрояешь над водами горние чертоги Твои, делаешь облака Твоею колесницею, шествуешь на крыльях ветра. Ты творишь ангелами Твоими духов, служителями Твоими — огонь пылающий... Буду петь Господу во всю жизнь мою, буду петь Богу моему, доколе есмь..."[1]

Кроме псалмов в храмовой музыке были распространены кондаки, стихиры, тропари, входящие в Литургию, Всенощное бдение и другие службы.

Итак, новое певческое искусство, возникшее в Киевской Руси, стало неотъемлемой частью культуры мистического реализма. Оно близко по образному строю строгому языку летописей. Его "космологизм", надличностный характер сопоставимы с иконописью и зодчеством. Древнерусские гимнографы, соблюдая идеалы соборности, создали музыку, средства выразительности которой перекликаются с литературой, архитектурой, живописью "монументального историзма". В целом же юная Киевская Русь, восприняв византийские, болгарские и другие православные традиции, сумела создать искусство с высокими критериями творчества, чуждое внешним эффектам, глубокое по духовной христианской сути. Тем самым был заложен прочный фундамент для дальнейшего развития национальной художественной культуры.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Дайте краткую характеристику истории Киевской Руси. Когда образовалась Киевская Русь? Откуда это известно?
2. Когда и где состоялось крещение Руси?

[1] Текст дается в современном переводе.

3. Каковы были языческие верования древних славян? Что произошло с языческими обрядами после принятия Православия?
4. Как возникла древнерусская литература?
5. Назовите основные жанры переводной литературы в Киевской Руси.
6. Какие памятники оригинальной литературы считаются самыми древними?
7. Расскажите о "Повести временных лет" Нестора, о "Слове о Законе и Благодати" Илариона. К каким жанрам древнерусской литературы они относятся?
8. В чем художественное и историческое значение "Слова о полку Игореве"?
9. Охарактеризуйте особенности "монументального историзма" в киевской литературе, архитектуре и живописи.
10. Назовите памятники зодчества Киевской Руси. Опишите Софийский собор.
11. Что такое мозаика? Фреска?
12. Какая живопись развивалась в храмовом киевском искусстве?
13. Как развивалась музыкальная культура у древних славян? Какие обряды способствовали рождению народных песен?
14. Расскажите об основных календарно-обрядовых песнях. Что такое колядка и веснянка?
15. Охарактеризуйте плачи-причитания.
16. Как праздновалась русская свадьба?
17. Что такое Святки? Какие мелодии пелись в эти дни?

18. Как возникла профессиональная музыка Киевской Руси? Откуда она пришла?
19. Что такое знаменное пение?
20. Охарактеризуйте роль музыки в храмовом действе.
21. Что такое Псалтырь?
22. Что такое Литургия (Обедня) и Всенощное бдение?
23. Какие православные праздники церковного календаря вы знаете? Как влиял календарь на храмовое пение?
24. Какие жанры древнерусской храмовой музыки вы можете назвать?
25. Кто такие скоморохи? Какова их историческая судьба?
26. Какие музыкальные инструменты были известны в Древней Руси?
27. Кто творил музыку в православном храме? Как она исполнялась?

Глава 3.
ШЕДЕВРЫ КУЛЬТУРЫ ДРЕВНЕРУССКИХ КНЯЖЕСТВ

В 1223 г. на реке Калке произошло первое столкновение русских войск с татаро-монгольской ордой, где русские потерпели сокрушительное поражение из-за несогласованных действий князей. Зимой 1237 г. войска Батыя, внука Чингисхана, вторглись в рязанские земли, разорили и сожгли Рязань. Завоевания Батыя сопровождались колоссальными людскими потерями — орда не щадила ни стариков, ни детей. В 1240 г. пал Киев. Вынашивая планы захвата Европы, Батый не ожидал встретить столь упорное сопротивление русских земель. Ослабленные этой борьбой, кочевники не смогли двинуться на Запад. Они обосновались на Нижней Волге, назвав свое государство Золотой Ордой. Русские княжества стали вассалами степняков. Таковы скупые факты, за которыми скрыт огромный период нашей средневековой истории, получивший название татаро-монгольского (ордынского) ига.

Нашествие степняков 1237–1241 гг. застигло Киевскую Русь цветущей державой. Однако постоянные междуусоби-

цы уже подточили ее могущество. В 30-е гг. XIII в. Киевская Русь начала распадаться на мелкие княжества. Сначала их было 15, к концу же XIV в. дробление достигло своего апогея — на территории бывшего киевского государства насчитывалось примерно 250 удельных княжеств. Как говорили, "в Ростовской земле — князь в каждом селе".

Распад Киевской Руси был естественным завершением самого древнего периода нашей государственности. Киевская Русь оказалась действительно "матерью городов русских", жизнь которых потекла по законам нового времени — периода феодальной раздробленности. Однако опыт первого древнерусского государства не был забыт. Культура Киева всегда виделась потомкам как блестящий образец для подражания. В числе наиболее крупных и самобытных преемников этой культуры был "господин великий Новгород", Новгородская Русь.

История новгородской земли, счастливо избежавшей ужасов ордынского ига, развивалась на необъятных просторах от Балтики до Ледовитого океана и Урала. Славянская колонизация этих территорий началась с незапамятных времен. Новгородцы были людьми смелыми, любознательными, прекрасными торговцами и моряками. Они ходили на своих ладьях путем "из варяг в греки", доплывали до Ла-Манша и Гибралтара. Свою столицу они выстроили на двух берегах реки Волхов, вытекающей из Ильмень-озера. Подобно Киеву, Новгород был средневековым православным городом, но с ярко выраженными особенностями общественного устройства. Речь идет о знаменитом вече, дающим основание считать Новгородскую Русь республикой. Главным лицом города был посадник; великий князь считался прежде всего военачальником. Духовной жизнью руководил архиепископ.

Население Новгорода отличалось грамотностью. Писать на бересте умели и дети, и женщины, не говоря о мужчинах, для которых "ученость" была необходима в строительных, торговых, общественных делах. Упорство новгородцев, в трудных условиях русского Севера созидающих свою столицу, дало быстрые результаты. В XII в. на новгородских землях наметилось формирование местной художественной школы. В ней преломились общерусские традиции православного искусства, но не только они. Суровая красота северного края, своеобразие общественного устройства и быта, и наконец, мужественный характер новгородцев не могли не повлиять на развитие северных муз.

Мастера этих мест довольно успешно освоили киевский канон "мистического реализма". Знали они достижения монументального киевского зодчества, иконописи, музыки. Иначе говоря, они восприняли греческую систему храмового искусства в уже достаточно русифицированном виде. Это позволило новгородской художественной культуре не только лучше осмыслить достижения искусства Киевской Руси, но и быстрыми шагами идти по пути самобытного развития храмового зодчества, иконописи, литературы, музыки. Искусство северных земель научилось глубоко выражать национальный характер, духовные идеалы русского человека. Новгородская "классика" отличается простотой, глубиной и одновременно праздничным, красочным восприятием мира. Она свидетельствует о наступлении зрелого периода в художественной культуре Древней Руси.

Конечно, самобытность родилась не вдруг. Первые новгородские храмы, к примеру, естественно заимствовали стиль "монументального историзма" из Киева. Одним из таких древних сооружений является Софийский собор, построенный в 1045—1050 гг. в самом центре новгородского детинца. Со-

фия Новгородская стала символом торжества православной веры и одновременно олицетворением складывающейся на этих землях русской государственности.

Софийский собор был пятиглавым. Каждый, кто плыл по Волхову в Новгород, видел сверкающие софийские купола издалека. "Где София, там и Новгород", — так гласила старая пословица. Строили храм греческие мастера, у которых учились русские даровитые ученики. Вскоре учеба дала свои творческие результаты.

Самыми ранними памятниками своеобразной новгородской архитектуры домонгольского периода являются величественные соборы Николы на Ярославовом дворище, Антониева и Юрьева монастырей. Георгиевский собор Юрьева монастыря был построен в 1119 г. Его эпическое спокойствие и монументальные формы напоминают стилевые закономерности киевской архитектуры. Мы знаем имя зодчего, создавшего этот шедевр, так как в летописи сказано: "А мастер трудился Петр". Мастер Петр хорошо знал южнорусские традиции, но не стремился копировать их до мелочей. Обратим внимание на верхнюю часть храма: она выглядит асимметричной, что создает впечатление внутренней подвижности. Запомним это нововведение. Ведь мастер Петр нашел удивительное решение и первым в новгородском зодчестве почувствовал и воплотил красоту асимметрии.

Со второй половины XII — начала XIII в. (то есть от домонгольского периода) сохранилось несколько новгородских храмов. Это монастырская церковь Благовещения у деревни Аркажи (1179), храмы Петра и Павла на Синичьей горе (1185—1192), Рождества в Перыни (первая половина XIII в.), Св. Георгия на Старой Ладоге (вторая половина XII в.). Как и во всех других русских землях, в Новгородской Руси монументальные сооружения строили до второй половины XIIв.,

когда в архитектуре начинает преобладать более простой стиль. Храмы становятся компактными, увенчиваются одним куполом. Совершенным образцом нового строительства (вспомним, что речь идет о модификации "монументального историзма") можно считать церковь Спаса Преображения на Нередице, созданную в 1198 г. Храм на первый взгляд суров и прост: постройка крестовокупольного типа, кубической формы, лишенная каких-либо украшений. В нем всего три апсиды, обращенные на восток. Чуть заметные неровности стен и кривизна вертикалей вновь заставляют задуматься о выразительных возможностях асимметрии.

Татаро-монгольское нашествие прервало бурный рост Новгорода, как и других северных городов. Ордынское иго казалось современникам Божьей карой. Кочевые племена стояли на более низкой ступени общественного развития и были необычайно жестоки. Они беспощадно выжигали непокорные города (а таких было большинство), истребляли села, разрушали памятники зодчества, а с ними гибли тысячи рукописных книг с записями знаменных распевов, сотни тысяч икон, произведений прикладного искусства. Русское общество, раздираемое междуусобицами, оказалось неспособным к сопротивлению, и на первых порах, смирившись с нежданным бедствием, словно застыло в своем историческом движении.

Татаро-монгольское нашествие затормозило развитие летописания, хотя даже в самые мрачные годы ордынского ига оно не умерло и продолжало свое развитие, донеся до нас многие подробности жизни людей той эпохи. Есть несколько произведений, которые являются непосредственным откликом на события Батыева нашествия.

Основной темой ***литературы,*** начиная с XIII в., становится **патриотическая** тема. Воинский подвиг во имя спасения

Отечества, любовь к своей земле, скорбь по погибшим — все это находит непосредственное воплощение в летописании, агиографии, повестях и поучительных словах. Развиваясь в разных удельных землях, русская словесность тем не менее составляла единое целое на основе общности религии, языка, истории, культурных традиций. Так, например, в русских летописях с XI по XVI в. укрепилось неписаное правило начинать повествование с киевской "Повести временных лет".

Летописание велось во Владимире-Залесском, Новгороде, Пскове, Ростове, Рязани, в Галицко-Волынском княжестве, в Москве и других городах. Местные летописцы постоянно "подпитывали" друг друга материалами из летописей соответствующих княжеств. Происходил естественный процесс сбора исторической информации и ее литературная переработка.

Первому столкновению с ордой посвящена "Повесть о битве на Калке", написанная, по всей видимости, в период между 1223 и 1238 гг. Исследователи древнерусской литературы полагают, что "Повесть", вошедшая в Новгородскую первую летопись, была создана очевидцем или участником Калкского сражения непосредственно после битвы. Начинается повесть с рассказа о том, что появились на русских землях невиданные дотоле многочисленные войска, посланные Богом за грехи людей. Русские князья решили выступить против врагов в ответ на просьбу соседей-половцев, пострадавших от татар. Ордынцы же прислали своих послов в надежде отговорить русских от похода. Но князья остались верны своему слову и собрали рать.

Поход был неудачным. События на Калке показали полное отсутствие взаимовыручки и доверия между князьями. Один из них, Мстислав Киевский, наблюдал гибель рати, но "видя се зло, не движеся с места". И князь Мстислав, и

другие князья были убиты. Из воинов только каждый десятый добрался до дому. Скорбь охватила Русскую землю, сама же битва принесла горькие плоды, надолго поселив в сердцах наших предков мистический страх перед ордынцами, преодоленный лишь с победой на Куликовом поле.

Замечательным произведением древнерусской литературы является "Слово о погибели Русской земли"[1]. Оно дошло до нас не в полном виде и представляет собой отрывок с описанием несчастий, обрушившихся на Русь, и ужасов батыевщины.

Начинает "Слово" гимн красоте и богатству Русской земли до прихода ордынцев: "О светло светлая и украсно украшена земля Руськая. И многыми красотами удивлена еси: озера многыми удивлена еси, реками и кладязьми месточестьными, горами крутыми... зверьми различными, птицами бещисленными..." Далее автор рисует образ великого князя Владимира Мономаха, которому приписывает всевозможные героические, явно гиперболизированные подвиги. Тем самым "Слово" утверждает идею сильной государственной власти, перед которой трепещут все окрестные народы. Не случайно это сочинение было помещено в летописи перед "Повестью о житии Александра Невского", в котором современники ордынских бесчинств видели своего единственного заступника.

Другое сочинение этой поры — "Повесть о разорении Рязани Батыем" — начинается в эпически спокойной манере: "В лето 6745 (1237)... прииде безбожный царь Батый на Русскую землю..." Далее же события разворачиваются все более драматично. И хотя "Повесть" не является документальным описанием схватки за Рязань, многие исторические факты в

[1] Текст "Слова" дан по кн.: Древнерусская литература / Сост. Е.Б. Рогачевская. С. 134–136 (перевод Л.А. Дмитриева).

ней изложены верно. Впрочем, есть немало и литературных обобщений в соответствии с жанром сочинения, сочетающего в себе признаки славы и плача.

В "Повести" много сюжетов, связанных с описанием судеб отдельных персонажей. Таковы рассказы о легендарном герое Евпатии Коловрате, о судьбе рязанского князя Федора Юрьевича, о смерти его жены, княгини Евпраксии, которая, узнав о гибели мужа, бросилась вместе с малолетним сыном Иваном "с превысокого храма своего" и разбилась насмерть. Сильное эмоциональное впечатление производят слова автора, описывающего картину полного уничтожения жителей Рязани: "Не оста во граде ни един живых: вси равно умроша и едину чашу смертную пиша". Мертвых некому оплакать: "И ни отцу и матери о чадех, или чадам о отци и о матери, ни брату о брате, ни ближнему роду, но вси вкупе мертви лежаша". Приехавший в Рязань единственный из оставшихся в живых князей Ингварь Ингоревич при виде этой картины "жалостно вскричаша, яко труба рати глас подающе, яко сладкий орган вещающи". Плач князя по образному строю сопоставим с народными плачами-причитаниями.

Несмотря на наличие разных эпизодов, вся "Повесть" воспринимается как единое повествование, скрепленное идеей любви к Родине. Это нашло выражение в словах: "Лутче нам смертию живота купити, нежели в поганой воли быти"[1]. "Повесть" имеет ярко выраженный сюжетный характер. Автору удается вызвать сочувствие к бедам рязанцев, восхищение их мужеством и стойкостью. Тем самым "Повесть" становится в ряд самых выдающихся литературных сочинений древнерусской поры.

---

[1] Текст цитируется по изданию: История русской литературы X–XVIII веков. С. 161–162.

Важным вопросом, который всегда пыталась решать древнерусская литература, был вопрос о нравственном облике правителя-князя, о его роли в жизни страны. Идея сильного властителя волновала создателя интересного памятника более ранней эпохи — "Моления" Даниила Заточника. Это сочинение XIIв. представляет собой набор афоризмов, каждый из которых является самостоятельным эпизодом текста. В "Молении" удивительно сошлись высокая книжность с исконно русским балагурством. Талантливый автор остро чувствует недуги своего времени, ратует за признание человеческой личности вне зависимости от происхождения, а в соответствии с ее достоинствами. Это позволило исследователю Л.А. Дмитриеву назвать Даниила Заточника "древнерусским интеллигентом".

Агиографическая литература также поднимала вопрос об идеальном образе князя. Житие, как жанр церковной литературы, подчинялось каноническим предписаниям в содержании и форме сочинения. Однако сама жизнь нередко корректировала житийную литературу, привносила в нее яркие краски и сюжетные подробности биографии героя. Такова "Повесть о житии Александра Невского".

Как известно, Александр Ярославич родился около 1220 г. и умер, возвращаясь из Золотой Орды, в 1263 г. С 1236 по 1251 г. он княжил в Новгороде, а с 1252 г. до конца жизни был великим князем Владимирским.

Александр Ярославич родился великим воином. Он одержал блестящие победы над шведскими рыцарями на Неве в 1240 г. (отсюда и прозвище — Невский) и над рыцарями ливонского ордена на Чудском озере в 1242 г. Однако, понимая невозможность быстрой победы над татаро-монгольской ордой, Александр поддерживал с ханом мирные отношения, предпочитая проводить политику постепенного объединения

3 Заказ 981

русских земель и укрепления великокняжеской власти. Ему, мудрому правителю, герою народных преданий, и посвящена указанная выше "Повесть".

Произведение было создано в Рождественском монастыре во Владимире. Его создатель придерживался канонов жанра. Так, во введении подчеркнуто смиренно и даже униженно сообщается, что автор, "жалкий и многогрешный", покушается писать жизнеописание святого князя Александра. Далее следуют сведения о родителях и рождении Александра. В соответствии с агиографическим смыслом, в "Повести" есть описание чуда, свершившегося уже после смерти святого. Однако в произведении достаточно много эпизодов, придающих памятнику воинский колорит и обрисовывающих реальный образ великого князя. В нем подчеркнута стремительность и удаль Александра, его самоотверженность и беспощадность к врагам Руси. Сам Александр представлен умным, красивым человеком: "Взор его паче инех человек, и глас его — акы труба в народе"[1].

"Повесть о житии Александра Невского" много веков служила эталоном житийной литературы, а также образцом для подражания в изображении героев-князей, оставивших след в истории Руси в ее самый тяжелый период.

Почти все летописные источники XIII в. передают ощущение страха и неуверенности, с которым жили русские люди того времени. Духовное оцепенение охватило даже те княжества, где не было татаро-монгольских войск. Новгород не является исключением. К тому же в XIII в. новгородцам пришлось выдержать сильнейший натиск ливонского ордена.

Культурные традиции XIII в. отразили сложнейший момент истории Новгородского княжества. В зодчестве, напри-

[1] Текст "Повести" дан по кн.: Древнерусская литература / Сост. Е.Б. Рогачевская. С. 137–147 (перевод В.И. Охотниковой).

мер, нарушается естественное поступательное развитие. Строили мало, от случая к случаю. Правда, уже к концу XIII в. культурная жизнь понемногу возвращалась в привычное русло.

В это время усиливается роль Новгорода как торгового центра. Как ни один другой русский город, он имел прочные торговые связи с Константинополем, крупнейшими европейскими городами, Персией, Закавказьем, странами Балтии. Богатея, демократический Новгород стремился к укреплению своей самостоятельности, что не могло не сказаться в развитии искусства. Само местоположение города и его большие финансовые возможности привлекали многих ярких мастеров зодчества и иконописи, музыки и литературы. Среди них было немало иноземцев, прежде всего греков и сербов, которые способствовали "наведению мостов" между искусством Новгорода и новыми течениями в западных культурах.

Первым каменным храмом, возведенным после длительного перерыва, стала церковь Николы на Липне (1292). Ее строительство дало толчок к возрождению новгородской архитектуры. При этом меняется техника кладки зданий, да и сами материалы применяются иные. Среди них волховский плитняк, который научились сочетать с валунами и кирпичом. К XIV в. окончательно сформировалось новое новгородское зодчество, в котором наиболее полно сказалось своеобразие эстетических вкусов новгородцев. Храмы обрели пластичность, лишенную какого-либо геометризма. В них чувствовалась фантазия и желание создать индивидуальное произведение искусства, достойное свободного, процветающего города. Среди прекрасных памятников зодчества той поры церковь Спаса на Ковалеве (1342), Успения на Волотове (1352), Федора Стратилата на Ручью (1361), Спасо-Преображения на Ильине-улице (1374).

Новые храмы были гораздо меньших размеров, нежели монументальные постройки XI–XII вв. Талант и фантазия новгородских зодчих помогали для каждого храма находить оригинальное решение. Общим впечатлением от этих соборов является удивительная ясность художественного образа, изящество, сочетаемое с величавой суровостью. Прекрасным архитектурным памятником эпохи считается церковь Федора Стратилата на Ручью, где строителям удалось достичь единства ритма мощной архитектурной формы в гармонии с декоративными украшениями. Таких украшений в зодчестве становится все больше. Стоит обратить внимание на храм Спасо-Преображения на Ильине-улице. Его конструкция как бы заслонена обильными декоративными арками, порталами, окнами, наличниками, нишами. Причудливое их плетение придает образу церкви характер праздничный и яркий.

Развитие новгородской архитектуры сопровождалось бурным расцветом монументальной фресковой живописи. Искусство фрески возникло здесь весьма рано, в XII в. Еще во времена строительства Софийского собора его стены расписывали не только иноземцы, но и русские мастера — Стефан, Микула, Радко. Фрески были очень похожи на киевские и содержали много элементов византийской живописи — ее статичность, условность, философскую холодноватость.

Фрески храма Спаса Преображения на Нередице, возведенного в 1198г., представляли совершенно иную живопись[1]. Попытаемся представить себе удивительный художественный ансамбль, заполнивший пространство храма от пола до потолка. Высоко под куполом изображено Вознесение Господ-

[1] Фрески погибли во время Великой Отечественной войны. От фашистских варваров пострадали также храмы Успения на Волотовом поле, Спаса на Ковалеве, Благовещения на Городище, Михаила на Сковороде и многие другие.

не. Между окнами барабана расположились пророки с раскрытыми свитками в руках. На парусах храма помещены фигуры четырех евангелистов — Матфея, Иоанна, Марка, Луки. В центральной апсиде возвышается в полный рост Богоматерь Оранта; к Ней с обеих сторон идут русские святые. Чуть ниже изображена Евхаристия, еще ниже — деисус. Стены храма обильно расписаны двунадесятыми праздниками и картинами, изображающими события Страстной недели.

В отличие от живописи Софийского собора, фрески Нередицы уже не напоминают византийские образы, что свидетельствует о начале этапа самобытности в искусстве Новгорода. Изображенные герои монументальны, но энергичны, позы их свободны. Мученики и святые не отгорожены от молящихся стеной отрешенности. Они излучают огромную внутреннюю энергию и словно передают человеку волевой заряд мужества и стойкости. Таков был эстетический идеал, соответствующий духовным и художественным устремлениям новгородцев.

Обратимся к памятникам ***станковой живописи.*** Ее истоки уходят в XII в., от которого сохранились две великолепные иконы, некогда украшавшие стены величавого Георгиевского собора Юрьева монастыря. Это — изображение святого Георгия в образе воина и знаменитое "Устюжское Благовещение". Обе иконы выполнены в манере византийского письма. "Устюжское Благовещение" написано в канонической традиции и изображает Богоматерь и архангела Гавриила. Их образы полны величия и глубоко символичны. Лик Богоматери подчеркнуто спокоен, излучает нежность и смирение. Черты архангела Гавриила с огромными миндалевидными глазами, точеным длинным носом и небольшим ртом удивительно изящны и изысканны. Жестом Гавриил благословляет Марию и одновременно предсказывает Ей тот траги-

ческий земной путь, что предстоит пройти Ее великому Сыну. Об этом напоминает небольшая фигурка Младенца Иисуса, покоящаяся на груди Богоматери. Перед нами сложнейшая христианская символика, переданная безвестным художником в образах благородных, "очищенных" от намеков материальности. Стоит обратить внимание и на то, что в иконе преобладает плоскостное изображение (обратная перспектива), художественные принципы которого настойчиво разрабатывались древнерусскими мастерами много веков.

Самую блестящую страницу в развитие новгородской живописи зрелой поры вписал великий византиец ***Феофан Грек***, нашедший на Руси свою вторую родину.

Феофан Грек, выходец из Константинополя, родился в 30-е гг. XIV в. Прожил он долгую жизнь, оставив этот мир, вероятно, после 1405г. Судя по свидетельству древнерусского писателя Епифания Премудрого, художник работал во многих городах — в Константинополе, в Каффе, в Нижнем Новгороде, позднее в Москве. Начало его творчества на Руси связано с Великим Новгородом.

Многое созданное Феофаном Греком безвозвратно утеряно. Чудом уцелела в минувшую войну часть гениальных фресок на стенах храма Спасо-Преображения на Ильине-улице, расписанного художником в 1378 г. В это время Феофан Грек был уже зрелым мастером со сложившейся манерой письма. Точно следуя принципам канонической иконописи, художник сочетает образы, неповторимые в своей кажущейся импровизационной свободе. Философское спокойствие в понимании Святого Писания было чуждо мастеру. Его герои переживают мучительную психологическую драму, они полны противоречивых чувств, излучают духовную мощь и страстность. Экспрессивный стиль Феофана исследователи связывают с учением и с и х а з м а, основополож-

ники которого верили в таинственную сущность Божественного Света, рожденного в момент Преображения Господа на горе Фавор. Этот незримый внутренний свет и пытался передать художник, пронизывая светоносными бликами пространство фресок.

Живопись Феофана Грека воспринимается как высоко интеллектуальное искусство, свидетельствующее о могучей духовной силе христианской веры. Последние годы жизни мастер провел в Москве, где в 1405 г. вместе с Андреем Рублевым и Прохором с Городца расписал Благовещенский собор Московского Кремля. Феофану Греку принадлежат образы Спаса, Богоматери, Иоанна Предтечи, архангела Гавриила, апостола Павла, Иоанна Златоуста, Василия Великого, помещенные в иконостас храма. Стиль его станковой живописи монументален и сопоставим с фресковой манерой. Художник смело сочетает контрастные цвета, использует интенсивное "звучание" красок. Правда, экспрессия внутренних состояний святых здесь несколько приглушена. Мастер уделяет больше внимания деталям, самой технике письма. От образов веет просветленностью, ясностью при сохранении торжественного величия и внутренней динамики.

Национальные традиции новгородской живописи XIV—XV вв. связаны с несколькими особенностями. Прежде всего в иконах этого периода произошло "открытие света", когда художники стали использовать насыщенные, яркие и локальные краски, не боясь их контрастных сопоставлений. Постепенно из русской иконописи исчезает философский аристократизм византийского искусства; ему на смену приходит склонность к повествовательности, к подробностям сюжета. Художники Новгорода избегают многозначности смыслов или недоговоренности; им более по душе конкретность мысли и четкость композиционного решения. Иконописные образы

наполняются теплотой и незримым светом, источающим гармонию любви. Таковы иконы "Святой Георгий" (конец XIV в.), "Святой Георгий" (первая половина XV в.), "Отечество" (конец XIV в.). Прав современный исследователь, утверждая, что "любая новгородская икона — это целый мир, в котором раскрывается мировосприятие человека той поры, его страстная жажда прекрасного, жажда добра и гармоничных, подлинно человеческих отношений между людьми. Это и повествование, имеющее самое непосредственное отношение к чувствам и заботам людей XIV или XV столетий"[1].

Не случайно именно в новгородской иконе возникают темы, рожденные самой жизнью. Среди них икона "Деисус и молящиеся новгородцы", написанная в 1467 г. по заказу богатого новгородца Антипа Кузьмина. В композиции иконы два яруса. В верхнем изображен деисус из семи фигур. В нижнем "портрет" бояр Кузьминых, молящихся о "гресех своих". Можно назвать также достаточно древнюю икону "Битва суздальцев с новгородцами", где художник передает назидательную историю междуусобной войны Суздаля и Новгорода, подчеркивая апофеоз праведной победы новгородцев.

Шедеврами XV в. можно считать новгородские иконы, сюжетно находящиеся как бы на противоположных эмоциональных полюсах. Первый сюжет — "Чудо о Флоре и Лавре" — воплощался иконописцами неоднократно. Наиболее известная из икон написана на сияющем золотом фоне. Здесь причудливо сошлись образы архангела Михаила, святых Флора и Лавра, божественных коней и обычных земных коневодов, пасущих свои стада. Перед нами праздничная картина гармонии всего сущего в Мироздании.

---

[1] *Тяжелов В.Н., Сопоцинский О.И.* Искусство средних веков // Малая история искусств / Под общей ред. А.М.Кантора. М., 1975. С. 232.

Второй сюжет совершенно иной. Икона посвящена эпизоду Священного Писания — положению во гроб. Образы ее глубоко трагичны. Порой кажется, что с иконы слышны звуки женского плача: рыдает, вскинувши руки, Мария Магдалина, тихо плачет, прижавшись к лицу убитого Сына, Богоматерь. Икона выразительна в четкости рисунка, выверенности пропорций, компоновке фигур. На память приходят строки известного песнопения "Не рыдай Мене, Мати". Кстати, это песнопение также было образом одной из новгородских икон в церкви Успения Богоматери на Волотовом поле (росписи погибли).

Новгородское иконописное искусство повлияло на бурное развитие живописи русского севера. Иконы создавались в Карелии, Вологде, Архангельске. Далеко не всегда их писали высокообразованные профессионалы. Часто в иконах угадывается несколько упрощенная трактовка сюжетов Священной истории, лишенная сложной философской подоплеки. Однако в них есть свое удивительно доброе, порой простодушное и открытое отношение к миру. Эти иконы позднее получили название "северных писем".

Итак, в XIV—XV вв. новгородская иконопись достигает высот своего развития. В ней уходит в прошлое византийский диктат, рождается новое национальное начало, выражающее народные идеалы Истины, Добра и Красоты. Этот процесс коснулся и музыки.

Новгородское ***музыкальное искусство,*** так же, как искусство Киевской Руси, развивалось в двух "ипостасях". Наиболее ранним пластом было народное музыкальное творчество. Среди обилия древнерусских фольклорных жанров, о которых подробно сказано в предыдущей главе, стоит поговорить о наиболее самобытном — о былине. Ее образный строй за-

печатлел специфические особенности жизни Господина Великого Новгорода с его городским самоуправлением и республиканскими идеалами.

Самый прославленный герой новгородских былин — Садко — торговый гость, великий музыкант-гусляр, бесстрашный мореходец, покоритель сердца Морской Царевны:

Как во славном Нове-городе
Был Садко, веселый молодец;
Не имел он золотой казны,
А имел лишь гусельки яровчаты;
По пирам ходил-играл Садко,
Спотешал купцов, людей посадскиих[1].

Не менее популярным героем преданий был Василий Буслаев. В былинах о нем запечатлелся тонкий народный юмор и некоторая ироничность повествования:

Как во славном, во Великом Нове-городе
Жил Буслай до девяноста лет,
Девяноста лет да зуба во рту нет...
Живучи Буслай состарился,
А состарившись, преставился...
Оставалась матера вдова,
Матера Мамельфа Тимофевна,
Оставалось чадо милое,
Чадо милое, дитя любимое,
Молодой Василий сын Буслаевич.
Будет Васенька семи годов,
Отдавала матушка родимая...
Обучать его во грамоте —

[1] Тексты былин приводятся по: *Финдейзен Н.Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. II. С. 107–109.

Грамота ему в наук пошла;
Присадила Васеньку пером писать —
И письмо ему в наук пошло;
Отдавала пению учить церковному —
Пение ему в наук пошло.
А и нет таких певцов у нас
В целом славном Нове-городе
Супротив Василия Буслаева...

Среди эпических сказаний Новгорода выделяются полные юмора былины о Госте Терентьище. Этот герой был знаменит своим богатым домом и красавицей женой, которая притворялась больной. За ее лечение Терентьище сулил "златые горы":

Кто недуги бы прочь отгонил
От моей молодой жены,
От Авдотьи Ивановны,
Тому дам денег сто рублев...

Скоморохи уговаривают спрятаться незадачливого мужа. В его "отсутствие" молодая жена устраивает пирушку и приглашает развеселых скоморохов в свою светлую гридню:

Садитесь на лавочки,
Поиграйте во гусельцы
И пропойте-ко песенку
Про гостя богатого,
Про старого сукина сына,
И по имени Терентьища!
Во дому бы его век не видать!

Финал истории поучителен: разоблаченная жена наказана, скоморохи награждены, добродетель торжествует.

Другой пласт музыки Новгорода связан с храмовой культурой. Церковными песнопениями новгородские распевщики славились всегда. Их имена донесли до нас сохранившиеся летописи. Самое раннее свидетельство относится к XII в. Речь идет об искусстве доместика Антониева монастыря по имени Кирик. Расцвет же новгородской профессиональной музыки связан прежде всего с деятельностью двух братьев — Василием и Саввой Роговыми. Заложив прекрасную школу и оставив учеников, братья перебрались в Москву, поэтому об их творчестве мы расскажем в следующей главе. Здесь же остановимся еще на одном знаменитом музыканте — Иване Шайдуре, который жил и творил уже на исходе средневековой новгородской музыки, в XVI в. В этот период знаменное пение переживало этап мелодического расцвета. Во многих храмах были свои талантливые мастера, создающие все новые и новые песнопения, поражающие искренностью, глубиной и широким, идущим от сердца мелодическим дыханием. Правда, это цветение имело и негативные последствия для самого знаменного распева: увеличение числа попевок и их вариантов затрудняло их запоминание, а ведь именно по памяти исполнялось большинство древнерусских мелодий.

Иван Шайдур решил поправить положение и изобрел так называемые киноварные пометы — специальные знаки, которые наносились киноварью (красной краской) на крюковые записи, уточняя движение мелодии. Талантливого новгородца следует считать одним из первых русских теоретиков музыки, так как свои не лишенные практического смысла идеи он изложил в труде "Сказание о пометах, еже пишутся в пении над знаменем", дошедшем до нас в отрывках. В трактате есть и такие строки: "Следует знать, что не ради красоты пишутся пометы, но они показывают силу восьмигласного пения в согласиях, потому что в семи согласиях

поет человеческий голос и, переходя из согласие в согласие, перевивается. Более же семи согласий никоим образом нет во всех голосах. И этими пометами для мудрых утверждается пение и никогда не предается забвению... Был некий дидаскал, то есть учитель, в преславной и великой России, прославленной красотой своего божественного пения, по имени Иоанн Иоакимов; было у него нелепое и простецкое прозвище Шайдур. И этот Иоанн после большого усердия изобрел знаменное пение и изящное исполнение. Ему и открыл Бог подлинник помет... Этот устав нашего научения знаменному пению новгородца Иоанна Иоакимова сына по прозвищу Шайдур истинный и неложный, достойный обучения струн, и когда звучит грубый голос и голос средний и малый. Так и это подобно музыкальному согласию"[1].

В заключение необходимо сказать еще об одном феномене музыкального искусства Новгорода — о колокольном звоне. Колокола были на самых древних храмах города, правда, они не сохранились. Позднее колокол (прежде всего — вечевой) стал символом вольности Новгородской республики. Звук колокола обладает специфическими особенностями, так как включает в себя не только основной тон, но и хорошо слышимые обертоны — призвуки. Чем больших размеров колокол — тем ниже его звучание с большим количеством обертонов, маленькие же колокола издают более высокие и чистые звуки.

Школа новгородских звонарей (а также псковских, ростовских и др.) была известна по всей Руси. Они владели искусством красных, набатных, встреч ных, проводных, больших и малых звонов. Звоны вошли в нашу национальную культуру самобытной краской, стали олицетворением Родины с ее бес-

[1] Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / Сост. текстов, переводы и общая вступительная статья А.И. Рогова. М., 1973. С. 96.

крайними просторами, наполненными звучанием колокольных переливов.

Высот своего развития древнерусские искусства достигли не только в Новгородском княжестве. Не менее богаты культурными традициями псковские, ярославские, владимирские, ростово-суздальские, тверские пределы. Правда, о них мы знаем значительно меньше.

Формирование владимиро-суздальского искусства началось во времена правления Юрия Долгорукого. В ту пору воздвигли церковь Бориса и Глеба в Кидекше (1152), Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском (1152–1157). Быстрее всего вырос Владимир при Андрее Боголюбском, возведшем по примеру Киева Золотые ворота и поставившим на живописном месте Успенский собор (1158–1160). Но, пожалуй, самым знаменитым памятником времени его правления стала церковь Покрова Богородицы на реке Нерль, отличающаяся совершенными пропорциями и удивительной цельностью поэтического образа.

Князь Всеволод продолжил украшение владимирской земли. По его приказу был восстановлен и обновлен пострадавший от пожара Успенский храм, отстроен новый Дмитриевский собор (1194–1197). Следует заметить, что в храмах Владимиро-Суздальского княжества широко практиковались скульптурные украшения, продолжающие традиции Киева. Декоративная отделка была различной. В ней сочетались традиции резьбы народных древоделов с европейским влиянием, привнесенным иностранными мастерами. Например, центральное изображение Дмитриевского собора связано с образом псалмопевца Давида. Его окружают звери и птицы, символизируя единение в храме всего сущего.

Подчеркнутым своеобразием отличалась художественная культура Пскова. Мастера зодчества и иконописи оставили

памятники, отличающиеся самостоятельным отношением к традиционным каноническим формам и правилам. Прекрасна икона XIV в. "Собор Богоматери", проникнутая глубокой и возвышенной драматичностью. Монументальные решения характерны для икон "Дмитрий Солунский", "Святая Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий" (XIV в.). В это же время ярко расцветает псковская архитектура. Псковские строители обладали большим авторитетом и возводили храмы не только у себя дома, но и в других местах Руси.

К XIVв. сложилась иконописная школа ростово-суздальской земли. Из работ иконописцев той поры сохранились "Никола Зарайский с житием", "Борис и Глеб".

Остается добавить, что во всех древнерусских княжествах процветали ремесла, резьба по дереву, художественное шитье, искусство книжной иллюстрации. Повторяя иконопись, эти виды искусств развивались достаточно самостоятельно, что диктовалось особенностями материала, с которым работали мастера. Так постепенно в самых разных уголках Русской земли накапливались национальные традиции и духовные богатства, обретшие позднее новую жизнь в искусстве Московского государства. О нем пойдет речь в следующей главе.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Когда начался распад Киевской Руси и почему? Расскажите о литературе XIII в.
2. Расскажите историю возникновения Новгородской Руси.
3. Почему замедлилось культурное развитие Древней Руси в XIII в.?
4. Каково было политическое устройство Новгорода?

5. В чем выразилась преемственность развития художественной культуры Киевской и Новгородской Руси? Расскажите о Софии Новгородской.
6. Назовите ранние памятники новгородского зодчества XII в.
7. Кто создал Георгиевский собор Юрьева монастыря и когда?
8. Как трансформировался "монументальный историзм" в новгородском зодчестве второй пол. XII — нач. XIII в.?
9. Как византийские традиции повлияли на искусство Новгорода домонгольского периода?
10. С каких сооружений началось становление нового этапа в новгородском зодчестве конца XIII в.?
11. Расскажите, в чем проявляется новая эстетика архитектуры Новгорода XIV–XV вв.
12. Охарактеризуйте облик церкви Федора Стратилата на Ручью и Спаса Преображения на Ильине-улице.
13. Расскажите о храме Спаса Преображения на Нередице. Почему погибли его бесценные фрески?
14. Когда зародилась станковая живопись Новгорода? Охарактеризуйте самые ранние из дошедших до нас икон.
15. В чем особенности творческой манеры Феофана Грека? Какие произведения мастера вы знаете и где они находятся?
16. Дайте общую характеристику новгородской иконописной школы. В чем ее традиции? Что такое "северные письма"?
17. Каковы особенности новгородской былины? Кто ее герои?

18. Как развивалось храмовое музыкальное искусство?
19. Кто такой Иван Шайдур? Почему возник его труд о киноварных пометах?
20. Какие памятники владимиро-суздальского искусства вы знаете?
21. Охарактеризуйте храм Покрова Богородицы на Нерли. Когда он был построен?
22. Какие иконы ростово-суздальской школы вы можете назвать?
23. Какие прикладные виды искусств развивались в древнерусских княжествах?

Глава 4.
СВЕТ РУССКОГО ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЯ

В период татаро-монгольского нашествия раздробленная Русь не имела столицы. Ею считались то Владимир, то Кострома, то Переславль-Залесский, то Тверь. Лишь Иван I Калита (1328—1340) закрепил титул великого княжества за Московской Русью. Позднее Иван IV Грозный (1533—1584) был наречен русским царем (1547 г.), но не отказался от титула князя Московского. Все русские императоры имели это звание, гордясь и дорожа им.

Действительно, Москва всегда играла особую роль в судьбах русского народа. В самые тяжелые ордынские времена именно она выдвинула идею собирания земель в единое государство, помогла выжить русской культуре. Подчеркнем, что в те века единственными хранителями национальных традиций оставались деятели религии и искусства, воспитывающие у новых поколений чувства протеста против завоевателей и любовь к Родине.

При Иване Калите в Москву была перенесена кафедра митрополита "всея Руси", что еще более утвердило за Моск-

вой право объединять вокруг себя русские земли. Правда, это право давалось нелегко, в борьбе с Тверским, Рязанским, Нижегородским княжествами. Однако после победы над полчищами Мамая на Куликовом поле в 1380 г. русские люди окончательно поверили в будущую великую судьбу Московской Руси.

Богатая и противоречивая история XIV в. дала огромный материал для развития художественной культуры Предвозрождения, в которой вызревали черты, связанные с усилением личностного психологического начала. Эстетическую основу русского Предвозрождения можно определить как "многообразие в единстве". Это не означает, что искусство перестало подчиняться законам мистического реализма. Новое мироощущение рождается в нем под религиозной оболочкой и в пределах возможностей единообразного средневекового художественного канона. Однако мастерство и вдохновение русских писателей, художников, зодчих, музыкантов, вызванные подъемом национального самосознания, позволили создать произведения, которые вполне можно отнести к раннему этапу индивидуального творчества.

Проблема русского Предвозрождения является одной из самых сложных в историческом искусствознании. Дело в том, что в иных европейских странах предвозрожденческий период естественно переходил в Возрождение. Это связано с развитием в искусстве светских жанров и усилением гуманистического пафоса. На Руси светская художественная культура еще не родилась. Поэтому все тенденции предвозрожденческого характера были обусловлены религиозной спецификой художественного мышления. Вместе с тем в искусстве Руси с конца XIV в. явственно обозначились процессы, свидетельствующие об углублении психологизма, эмоциональной сферы, творческого самовыражения. Общий духовный подъем

и предвозрожденческие устремления позволили русской художественной культуре конца XIV–XVI в. достичь вершин развития во всех видах творчества: литературе, живописи, зодчестве, музыке.

В ***литературе*** начиная с конца XIV в., развивается экспрессивно-эмоциональный стиль, названный Д.С. Лихачёвым "абстрактным психологизмом". Ученый пишет: "В центре внимания писателей конца XIV — начала XV в. оказались отдельные психологические состояния человека, его чувства, эмоциональные отклики на события внешнего мира. Но эти чувства, отдельные состояния человеческой души не объединяются еще в характеры. Отдельные проявления психологии изображаются без всякой индивидуализации и не складываются в психологию. Связывающее, объединяющее начало — характер человека — еще не открыто, индивидуальность человека по-прежнему ограничена прямолинейным отнесением ее в одну из двух категорий — добрых или злых, положительных или отрицательных"[1].

В указанное время интенсивно развивается летописание, редактируются старые летописи, составляются новые своды. В связи с этим само понятие "предвозрождение" обретает конкретный смысл. Поясним: для Западной Европы возрожденческие черты обусловлены возвращением к историческим истокам — к античному искусству. Для Руси такой "античностью", иначе говоря собственной древностью, была киевская культура. Поэтому в становлении московской художественной жизни огромную идеологическую роль играло искусство Киева, в котором виделся национальный идеал, достойный подражания.

Москва, объединяя разрозненную, израненную Русь, создавала общерусскую культуру; московское летописание но-

[1] *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973. С. 91.

сило общерусский характер. Первым московским летописным сводом подобного рода была летопись, составленная митрополитом Киприаном в 1408 г. В ней были собраны летописи Твери, Нижнего Новгорода, Новгорода Великого, Ростова, Рязани, Смоленска и др.

Кроме летописания, большого размаха достигает развитие агиографической литературы. В ней экспрессивно-эмоциональный стиль формирует своеобразную панегирическую словесность, создателями которой считаются уже упомянутый митрополит ***Киприан, Епифаний Премудрый*** и ***Пахомий Логофет.***

Болгарин по происхождению, Киприан получил прекрасное образование у себя на родине, в Византии и на Афоне. Литературные произведения начал создавать еще на Афоне. На Руси, помимо указанной работы над летописью, Киприан занимался переводами с греческого богослужебных книг, сочинял разнообразные церковные тексты. Его произведения продиктованы порой политическими мотивами и поэтому носят публицистический характер. В их числе написанное высоким панегирическим стилем "Житие св. митрополита Петра".

Другой талантливый иноземец, выходец из Сербии, Пахомий Логофет тоже потрудился на ниве официальной агиографии. Начал он свою писательскую деятельность в 30-хгг. XV в. в Новгороде. Затем неоднократно бывал в Москве. Его лучшим произведением считается "Житие Кирилла Белозерского". Как отмечают литературоведы, основная заслуга Логофета заключается в том, что он сумел придать житию строгую каноническую форму и риторичность, установил литературные приемы, несколько однообразные, но четкие, которые соответствовали данному жанру с точки зрения его религиозного назидательного смысла.

С наибольшей яркостью предвозрожденческие черты воплотились в творчестве великого Епифания Премудрого. Писатель родился в Ростове в первой половине XIV в. Был монахом. Умер в 20-е гг. XV в. Другие факты его биографии исследованы мало. Пожалуй, лишь прозвище "Премудрый" свидетельствует о том, что писатель был почитаем и хорошо известен при жизни.

Епифаний Премудрый написал, вероятно, много сочинений; сегодня мы можем судить о степени его мастерства и огромной начитанности по двум агиографическим памятникам — "Житию Стефана Пермского" и "Житию Сергия Радонежского". В них автор создает не только панегирик святым людям, но творит некое особое словесное украшение, полагая, что обычными литературными приемами невозможно передать все величие подвига, творимого смертным во имя Христа. Называет он свой стиль "плетения риторска", "слово плетущи" и, наконец, "плетение словес", подразумевая под этим особую словесную орнаментальность, изощренную и утонченную, где превыше всего ценилась ритмика речи, ее красота, звуковые повороты и метафоры. "Плетение словес" не было для писателя самоцелью. С помощью этого стилистического приема он создавал образы торжественные и одновременно экспрессивные.

Благодаря Епифанию Премудрому мы знаем интересные факты из жизни великих людей его времени. Вот, к примеру, что он пишет о Феофане Греке: «Сей дивный и знаменитый муж питал любовь к моему ничтожеству; и я, ничтожный и неразумный, возымел большую смелость и часто ходил на беседу к нему... Сколько бы с ним кто ни беседовал, не мог не подивиться его разуму, иносказаниям (притчам) и его хитростному строению. Когда я увидел, что он меня любит и что он мною не пренебрегает, то я к дерзости присо-

единил бесстыдство и попросил его: "Прошу у твоего мудролюбия, чтобы ты красками написал мне изображение святой Софии Цареградской, которую воздвиг великий Юстиниан, уподобляясь премудрому Соломону..." Он же, мудрец, мудро ответил мне: "Невозможно, — молвил он, — ни тебе того получить, ни мне написать, но, впрочем, по твоему настоянию, я частично напишу тебе, и то это не часть, а сотая доля, от множества малость, но благодаря этому малому, написанному нами изображению и остальное ты представишь и уразумеешь". Сказав это, он смело взял кисть и быстро написал изображение храма наподобие подлинной церкви в Цареграде, и дал его мне. От того листа была великая польза и прочим московским иконописцам, так как многие перерисовали его себе, соревнуясь друг с другом...»[1]

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

"Житие" посвящено великому сыну земли Русской — Сергию Радонежскому. Чем знаменито в нашей истории это имя? Послушаем В.О. Ключевского, который писал: «Пятьдесят лет делал свое тихое дело преподобный Сергий в Радонежской пустыне; целые полвека приходившие к нему люди вместе с водой из его источника черпали в его пустыне утешение и ободрение и, воротясь в свой круг, по каплям делились им с другими... Этими каплями нравственного влияния и выращены были два факта, которые легли среди других основ нашего государственного и общественного здания и которые

[1] *Любимов Л.Д.* Искусство Древней Руси. С. 193.

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

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

То или иное событие "Жития" оценивается писателем с точки зрения его духовной значимости. Словесная вязь Епифания Премудрого плетется бесконечно долгими предложе-

[1] Путь на Маковец. Читаем "Житие Сергия Радонежского" Епифания Премудрого / Сост. Н.В. Давыдова. М., 1993. С. 157.

ниями, и за этой бесконечностью угадываются контуры того высшего смысла, ради которого жил и продолжает жить среди нас Сергий Радонежский. Вот отрывок из этого сочинения: "Пусть поймет и осознает всякий, кто разум имеет, что это было дело лукавого дьявола злобного и зломудренного, и источника зла. Ведь хотел дьявол прогнать преподобного Сергия с места того, завидуя спасению нашему, а также опасаясь, что святой на пустом этом месте обоснуется с Божьей благодатью, и, благодаря своему терпению, монастырь воздвигнет, и своим тщанием и прилежанием некую деревню создаст здесь, или некое населит селение, и некий воздвигнет городок, обитель священную и пристанище для монахов создаст для славословия и непрестанного воспевания Бога. Что и сбылось по благодати Христовой, и это мы видим сегодня: ведь не только этот великий монастырь, Троицкую Лавру в Радонеже, он создал, но и многие другие монастыри различные он основал и в них множество монахов собрал по отеческому обычаю и преданию"[1].

Особое место в литературе Предвозрождения занимают произведения, посвященные победе на поле Куликовом. Мамаево побоище освещалось с разных позиций и в разное время. Одна из версий представлена в прекрасной поэтической "Задонщине".

Сегодня "Задонщина" известна в шести списках, самый ранний из которых относится к 1470-м гг. В одном из списков сочинение называется "Словом о великом князе Дмитрии Ивановиче и брате его князе Владимире Андреевиче".

Пожалуй, главной особенностью стиля "Задонщины" является ее полная соотнесенность с текстом "Слова о полку Игореве". Напомним, что использование старых сочинений

[1] Путь на Маковец. Читаем "Житие Сергия Радонежского" Епифания Премудрого. С. 63.

для создания новых в средневековые времена не считалось зазорным. К тому же автор "Задонщины" был талантлив и к чужому тексту отнесся творчески. Он неоднократно сознательно сопоставляет прошлое (поход князя Игоря) и настоящее (Куликовскую битву, поход Дмитрия Донского на Мамая). Сопоставление позволяет подчеркнуть историко-политическую подоплеку "Задонщины": разрозненные действия правителей Руси ведут к ее поражению, слаженность и объединение — к победе над врагами. Таким образом автор начало всех бедствий в истории страны связывает с неудачным походом Игоря, начало же расцвета новой Руси он видит в свете великой Куликовской победы: "Снидемся, братия и друзи и сынове рускии, составим слово к слову, возвеселим Рускую землю и возверзем печаль на восточную страну".

В "Задонщине" поэтические вставки перемежаются с прозой, порой напоминающей деловые документы. Как считает Л.А. Дмитриев, эта пестрота объясняется состоянием дошедших до нас списков памятника. Кто был автором "Задонщины"? Во многих источниках называется имя Софония Рязанца, так как именно оно обозначено в заглавии двух рукописей. Впрочем, по мнению того же Л.А. Дмитриева, Софоний Рязанец был скорее всего автором не дошедшего до нас поэтического сочинения о Куликовской битве (имя Рязанца встречается и в тексте "Задонщины"), позднее использованного в качестве основы "Задонщины"[1]. Кстати, в другом сочинении Куликовского цикла — "Сказании о Мамаевом побоище" — также прослеживается влияние неизвестного первоисточника.

"Сказание о Мамаевом побоище" — самый подробный рассказ о великой битве на Куликовом поле. Многие факты нашей истории мы знаем благодаря исключительно этому

[1] История русской литературы X–XVII веков. С. 233.

сочинению. Автор сообщает подробности чисто военных действий: как готовился поход, какие князья в нем участвовали, как шли русские войска, как готовилась засада под руководством князя Владимира Серпуховского, каким образом войска переправились через Дон, а также о контузии великого князя Дмитрия Ивановича.

Главным героем "Сказания" является князь Дмитрий. Автор рисует князя смелым и умным человеком, сумевшим решить задачу огромной исторической значимости. Его противник, хан Мамай, изображен в совершенно иных тонах, как олицетворение дьявольщины и темных сил. Исследователи "Сказания" неоднократно отмечали большое влияние на текст памятника устной народной поэзии. Например, автор использует характерный прием сравнения русских воинов с соколами и кречетами. Молитва великой княгини Евдокии, провожающей князя на битву, напоминает народные плачи-причитания.

Интересным произведением, связанным с борьбой русского народа против татаро-монгольских завоевателей после Куликовской битвы является "Повесть о нашествии Тохтамыша на Москву". В ней рассказывается о событиях 1382 г., когда преемник Мамая неожиданно напал на Русь, используя обескровленность русского воинства после Куликовской битвы. В "Повести" подробно описана жестокая расправа орды с жителями Москвы: "И бяаше дотоле преже видети была Москва град велик, град чюден, град многочловечен, в нем же множество людей, в нем же множество огосподьства, в нем же множество всякого узорочья; и паки в единомъ часе изменися видение его, егда взят бысть и посечен, и пожжен, и нечего его видети..."[1] Яркое описание событий, незаурядный литературный дар позволили неизвестному ав-

[1] История русской литературы X–XVII веков. С. 242–243.

тору создать произведение, ставшее одним из самобытных памятников эпохи.

Процесс созидания русского государства получил отражение не только в литературе. Начиная с XIV в. Москва становится общерусским центром развития ***архитектуры, живописи*** и ***музыки.***

Первые крупные здания были построены в новой столице еще в конце XIII в. Это Успенский и Архангельский соборы Московского Кремля, просуществовавшие сравнительно недолго — через полвека они были заменены новыми сооружениями. Сегодня вряд ли можно достоверно охарактеризовать их облик. Очевидно одно: соборы были белокаменными.

Подлинный всплеск каменного градостроительства в исконно деревянной Москве наблюдается при Иване Калите, во второй четверти XIV в. Были возведены Успенский собор (1326–1327), церковь Спаса на Бору (1330), Архангельский собор (1333), церковь-колокольня Иоанна Лествичника (1329). Все храмы были выстроены из белого камня, что соответствовало традициям владимиро-суздальской архитектуры, на которую ориентировались московские зодчие.

Надо сказать, что строили в Москве, постоянно помня о том, с каким злейшим врагом предстоят в будущем неминуемые сражения. Поэтому во второй половине XIVв. по велению Дмитрия Донского Московский Кремль укрепляется за счет увеличения длины, количества башен и расширения стен, возведенных из камня. Укрепляются и окрестные города, например, Коломна и Серпухов, которые были форпостами Москвы на пути к Золотой Орде.

Из памятников этого периода сохранилось немного. Так, художественный опыт храмового строительства воплотился в прекрасном Успенском соборе на Городке в Звенигороде. Стройный и гармоничный в своем изяществе одноглавый

храм поражает великолепной техникой кладки и чувством меры в композиционном решении.

Существенно укрепляли столицу близлежащие монастыри. Достаточно яркую и новую струю в эту архитектуру внесли зодчие Спасского собора Андроникова монастыря (ок. 20-х гг. XV в.). Они решительно изменили конструкцию храма. В основном четверике здания были опущены угловые части, поэтому центральные членения фасадов кажутся приподнятыми. Второй ярус состоит из трехлопастных арок с крупными кокошниками. В подножье барабана помещены кокошники поменьше. Венчает храм один стройный купол. В результате вся пышно декорированная композиция приобрела необычайно подвижный, динамичный облик, утратив тяжеловатость, столь характерную для некоторых крупных каменных сооружений прежних лет.

Бесценным памятником тех лет является Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря (1423), построенный по благословению великого учителя земли Русской Сергия Радонежского. Строгий вид храма отвечал его предназначению: монастырь становился центром духовной жизни Руси.

Общее настроение, господствующее в облике храмов рубежа XIV—XV вв., соответствует крепнущему самосознанию россиян накануне освобождения от татаро-монгольского ига. Радостная просветленность и конструктивная четкость образов архитектуры свидетельствуют о наступлении этапа Предвозрождения.

Новыми идеями была полна **живопись** этой эпохи. Мастерство московских иконописцев позволяет говорить о рождении самостоятельной художественной школы, истоки которой уходят в предыдущее столетие. О росписях московских храмов XIV в. известно только из летописей. Из икон же сохранился ряд памятников. Среди них “Спас Ярое Око”,

создание которого приписывают митрополиту московскому Петру. В иконе чувствуется влияние зрелого византийского искусства. От этого непосредственного заимствования московская живопись освободилась в период "золотого века" иконописи. Ее расцвет в XV столетии связан с именами Феофана Грека, Андрея Рублева и Дионисия.

Помимо росписей московского Благовещенского собора (о которых шла речь в предыдущей главе), Феофан Грек, вероятно, написал в Москве знаменитую "Донскую Богоматерь". Особый колорит иконы создан игрой красок. Мастер оживил обычный в образах Богоматери темно-вишневый цвет ярко-васильковой повязкой около лица. Сами же лики Марии и Младенца написаны энергичными мазками синего, зеленого, белого и красного цветов. Блики, характерные для Феофана, придают чертам внутреннюю экспрессию и одухотворенность.

Живопись Благовещенского собора Московского Кремля является уникальной не только по своим высочайшим художественным достоинствам, но и потому, что она принадлежит древнейшему из сохранившихся иконостасов русской Церкви. Ученые определили, что высокий, в несколько чинов (рядов) иконостас возник к концу XIV в. В связи с этим напомним, что греческая культура не знала развитых иконостасов.

Русский иконостас XV в. и последующих времен представляет собой часть внутреннего убранства храма. Иконы, поставленные в несколько рядов, образуют высокую стену, отделяющую алтарь от остальной части помещения. В центре иконостаса — царские врата, ведущие в алтарь.

Иконы располагались в строгом порядке. В нижнем ряду помещалась икона святого или праздника, в честь которого возведена данная церковь. Далее следовал деисус-

ный чин. В центре чина — сидящий на троне Спаситель, по сторонам стоят в молитвенной позе Богоматерь и Иоанн Предтеча. Иконы архангелов, апостолов и святых располагались по обе стороны от Богоматери и Иоанна Предтечи. Выше деисуса помещался праздничный чин с изображением двунадесятых праздников, начиная с Благовещения и кончая Успением Богородицы. Еще выше находились иконы пророческого чина с изображением ветхозаветных пророков Ильи, Моисея, Исайи и др. С XVI в. появился еще один ряд, когда высоко под куполом стали располагать иконы с изображением библейских праотцев. Таким образом, иконостас выполнял в храме важнейшую функцию, рассказывая верующим Священную историю, вдохновляя их на искреннюю молитву Богу.

Случайно ли открытие данной формы иконостаса именно в XV в.? Вряд ли можно найти более логичный ответ, нежели тот, что дал ученый и богослов Павел Флоренский в знаменитой работе "Иконостас". Он писал: "Ни иконописные формы, ни сами иконописцы в организации Культа не случайны. Нельзя сказать, будто Культ пользуется и теми, и другими извне, не как собственными своими силами. Это Культ именно открывает святые лики, и он же воспитывает и направляет деятелей иконописания... Ни техника иконописи, ни применяемые тут материалы не могут быть случайными..." И далее: "Трудно себе представить, даже в порядке формально-эстетического исследования, чтобы икона могла быть написанной чем угодно, на чем угодно и какими угодно приемами. Но тем более эта возможность уясняется, когда принято во внимание духовное существо иконы"[1].

---

[1] *Флоренский П.А.* Иконостас // Философия русского религиозного искусства. Сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М., 1993. С. 265.

Итак, иконостас на языке художественных образов выражал сущность религиозного восприятия мира. Создание икон требовало огромного мастерства, духовного совершенства, внутренней чистоты. Всем этим в полной мере обладал великий древнерусский художник ***Андрей Рублёв.***

Жизненный путь Рублёва почти не известен — таков был удел мастеров храмовых средневековых муз. На основании косвенных данных можно считать, что родился художник в 60-е гг. XIV в., а умер не позднее 1430 г. Первое прямое известие о нем относится к летописному тексту 1405 г.

Формирование мировоззрения мастера проходило в монастырской тиши — он был иноком Андроникова монастыря, подолгу жил в Троице-Сергиевской обители, общался с Сергием Радонежским, которого почитал как своего духовного наставника. На развитие творческого дара Андрея Рублёва не мог не оказать влияния Феофан Грек, художественная смелость и духовная зоркость которого восхищали современников.

Подавляющее большинство произведений Рублёва лишь предположительно можно отнести к его кисти. Так, некоторые исследователи приписывают мастеру миниатюрную иконопись так называемого Евангелия Хитрово. Считаются рублевскими три большие иконы деисусного чина из собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря, что под Звенигородом. Центральная икона этого чина — "Спас" — сохранилась лишь частично (голова Иисуса Христа и часть Его одежды). В этом образе Рублёв отказался от привычного византийского типа с его суровостью и отрешенностью. "Спас" Рублева отличается славянскими чертами лица, мягкостью и мудростью. Его взор, устремленный на людей, поразительно добр, что отвечало, конечно же, не только веяниям предвозрожденческой эпохи, но и личным

установкам художника-гуманиста. Надпись на иконе соответствует ее образу: "Приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас" (Евангелие от Матфея, гл. 11).

Гораздо лучше сохранились две другие иконы. Обратим внимание на лик архангела Михаила. Его изображение как бы предвосхищает гениальную "Троицу" своей поэтичностью, мастерством в сочетании красок, ритмическими повторами в композиции.

Кисти Рублёва достоверно принадлежит часть прекрасных образов иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, где он работал, как уже говорилось, в содружестве с Феофаном Греком и Прохором с Городца (1405). Рублёв выполнил семь икон праздничного чина: "Благовещение", "Рождество Христово", "Сретение", "Преображение", "Крещение", "Воскрешение Лазаря", "Вход Господень в Иерусалим". Иконы отличаются удивительно тонким пониманием цвета, гармонией красок. Внутренняя умиротворенность и душевный покой ощущаются во всех сюжетах, даже таких динамичных, как "Преображение Господне". В этой иконе, используя форму полукруга, мастер добивается плавности линий, переходящих друг в друга подобно звукам прекрасной мелодии.

То же чувство душевного согласия и внутренняя "музыкальность" определяют образный строй фресок и икон Успенского собора во Владимире, где Рублев работал с Даниилом Черным (1408). В середине 20-х гг. оба художника участвуют в украшении только что отстроенного Троицкого собора Троице-Сергиевского монастыря. Последние работы Рублева связаны с росписью Спасского собора Андроникова монастыря.

Самым совершенным творением художника по праву считается знаменитая "Троица". Содержание иконы, как и все

4 Заказ 981

творчество мастера, отражает идеалы просветительской деятельности Сергия Радонежского, в память которого она и была написана. Обращение к сюжету Ветхого Завета, рассказывающему о трех путниках, явившихся благочестивым Аврааму и Сарре, было не случайным. Известно, что Сергий Радонежский придавал большое значение духовной сути "Троицы", желая, чтобы "лицезрением сего единства побеждалась ненавистная рознь мира сего".

"Троица" Андрея Рублёва в символических образах, характерных для мистического реализма, воплотила идею мира, согласия, единения. Догмат христианства о единстве трех ипостасей — Бога Отца, Бога Сына и Бога Духа Святого — приобретает ощутимо образный смысл. В иконе звучит тема слияния воедино различных начал. Эти взгляды культивировались в окружении Сергия Радонежского, формировали идеологию объединения русских земель во имя Господа в миролюбивую, самостоятельную и процветающую Русь.

Духовный смысл "Троицы" Рублева раскрывается через понимание сути безграничной христианской любви. Художник сознательно опускает повествовательные стороны сюжета, оставив на иконе только трех ангелов. Их силуэты образуют круг. Гармонично связаны между собой краски иконы: золотистые крылья, оттененные светло-голубой краской, мягко выделены на золотом фоне (сегодня он едва виден). Мягкость сочетания характерна для зеленовато-желтой горки, зеленовато-оливкового цвета деревьев, бледно-зеленого тона земли. Доминантными можно считать голубой и зеленый тона одежды. Эта гамма красок подчеркивает густо-голубую и темно-вишневую одежду среднего ангела. Линейный ритм иконы позволяет вновь говорить о музыкальности автора, его способности "слышать" пульсацию гармонии Мироздания. По мнению П.А. Флоренского, "Троица" "своею го-

лубизною, музыкою своей красоты, своим пребыванием выше пола, выше возраста, выше всех земных определений и разделений — есть само небо, есть сама безусловная реальность, есть то истинно лучшее, что выше всего сущего. Андрей Рублёв воплотил столь же непостижимое, сколько и кристально-твердое и непоколебимо-верное видение мира"[1].

Что же нового привнес Андрей Рублёв в русскую культуру? "Идеал согласной жизни — это новый идеал искусства, получивший в лице Рублева своего наиболее яркого и вдохновенного поэта. Высокая нравственная ценность человека получает в его творчестве глубокое выражение. Не страстный душевный порыв, а самоуглубление, созерцание той внутренней красоты, которая заключена в душе человека, — вот в чем находит Рублёв высшее удовлетворение как художник"[2], — пишет О.И. Сопоцинский. Добавим, что нравственную ценность человека мастер воспринимал только сквозь призму высокой духовности и ценностей Православия, открывающего для каждого путь к Истине, Добру и Красоте.

Наследие Андрея Рублёва оказало огромное влияние на его современников и последователей. Его иконопись стала символом московской живописи эпохи Предвозрождения. Но были в Москве и иные мастера. После Андрея Рублёва наиболее крупным явлением московской школы стало творчество ***Дионисия.*** Родился художник, вероятно, около 1440 г., умер после 1503 г. Дионисий не был иноком, имел двух сыновей — Владимира и Феодосия, которые тоже были живописцами и работали вместе с отцом.

---

[1] *Флоренский П.А.* Троице-Сергиева Лавра и Россия // Троице-Сергиева Лавра. Сергиев Посад, 1919. С. 20.

[2] *Тяжелов В.Н., Сопоцинский О.И.* Искусство средних веков // Малая история искусств. С. 246.

Ранний период творчества Дионисия связан с Пафнутьево-Боровским монастырем; из многочисленных работ этих лет ничего не сохранилось. В 80-е гг. Дионисий работал в Москве, где выполнил ряд ответственных заказов. Часть из них дошла до нас. Это фрески алтарной части Успенского собора Московского Кремля. В 80-е — 90-е гг. мастер написал фрески и иконы для Иосифо-Волоколамского монастыря, однако из этого богатства тоже ничего не сохранилось.

В 1502–1503 гг. Дионисий вместе с сыновьями и артелью художников выполнил росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, которые дают наиболее полное представление о творчестве уже зрелого мастера. Храм посвящен образу Богоматери, и Ее прославление становится лейтмотивом работ иконописца. Росписи Дионисия завораживают своим внутренним единством. Кажется, что все многочисленные фигуры фресок подчинены единому ритму. Гармонией единства дышат возвышенные, идеальные образы, покрывающие стены, своды, столбы храма. Пожалуй, наиболее удались художнику композиции, наполненные дыханием музыки — его "хоровые фрески", написанные на темы песнопений ("О Тебе радуется", "Акафист Божьей Матери"). При этом невольно обращаешь внимание на стремление художника передать некую абсолютную красоту в чисто внешнем ее проявлении. Персонажи фресок предельно облегчены, устремлены ввысь, что достигается путем тончайшей нюансировки колорита и, самое главное, удлинением их фигур.

Можно согласиться с Г.К. Вагнером, который пишет: "Становление его как художника приходится на время апофеоза Ивана III, его женитьбы на принцессе бывшего византийского двора, приезда Аристотеля Фиораванти, строительства нового Успенского собора и других событий централизующегося Русского государства. Тесно связанный с

княжеским двором, Дионисий мог уважать стиль Андрея Рублёва, но вряд ли ощущал всю его глубину. Недаром исследователи отмечают, что увлечение внешней стороной в ущерб психологической разработке образа человека стало определяющим признаком его творческого метода"[1].

Во второй половине XV в. образовалось единое древнерусское государство, объединявшее новгородские, тверские, ярославские и другие земли. Политические перемены влекли за собой новые явления в русской художественной культуре. Письменные памятники второй половины XV в. свидетельствуют о глубоких преобразовательных процессах, охвативших все сферы русского общества. Правда, эти изменения происходили в русле общепризнанных установок православного государства, где религиозные устои колебались разве что от еретических течений.

Литература указанного периода представлена традиционными жанрами исторического летописания, агиографией, а также повестями, где намечается тенденция беллетристичности, создания занимательных сюжетов. Среди повестей есть переводные сочинения, такие, как Сербская "Александрия" (о жизни и приключениях Александра Македонского), но есть и оригинальная литература (например, "Повесть о Дракуле"). Повести XV в. ознаменовали обновление русской словесности, отказ от некоторых привычных стереотипов минувших эпох. Например, в ней появляются вымышленные персонажи, которых не знала средневековая литература.

В XV в. продолжает развиваться летописание, причем ряд списков сохранился в своем подлинном составе. Особый интерес вызывает сочинение тверского купца Афанасия Никитина. Называется оно "Хожение за три моря". Эта книга совершенно не похожа на произведения его современников.

---

[1] *Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф.* Искусство Древней Руси. С. 132.

Приехав в дальнюю, чуждую по обычаям страну, Афанасий Никитин далеко не во всем разобрался. Порой его повествование напоминает русские сказки о восточном чародействе. Например, в повести есть образ птицы "гукук", испускающей из клюва огонь, или "князя обезьянского", который руководит целым войском. Однако многие наблюдения купца были весьма трезвыми. Особенно примечательно, что в "Повести" разрушено мифологическое древнерусское представление об Индии как счастливой волшебной стране, полной несметных сокровищ. Автор пишет, что там, как и в других странах, земля многолюдна, сельские люди бедны, а "бояре сильны добре и пышны вельми".

В XVI в. на Руси торжествует великодержавная идея. К этому времени окончательно укрепилось Московское централизованное государство с сильной властью русского царя. Самодержавие, еще достаточно молодое, требовало философского обоснования. Оно было найдено в православном учении старца Филофея, изложившего в 1524 г. теорию "Москва — третий Рим". Объявив Москву центром всего христианского мира, Филофей высказал достаточно традиционное мнение о "греховности Запада". На этой волне возникла в высших кругах русского общества неприязнь ко всему иноземному, католическому, а то и просто новому в жизни и культуре.

В литературе этого времени начинает развиваться публицистика, отмеченная вниманием самых крупных политиков и писателей Руси. Среди авторов выделяются имена Иосифа Волоцкого, Даниила, Вассиана Патрикеева, Андрея Курбского и самого царя Ивана IV Грозного. Царь Иван имел особое пристрастие к литературному слову. Его знаменитые послания к отступнику Андрею Курбскому обнаруживают недюжинное художественное дарование, умение четко изла-

гать свои мысли и определенную начитанность. Самым же образованным и талантливым публицистом считался ***Максим Грек.*** Его происхождение (из греков), знания в областях многих наук, знакомство с мировой литературой — все это способствовало формированию широких взглядов писателя, отраженных в таких его сочинениях, как "Повесть страшна и достопамятна и о совершенном иноческом жительстве", "Беседа ума с душой", "Слово о покаянии".

Литература тех лет полна назидательности и нравоучительности. Достаточно вспомнить "Домострой", регламентирующий семейную жизнь русского человека, или "Великие Минеи Четии", предписывающие людям ежемесячные чтения определенных текстов.

Царь Иван IV Грозный также приобщился к воспитанию общества. В 1551 г. состоялся представительный церковный собор, где царь обратился с вопросами к отцам церкви. Этот диалог был отражен в отдельной книге, получившей название "Стоглав". Иван Грозный призывал церковных деятелей защитить христианскую веру от "богомерзких" книг, от "арганников и гусельников" (то есть западных музыкантов и доморощенных скоморохов), от "иконников", которые пишут не "с древних образцов", а "самосмышлением".

Однако остановить развитие нового художественного мышления было уже невозможно. Эпоха меняла не только человека, но и окружающую его среду. Этому способствовала широкая строительная деятельность, где главные достижения связаны с Москвой. Еще при Иване III были выстроены новые стены Кремля (1485—1516, руководители работ — итальянские мастера Марко Фрязин, Пьетро Антонио Солари, Алевиз Новый). Приглашая иностранных мастеров, Иван III хотел использовать новейшие достижения европейского инженерного искусства, но и не утерять национальных тради-

ций. Поэтому строители почти полностью сохранили старое расположение стен, сделав их еще более величественными и высокими.

В новом кремлевском ансамбле удачно найдена и акцентирована самая высокая точка — колокольня Ивана Великого (1505–1508, архитектор Бон Фрязин).

Наиболее "классическим" в новой московской архитектуре считался кремлевский Успенский собор (архитектор Аристотель Фиораванти, 1475–1479). Мощное сооружение, образцом которого послужил Успенский собор Владимира, стало примером храмового зодчества для нескольких поколений архитекторов. Пятикупольный храм отличается четкостью формы. Внутренняя часть, разделенная на три нефа, поражает простором и благородными линиями. Рядом с Успенским храмом русскими мастерами был отстроен живописный Благовещенский собор (1484–1489), позднее — Грановитая палата (1487–1491), ставшая самым большим залом Руси тех времен (архитекторы Марко Фрязин и Пьетро Антонио Солари).

Третий собор, Архангельский (1505–1508), окончательно определил архитектурный облик Соборной площади Кремля. Этот храм сооружался под руководством архитектора Алевиза Нового. Алевиз не скрывал своих знаний в области ренессансной итальянской культуры. В его проекте удачно сочетаются элементы европейского зодчества и исконно русские архитектурные формы.

XVI век некоторые исследователи называют периодом "модификации Предвозрождения". Действительно, почувствовав вкус прозападного возрожденческого мышления, русские мастера вдруг отвернулись от него в поисках самостоятельного пути. Этот поворот не был случайным. Дело в том, что западные веяния пришли в противоречие с устоявшимися нор-

мами средневекового канона, которым жила русская художественная культура. Модификация предвозрожденческих идеалов была связана со становлением самобытных традиций в искусстве Московского государства. К примеру, в архитектуре XVI в. расцветают два новых вида храмового строительства — шатровое и столпообразное, в которых ярко воплотилась творческая самостоятельность русских зодчих.

Наиболее знаменитым шатровым сооружением является церковь Вознесения в Коломенском (1530–1532). В летописи говорится: "Бе же церковь та вельми чюдна высотою и красотою и светлостью, такова не бывша прежде всего на Руси". Храм Вознесения был построен в честь рождения будущего русского царя Ивана IV Грозного на высоком берегу Москвы-реки. Она и сегодня хорошо видна с самых дальних дистанций. Силуэт храма свидетельствует, что неизвестный зодчий порвал с традицией пятиглавого крестокупольного строения. Композицию собора принято называть "восьмерик на четверике": сооружение состоит из подклета, мощного четверика, образующего крестообразный план, восьмерика и шатра с главкой. Храм окружают закрытые галереи-гульбища на аркадах с лестничными всходами. По граням шатра пущен орнамент. Русский зодчий сумел в этом необычном памятнике претворить некоторые мотивы итальянской ренессансной архитектуры, сочетая их с приемами исконно русского деревянного зодчества. Особый ритм храма, подчиненный общей устремленности ввысь, придает ему легкость и торжественность.

Не менее замечательным памятником, повторившим многие композиционные приемы собора в Коломенском, является храм Покрова Богородицы на Рву (1555–1560). Он известен всему миру как собор Василия Блаженного (по имени юродивого, погребенного у стен храма). Грандиозное соору-

жение было воздвигнуто вне Кремля на Красной площади в честь победы русского оружия под Казанью. Главными зодчими обычно считают Барму и Посника[1], сумевших создать в образе собора своеобразный памятник русской славы.

Храм представляет собой девять столпообразных церквей; в центре церковь, покрытая высоким шатром. В их сочетании нет симметрии, преобладает импровизационность. Сказочное декоративное убранство создает образ праздничный, радостный. Первоначально храм сочетал цвет кирпича с белым камнем. Позднее он был покрыт цветистой росписью, гармонирующей с майоликовыми украшениями центрального шатра. Необычный по композиции, смелый в образном решении, собор Василия Блаженного воплотил самобытное развитие русского архитектурного гения XVI в.

Архитектура XVI в. отличается большим разнообразием. От московских зодчих не отставали представители местных архитектурных школ. Правда, огромное строительство, развернувшееся по всей Руси, было связано в основном с возведением укреплений и крепостей. Так, отстраивались крепости Ладоги, Иван-города, Изборска и др. Возводились кремли (в Нижнем Новгороде, Серпухове, Туле, Смоленске) и монастыри (Кирилло-Белозерский, Соловецкий, Троице-Сергиев и др.).

По-иному развивалась московская ***живопись.*** В ней в XVI в. все более сказывается нормативность и государственно-дидактические установки, широко развивается символико-аллегорический жанр, который был в известной мере назидательным и нравоучительным. Иконы этого жанра создавались как бы для воспитания прихожан. Поэтому в композициях можно встретить весьма неожиданные сочетания отвлеченных религиозных идей с конкретными, почерпнуты-

[1] В некоторых источниках архитектором назван Барма Посник.

ми из самой жизни образами. Например, икона "Премудрость созда себе дом", где абстрактная философская мысль дополнена вполне реальной жанровой картинкой. Подобные детали встречаются даже в сюжетах Страшного суда. Причем на этих иконах персонажи грешников, попавших в преисподнюю, выписываются очень подробно. Здесь и иноземцы-инородцы, и беглые монахи, и кровожадные цари. Иконы предостерегали прихожан от совершения грехов, напоминая, что Судный день не щадит и сильных мира сего.

Соединение абстрагирующих образов живописи с жанровыми ярко воплотилось в житийных иконах. Быт со всеми его подробностями все прочнее входит в круг изображаемых сцен. Особенно это касается икон, написанных во славу новых русских святых, например — Сергия Радонежского, жизнь которого часто изображалась не по сложившемуся канону, а по воображению самого художника.

Реалистические элементы некоторых икон связаны с их общественно-политической ролью. Такова икона "Благословенно воинство небесного Царя" ("Церковь воинствующая"). На ней, словно на картине, изображено возвращение войска Ивана IV Грозного после победы над Казанью. В иконе есть соответствующая аллегорическая идея — радость победы, апофеоз и триумф русского войска. Однако аллегория приглушена глубоко выраженной "жизненной картинностью", чувством пространства Русской земли, образами ликующей природы.

В период укрепления Московского централизованого государства ***музыка*** Руси впервые за всю историю своего развития становится предметом административной опеки. Величие и блеск столицы требовали профессионального музыкального "оформления". Ряд государственных мероприятий позволил Москве стать центром певческой культуры. Так, в

1479 г. при царском дворе был создан хор, состоящий из лучших певчих того времени. Хор получил название Государевых певчих дьяков. Сохранились сведения, что в его состав входили такие выдающиеся композиторы-распевщики, как Иван Нос и Федор Христианин (Крестьянин). Хор постоянно участвовал и в службах в Успенском соборе, и в "мирских забавах" двора.

Коллектив певчих дьяков делился на несколько групп певцов, именуемых станицами. Во главе всего коллектива стоял головщик. Кроме того, в хоре существовала должность уставщика, который должен был обладать очень хорошим голосом (обычно баритоном) и знать богослужебные правила. Уставщик отвечал за обучение новых молодых певцов и заботился об общем порядке.

Хор Государевых певчих дьяков просуществовал около 300 лет, несмотря на все перипетии своей судьбы. В XVIII в. он стал называться Придворной певческой капеллой, которой 30 лет руководил выдающийся русский композитор Д.С. Бортнянский. Традиция рухнула в 1917 г. Хор был реорганизован в светский коллектив с женскими голосами. Сегодня это Академическая капелла имени М.И. Глинки, в репертуар которой вновь вернулась духовная музыка.

Предвозрожденческие тенденции в музыке сказались не менее ярко, чем в других видах искусства. В практику храмового пения прочно вошла традиция многораспевности, то есть на один канонический текст стали исполняться разные мелодии. Такие распевы были чисто авторскими, отражая индивидуальность, талант, вкус их создателя.

Церковно-певческие рукописи конца XV–XVI вв. содержат несколько качественно новых распевов, которых не знала прежняя музыкальная культура. Возникло путевое (или путное) знамя. По мнению знатока древнерусской музы-

ки Н.Д. Успенского, путевым распевом стали исполняться стихиры, сопровождающие разного рода церковные шествия. Изменилось и традиционное знаменное пение — в конце XVI в. родился так называемый большой распев. Его изобретение связывают с именем замечательного музыканта русского Предвозрождения Федора Христианина. Оставаясь в границах одноголосого хорового пения, мастер создал музыку неисчерпаемого мелодического богатства и широкого дыхания.

В храмовое искусство этого времени вошел демественный распев. Демественное пение следует считать разновидностью богослужебной музыки, название которой связано с должностью регента хора — доместика, хранившего в памяти мелодии, не подчиненные традиционным законам осьмогласия. «Имеется много песнопений, для которых уставом не предусмотрено никакого определенного голоса, как например, "Единородный Сыне", "Херувимская песнь", "Свете тихий" и др. Эти песнопения не содержатся ни в октоихе, ни в ирмологе, в которых собраны песнопения, изменяемые по гласам и притом следующие порядку гласов в гласовом столпе. Эти-то песнопения, вошедшие в состав обиходников, и было положено исполнять демеством»[1].

Демественное пение называли "красным". Его мелодии отличались великолепием, пышностью, сложными декоративными украшениями, напоминающими узорочье шатровых храмов XVI в.

Новые виды пения, перечисленные выше, все же сохраняли средневековую традицию одноголосого интонирования текста. На этом фоне весьма необычным явлением церковной музыки кажется рождение троестроечного пения.

[1] *Гарднер И.А.* Богослужебное пение Русской православной церкви. Сущность, система и история. Нью-Йорк, 1978. С. 494.

Оно мыслилось как образ триединого (вспомним "Троицу" Андрея Рублева!) ангелоподобного пения, когда голоса плавно двигаются то параллельно друг другу, то сходясь вместе, то расходясь. Название свое строчное пение получило от системы записи, поскольку голоса обозначались разными цветами и записывались по строкам. Создание троестроечного пения принадлежит распевщикам Савве и Василию Роговым, новгородским мастерам, которые считались самыми авторитетными музыкантами Москвы второй половины XVIв.

В заключение следует заметить, что художественная культура русского Предвозрождения стала кульминацией и одновременно итогом развития средневекового искусства. Время мистического реализма истекало. Переход к новому художественному мышлению состоялся в XVII в. О нем пойдет речь в следующей главе.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите об основных исторических событиях, предшествующих образованию централизованного Московского государства.
2. Что такое Предвозрождение? Какова роль предренессансных идей в русском и зарубежном искусстве?
3. Изменился ли художественный канон мистического реализма в период конца XIV–XVI вв.? В чем отличие предвозрожденческого искусства от искусства Киевской Руси?
4. Почему литературу Предвозрождения называют литературой "абстрактного психологизма"?
5. В чем выразилось проявление личностного начала в искусстве Предвозрождения?

6. Какие памятники Куликовского цикла вы можете назвать? Расскажите их содержание.
7. Почему манера Епифания Премудрого называется "плетением словес"?
8. Расскажите о путях развития русской литературы в XVI в.
9. Охарактеризуйте ансамбль Московского Кремля. Кем и когда создавались его главные сооружения?
10. Охарактеризуйте творчество Феофана Грека московского периода.
11. Назовите произведения Андрея Рублёва. В чем смысл и художественные достоинства его "Троицы"?
12. Какие идеи Сергия Радонежского нашли отклик в русском искусстве Предвозрождения и почему?
13. Расскажите о творчестве Дионисия. В чем самобытность его письма?
14. Почему искусство XVII в. называют "модификацией Предвозрождения"?
15. Расскажите о шатровой архитектуре. Что такое "восьмерик на четверике"?
16. Какие новые виды храмового пения родились в XVI в.?
17. Чем знаменит в истории русской музыки Федор Христианин?
18. Что такое троестроечное пение? Кто его создатели?
19. Почему демественный распев назывался "красным"?
20. В чем общность исторического развития разных видов искусств в период Предвозрождения?

Глава 5.
ИСКУССТВО „БУНТАШНОГО" ВЕКА

XVII столетие было сложным и противоречивым временем в истории России. Современники называли его "бунташным". Эта эпоха, которую можно назвать переходной, стала последним этапом в истории русской средневековой художественной культуры. В ней уже наметились черты светского мироощущения, что нашло выражение в новых жанрах и формах зодчества, литературы, живописи, музыки, театра. Однако средневековый канон мистического реализма еще продолжал оказывать влияние на развитие культуры. Отсюда двойственность образного мира художественных произведений, соединивших старое и новое в стилистике воспринятого Русью европейского барокко.

Обратимся к истории. Начало века совпало с кризисом государственной власти. В 1598 г. умер последний царь дома Калиты (династия Рюриковичей), не оставив наследников. На престол был избран его шурин, Борис Годунов. После смерти Бориса, считавшегося в народе самозванцем, а не "природным царем", трон стал разменной монетой в слож-

ных политических интригах, ослаблявших Русь. Цари менялись быстро: Федор Годунов, Лжедмитрий, Василий Шуйский (последний представитель рода Рюриковичей). "Природным царем Димитрием" объявил себя беглый холоп Болотников. Был и Лжедмитрий II, оккупировавший подмосковное село Тушино, за что был прозван "Тушинским вором". Одолел его блестящий военачальник князь М.В. Скопин-Шуйский, скоро сложивший голову в бесконечной кровавой карусели.

Смутное время длилось долгих семь лет. Русское общество, потеряв великодержавные ориентиры, распалось на множество политических партий и лагерей. Этим воспользовались враждебные силы за рубежом. Россию наводнили поляки, и лишь мудрый расчет народных героев Минина и Пожарского спас Москву от польской оккупации (1612 г.).

Смутное время кончилось покаянием и избранием на престол Михаила, основателя новой династии Романовых (1613 г.). Однако долго в памяти народа сохранялись эпизоды страшного периода разброда и шатания, что нашло отражение в литературе.

Современники Смуты оставили непосредственный отклик на события этих лет. Многие литературные тексты являются публицистическими сочинениями, когда в рамках канонической сюжетной схемы поднимаются острополитические проблемы насущного дня. В числе таких произведений "Повесть о видении некоему мужу духовну", "Новая повесть о преславном Российском царстве", "Плач о пленении и о конечном разорении Московского государства".

С окончанием Смуты ее образ не уходит из русской литературы. Одно из самых популярных сочинений о Смутном времени принадлежит перу Авраамия Палицына, монаха

Троице-Сергиева монастыря. Называется оно "Сказанием" и содержит 77 глав. В сочинении, написанном не только очевидцем, но и непосредственным участником событий (Авраамий был приверженцем Лжедмитрия II), нарисована ужасающая картина народных бедствий, которая и сегодня потрясает своей жестокой правдой.

Среди не менее популярных авторов — представитель княжеского сословия И.А. Хворостинин. Он тоже принимал участие в Смуте, но на стороне царя Лжедмитрия. В глазах современников Хворостинин был предателем. Поэтому на старости лет он взялся за перо, пытаясь оправдать свое поведение в глазах потомков. Сочинение "Словеса дней и царей и святителей московских" насыщено автобиографическими элементами, которые ни принять, ни опровергнуть сегодня уже невозможно.

Другой писатель из княжеской среды, С.И. Шаховской, был образованным человеком и оставил большое литературное наследие, несмотря на все превратности своей судьбы, опалу и ссылку. О Смуте князь рассказал в "Повести известно сказуемой на память великомученика благовернаго царевича Димитрия" и "Повести о некоем мнисе (монахе — *Л.Р.*), како послася от Бога на царя Бориса во отмщение крове праведнаго царевича Димитрия". Кроме того, ему принадлежит "Повесть книги сия от прежних лет", где изложена история Смуты.

Грозные годы начала века породили своеобразную, новую по сути литературу. В то время мало кто из пишущих думал о цензуре и излагал свои мысли нередко в зависимости от конъюнктурных факторов. Писатели, в отличие от средневековых авторов, полностью отказались от схематизированных образов мистического реализма. Сама жизнь заста-

вила их размышлять над общественными процессами, происходящими на Руси; задумывались они и над сложностями внутреннего мира своих героев, над противоречиями человеческих поступков. Иначе говоря, в литературе Смутного времени все отчетливее проявлялись тенденции "открытия характера" (Д.С. Лихачёв). Герои литературных произведений уже не делились на абсолютно хороших и абсолютно плохих. Писатели открывают в человеке свободную волю, показывают его возможности менять самого себя в зависимости от жизненных обстоятельств. Характеристика персонажей вне средневекового литературного этикета — таково основное достижение русской словесности первой половины XVII в., открывающей путь развитию светской беллетристики.

Яркой чертой литературной жизни стало рождение ***стихосложения.*** Напомним, что в литературе нового времени естественно развивается поэзия и проза. Однако русское Средневековье не знало профессионального стихосложения. Поэзия существовала лишь в народном творчестве. Правда, был еще сказовый стих русских былин, иногда проникающий в профессиональную литературную лексику. Но стихотворства как самостоятельной формы творчества не было. Родилось же оно в Смутное время. Среди первых поэтов — Иван Фуников, создавший р а ё ш н ы м (фольклорным) стихом часть сочинения, названного "Послание дворянина к дворянину". Раёшный слог был заимствован поэтом из творчества народных балагуров, скоморохов, культивировавшегося в средние века в народном театре картинок — райке.

Другой приверженец поэзии — Евстратий — чуждался народных прибауток. Он создал стихотворные молитвы "высокого стиля" с применением графического изложения строф. Уже упомянутый писатель И.А. Хворостинин тоже делал шаги

в поэтическом творчестве. Он сочинял неравносложные стихи, подчеркивая принцип парной рифмы.

Как можно оценить раннюю русскую поэзию? Специалисты считают, что стихотворство первой половины XVII в. — не случайная цепь творческих опытов. "Анализ рукописного материала показал, что к концу 20-х — началу 30-х гг. в России сложилась поэтическая школа, которая активно функционировала в течение двух десятилетий, вплоть до реформ патриарха Никона. К ней принадлежало до десятка стихотворцев..."[1]. Данную литературную группу принято называть "приказной школой", так как многие поэты служили при Печатном дворе и в московских приказах, чаще всего — в Посольском.

Поэты "приказной школы" принадлежали к числу образованных людей своего времени. Они создавали в основном стихотворные послания и эпистолии, радуясь собственному умению слагать рифмы, сочинять акростихи и гораздо меньше думая об их глубине или содержательном наполнении. "Приказная школа" перестала функционировать с началом церковной реформы, так как поэты поддержали старообрядцев и оказались не у дел.

Церковная реформа Никона, а следом за ней — раскол Русской православной церкви начались перед Великим постом 1653 г. В основе раскола лежал извечный русский вопрос: каким путем идти России — самобытным, соблюдая "древлие" обычаи предков, или новым, европейским? Патриарх Никон был ярым противником любого изоляционизма России. Он мечтал стать во главе вселенского Православия и завоевать "второй Рим" — Царьград. Идея вселенской власти подвигла Никона на реформу, суть которой — сближение обрядов всех православных народов. Нововведения начались

[1] История русской литературы X–XVII веков. С. 360–361.

с запрета креститься двуперстием (вводилось трехперстное сложение). Затем началась правка богослужебных книг в соответствии с практикой греческой, а также белорусской и украинской православных церквей. Это переполнило чашу терпения противников реформы — "боголюбцев". Они сочли за оскорбление разрыв с многовековой национальной традицией. Началась жестокая борьба, в ходе которой реформу поддержало русское дворянство, ратовавшее за европеизацию Руси.

Как и во всем обществе, в литературных кругах произошло размежевание на две враждующие партии — грекофильскую ("старомосковскую") и западническую ("латинствующие"). Оба направления сходились в том, что Руси необходимы реформы и просвещение. Расходились же в вопросе о сути преобразований.

Епифаний Славинецкий, глава "старомосковской" партии, считал, что нельзя прерывать культурную традицию, надо лишь обогатить ее новыми знаниями. Симеон Полоцкий (глава "латинствующих") искал свой идеал в европейской культуре. Его стараниями в Москве возникла новая литературная среда, где расцвел стиль ***барокко.***

Барокко суждено было сыграть особую роль в русском искусстве. Напомним, что в Европе XVII в. этот стиль пришел на смену Возрождению. С барокко европейское искусство как бы вернулось к средневековой духовности, но на новой основе, учитывая гуманистический опыт Ренессанса. Удивительный конгломерат средневековых и ренессансных средств художественной выразительности способствовал развитию столь же причудливого, неоднозначного стиля. Неслучайно среди многочисленных переводов слова "барокко" есть и такой: "жемчужина неправильной формы" (термин взят из лексикона итальянских ювелиров).

Барокко для Руси, стоявшей на перепутье своего исторического движения, оказалось удивительно органичным стилем. С одной стороны, мистика, темы Страшного суда, мученичества, возрожденные в европейском барокко, были близки русскому искусству, еще не расставшемуся со средневековой оболочкой. С другой стороны, возрожденческие элементы барокко влились в ту гуманистическую струю русской культуры, которая била живым источником, начиная с Предвозрождения[1].

В литературе стиль барокко выразился в развитии регулярной силлабической[2] поэзии, создателем которой был Симеон Полоцкий. Белорус по происхождению, он получил прекрасное образование в Киево-Могилянской академии, изучив "семь свободных художеств". Наследие Симеона Полоцкого весьма велико. Особенно же большое значение для русской культуры имело его стихотворное переложение "Псалтыри", изданное в 1680 г.

Будучи придворным поэтом царя Алексея Михайловича, Полоцкий буквально засыпал столичную аристократию силлабическими виршами. Он сочинял "декламации", "диалоги", которые стали образцами новой панегирической поэзии. Большинство его стихов осталось в рукописях, в том числе колоссальный сборник "Вертоград многоцветный" ("Сад многоцветный"), в котором значится 1555 произведений. Задачу свою поэт видел в том, чтобы создать новую российскую словесность, и во многом он эту миссию выполнил. В качестве примера можно привести одно из самых известных стихотворений Полоцкого:

---

[1] Неслучайно ряд исследователей считает, что барокко XVII в. выполняло в истории Руси функцию Ренессанса.

[2] *Силлабо* — от лат. "слог". Принцип силлабизма — равносложность, когда строки содержат одинаковое количество слогов.

Мир сей приукрашенный — книга есть велика,
еже слова написа всяческих владыка.
Пять листов препространных в ней ся обретают,
яже чюдна письмена в себе заключают.
Первый же лист есть небо, на нем же светила,
яко письмена Божия крепость положила.

Во второй половине XVII в. русская *проза* также переживала этап быстрого освобождения от средневекового этикета не только в деталях, но во всей жанровой и содержательной системе. В числе произведений с характерными признаками свободного сюжетного повествования — "Повесть о Савве Грудцыне", "Повесть о Горе-Злочастии", "Повесть о Шемякином суде", "Повесть о Фроле Скобееве". Появляется и совершенно новая область сочинений, за которыми в литературоведении утвердился термин "демократическая сатира" ("Повесть о Ерше Ершовиче", "Сказание о попе Саве", "Азбука о голом и небогатом человеке", "Повесть о Фоме и Ереме", "Служба кабаку" и др.). Авторы демократической сатиры анонимны. Они отразили общие чаяния "голого и небогатого" люда в период коренного переустройства общества, принесшего простому россиянину много бед и страданий. Демократическую сатиру следует считать ярким проявлением "смеховой культуры", помогающей человеку позднего Средневековья (да и в последующие времена) оценить грешный мир в ярких, нелепых, шутовских образах, помогающих "смеясь расставаться со своим прошлым".

Индивидуально-авторское начало, проявившееся в литературе XVII в., способствовало становлению светских ее черт. Примером яркой авторской прозы являются сочинения главы старообрядческого движения протопопа Аввакума. Аввакум оставил около 90 текстов, написанных в весьма зрелом

возрасте в тот период своей трагической жизни, что приходится на годы ссылки в Пустозерск. В числе сохранившихся текстов — знаменитое "Житие", в котором пастырь и проповедник явился талантливым писателем.

Стиль "Жития" эмоционален и красноречив. На манеру Аввакума повлияла древнерусская агиографическая литература, однако писатель явно нарушает установленные схемы. В его "Житии" впервые объединены автор и герой сочинения, что в средневековой литературе посчиталось бы проявлением "самости" и гордыни. Поэтому, как точно указал один из современных ученых, "Житие" Аввакума не столько проповедь, сколько исповедь, поражающая своей индивидуальностью, искренностью и смелостью.

Памятники *архитектуры* тоже отразили тот незримый "диалог", что вели между собой старые, уходящие в прошлое и новые, нарождающиеся тенденции русской художественной культуры XVII в. Светскость мироощущения в литературе, отмеченная выше, в зодчестве обернулась широким гражданским строительством. Оно велось не только в Москве, но и в других крупных городах. Например, в Пскове богатые купцы Поганкины выстроили огромные хоромы с разной этажностью, в плане напоминающие букву "П". Стены палат толстые, мощные, с маленькими глазницами, что говорит о влиянии на вкус псковичей древнерусской архитектуры.

Одним из лучших сооружений гражданского строительства являются палаты думного дьяка Аверкия Кириллова, трехэтажный фасад которых вырос на Берсеневской набережной Москвы. Примечательно, что палаты входят в ансамбль со зданием церкви. Они соединены галереей-переходом и выполнены в едином декоративном стиле. Замечательный памятник раннего светского зодчества — терема Мос-

ковского Кремля (1635–1636, авторы А. Константинов, Б. Огурцов, Т. Шарутин, Л. Ушаков). Шедевром "теремной архитектуры" считается Крутицкий теремок, богато декорированный цветными изразцами.

В 30-е— 40-е гг. в храмовом строительстве тоже наметились новые черты, связанные с обмирщением русской культуры. Здесь начинают преобладать бесстолпные пятиглавые приходские храмы, привлекающие взгляд своей асимметричной живописностью. В их числе такие прекрасные сооружения, как церковь Рождества Богородицы в Путинках и храм Живоначальной Троицы в Никитниках.

Здесь необходимо отметить: шатровое зодчество в XVII в. запретили. Обязательным в церковном строительстве стало пятиглавие по образцам средневековых храмов. Однако зодчие XVII в. мыслили уже по-иному; они не могли копировать старые храмы и предпочитали имитировать требуемую форму. Это проявилось, в частности, в конструкции церкви Живоначальной Троицы в Никитниках (1631–1634). Центром сооружения является четверик, увенчанный пятью главами, у основания которых сгрудились в три ряда нарядные кокошники. К четверику примыкает предел Никиты Мученика, на котором есть свой купол, тоже богато декорированный. Ансамбль дополнен колокольней, покрытой куполом. И уже не пять, а семь разукрашенных куполов парят в поднебесье. Облик храма, асимметричный и изменчивый, наполнен праздничным мироощущением, радостью бытия.

Один из совершенных памятников шатрового зодчества — церковь Рождества Богородицы в Путинках (1649–1652) завершается пятью небольшими шатрами; однако четыре из них носят чисто декоративный характер. Искусное применение различных украшений свидетельствует о высокой ода-

ренности зодчего, создавшего храм, выделяющийся своей изысканностью среди других московских соборов.

Несколько необычно в архитектуре XVII в. выглядит ансамбль Воскресенского храма, возведенного по приказу патриарха Никона под Москвой в местечке Новый Иерусалим. Собор должен был копировать храм Воскресения, возведенный в Иерусалиме[1]. Однако при строительстве русские зодчие создали оригинальное творение в духе декоративных, пышных архитектурных ансамблей своего времени. Строительство длилось долго и было закончено в 1685 г.

В каком же стиле выстроены наиболее яркие в архитектурном отношении храмы "бунташного века"? Думается, праздничность, светскость, декорированность храмового зодчества сопоставимы со стилем барокко, о котором шла речь в связи с развитием ранней русской поэзии. Баро́чная архитектура принципиально "многоголосна". Каждый ее элемент самостоятелен; вместе же они образуют пышную и "подвижную" композицию.

Стиль барокко в русской архитектуре многолик. В конце XVII в. получает распространение зодчество, приближенное по своей эстетике к искусству западноевропейского типа. Это постройки "нарышкинского барокко", связанные с семьей Нарышкиных — родственников царя Алексея Михайловича. "Нарышкинские" храмы отличаются большим динамизмом и "подвижностью" объемов, контрастным сочетанием частей, ощущением взаимосвязи с окружающей средой. "Символом" нового направления можно назвать церковь Покрова Богородицы в Филях (1693–1694). Композиция храма отличается безукоризненными пропорциями. Храм "открыт миру" подобно архитектуре европейского Возрождения: в нем обилие окон и галерея, на которую выводят три широкие лест-

[1] С этой целью в Москву были доставлены чертеж и модель.

ницы. Белокаменный узор великолепно оттеняет кирпичную кладку. Художественный образ оставляет впечатление разукрашенности, нарядности.

В XVII в. обрели свой завершенный облик многие монастыри — Новодевичий и Донской в Москве, Спасо-Евфимиев и Покровский в Суздале, Алексеевский в Угличе.

И еще несколько слов о деревянной архитектуре. Церкви из дерева на Руси строились издавна с помощью одного топора. Однако сохранялись они плохо. Сегодня радуют глаз в основном памятники XVII–XVIII вв. Среди них Предтеченская церковь в Кижах (1714).

Изобразительное искусство XVII в., в соответствии с развитием русской культуры "переходного периода", обнаруживает глубокие внутренние противоречия. При явной тенденции обмирщения многие произведения живописи тесно связаны с традициями прошлого. Однако есть и иные, совершенно новые явления, которых не знала средневековая иконопись.

Иконописное письмо XVII в. представлено несколькими направлениями, в том числе "годуновской" и "строгановской" школами. Мастера "годуновской" школы работали по заказам царя Бориса Годунова и его родственников — отсюда и название писем. Они ориентированы на великую иконопись прошлого, древнерусскую "классику" Андрея Рублёва и Дионисия.

Рождение другой, "строгановской" школы связано с заказами знатного купеческого рода Строгановых. Это было искусство иконной миниатюры, наиболее ярко воплотившееся в камерных произведениях. Стиль "строгановцев" — изысканный, красочный. Мастера стремились к тщательной отделке мелких деталей и утонченности формы.

Известным мастером этой школы был Прокопий Чирин. В числе его ранних работ — "Никита-воин", в образе которого мы не найдем ни значительности, ни воинственности. Один из современных исследователей назвал Никиту "светским щеголем", ибо меч в его руках не более, чем атрибут изысканного праздничного наряда. В иконе переливаются голубые, розовые, сиреневые краски, сверкает золото. Однако полной гармонии цвета и линий нет. Голова и руки святого — маленькие, истонченные, достаточно традиционные. А вот торс, пожалуй, слишком массивен. К тому же фигура Никиты сдвинута далеко в сторону от центра, вследствие чего в иконе господствует асимметричность.

Главой самой крупной школы был крупнейший мастер-станковист, царский изограф ***Симон (Пимен Федорович) Ушаков*** (1626–1686). Мастер прославился быстро, причем в самых разных областях — как художник, график, теоретик живописи. В 1667 г. Симон Ушаков изложил новую теорию живописи, по существу разрывающую с иконописной традицией. Его труд "Слово к любоотщателям иконного писания" содержал смелые, революционные для Руси взгляды на изобразительное искусство. Прежде всего мастер требовал от живописи правдивого изображения "как в жизни". Он писал: "Все существующее благодаря чувству зрения может получить эту силу (то есть силу иконотворения) вследствие тайной и удивительной хитрости; всякая вещь, представшая перед зеркалом, в ней свой образ напишет... Разве не чудо этот удивительный образ? Если человек движется, и он движется; перед стоящим стоит, перед смеющимся смеется, перед плачущим плачет, или иное, что человек делает, и он делает, является всегда живым, хотя ни тела, ни души не имеет человеческих". Далее художник говорит о том, что

иконотворение — это "жизнь памяти, памятник прежде жившим, свидетельство прошлого, возглашение добродетелей, изъявление силы, оживление мертвых, бессмертная хвала и слава, возбуждение живых к подражанию, воспоминание о прошедших делах"[1].

Теоретические идеи Симона Ушакова нашли достойное воплощение в его искусстве. Сын своего века, мастер Симон творил как бы на грани двух великих традиций — древнерусской и новой, реалистической. Каждая его работа (а сохранилось их немало) несет отпечаток указанной двойственности. Вот, к примеру, "Троица" (1671). Ее композиция полностью соответствует классическому образцу. Здесь есть и плоскость, и изначальная условность. Но далее этого сходства нет. Художник XVII в. в стремлении написать "как в жизни" чересчур прямолинейно подчеркивает телесную объемность персонажей.

Симон Ушаков верил, что можно соединить иконописный канон с элементами реализма. В образах святых он умел передавать подробности реального человеческого лица. Именно поэтому мастер считается одним из основоположников русской портретной живописи.

Искусство фрески также не осталось в стороне от перемен. Из настенной живописи "бунташного века" постепенно исчезают неподвижные мыслители и созерцатели. На смену приходят образы чрезвычайно активных людей, которые торгуют, воюют, путешествуют, работают на земле. Живопись словно предвосхищает стремительную и бурную эпоху петровских преобразований. Ярче всего это сказалось в развитии "п а р с у н ы" (от слова "персона").

[1] История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962. С. 455–462.

Парсуны — это уже не иконы, а портреты, правда, выполненные в иконописной технике. Лучшими из них можно считать хранящийся в Копенгагене портрет Ивана IV Грозного, а также надгробный портрет выдающегося полководца князя М.В. Скопина-Шуйского. В парсунах художникам удалось передать портретное сходство и отчасти отразить характер героев.

Итак, причудливое переплетение средневекового канонического и нового светского начал, проявившееся в разных видах искусства, можно считать главной чертой "бунташного века". В *музыке* переход от одноголосного знаменного пения к новым формам храмового искусства был достаточно сложным.

Отношение к одноголосию как единственно возможному виду церковной музыки быстро менялось. Тенденция к разрастанию количества песнопений, отмеченная еще в культуре Предвозрождения, в XVII в. достигла своего апогея. В обилии попевок могли разбираться только самые опытные певчие, а таких было не так уж много. Особенно пострадала культура пения в провинциальных городах. Современники отмечали фальшивое звучание хоров и отсутствие профессиональных навыков интонирования текстов во многих храмах. Усугубляли положение существенные перемены в русской речи, из которой постепенно исчезали древние полугласные звуки. В результате этого образовалось несложение между текстами и напевами, что привело к еще большей неразберихе в церковной музыке.

Для предотвращения хаоса в знаменном пении были предприняты новые попытки (первые сделал еще в XVI в. Иван Шайдур) систематизировать попевки на основе строгого объединения знамен и согласий. Реформу осуществил видный теоретик музыки, монах Савво-Сторожевского монасты-

ря Александр Мезенец со своими учениками. Однако реанимировать знаменное пение в его средневековой красоте и совершенстве было уже невозможно. В богослужебную практику ворвался ветер перемен, связанных с реформой патриарха Никона. В музыке результаты реформы сказались в рождении храмового многоголосого пения, которое называлось партесным.

Партесное многоголосие (пение по партиям) было завезено в Россию с православных земель Украины и Белоруссии. Многоголосие не сразу прижилось в богослужебной практике. На протяжении всей второй половины XVII в. в храмах продолжал звучать знаменный распев, перемежаясь со строчным и демественным пением, а также с партесными многоголосными сочинениями.

Полнозвучное партесное пение может быть отнесено к стилю барокко с его характерным светским праздничным мироощущением. Исследователь древнерусской музыки Т.Ф. Владышевская считает, что ситуация ее развития во второй половине XVII в. близка к ситуации в русской культуре XI в., когда в эпоху Киевской Руси существовали два разных мировоззрения — языческое и христианское. В XVII в. средневековая русская музыка столкнулась с западноевропейской. Со "старым" в музыке связана традиция канонического монодического знаменного пения, а с "новым" — партесное многоголосие западного типа, усиливавшее светскость музыки. "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, типичные для всего искусства эпохи барокко"[1].

[1] *Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф.* Искусство Древней Руси. С. 217.

Первоначально обучение многоголосию осуществлялось под руководством приглашенных украинских и белорусских регентов. Они требовали от "московитов" более мягкого звукоизвлечения в исполнении "сладкозвучных" мелодий. При записи многоголосия впервые стала применяться европейская система нотации — пять линеек, ключи и т.д. Правда, ноты были не круглые, а квадратные; называли их "киевское знамя".

Новому поколению русских распевщиков предстояло освоить совершенно иную систему музыкального языка. Огромная заслуга в формировании по-европейски мыслящих композиторов принадлежит педагогу, музыканту-теоретику и композитору Н.П. Дилецкому. Киевлянин по рождению, Дилецкий какое-то время жил и работал в Польше. В 70-е гг. он переезжает в Москву, где приобретает известность как композитор и педагог. Свои теоретические взгляды на роль музыки в храмовой службе и в жизни человека он изложил в труде "Идея грамматики мусикийской" ("Мусикийская грамматика"), который имел три редакции — смоленскую 1677 г., и две московских 1679 и 1681 гг. Основная часть "Грамматики" посвящена чисто практическим вопросам сочинения партесного многоголосия.

Труд Дилецкого, подобно работам Симона Ушакова, имел как сторонников, так и ярых противников. Среди сторонников выделяется имя дьякона московского Сретенского собора в Кремле Иоанникия Коренева. Ему принадлежит труд "О пении божественном", который был использован в качестве предисловия в последнем издании "Мусикийской грамматики" Дилецкого. Коренев выступает в защиту партесного пения и дает отповедь, причем в достаточно резкой и язвительной форме, защитникам отжившего одноголосия. Так, критикуя нововведения в знаменном пении, приведшие, по

мнению Коренева, этот древний вид искусства к полному упадку, он пишет: «Можно сказать: никак иначе не следует петь, как только умом и сердцем и вещать разумными устами. Имеют ли отношение разум и слова к тому, что не понимает и не разумеет ни поющий, ни слушающий, как, например: "Во памя ахабува ахате, хе хе бувее вечную охо бу бува..." Это ли благодарение? О неразумие и простота! Вот оно, хуление! Если бы ты благодарил по-татарски, это было бы приятно Богу, ибо татарин или знающий татарский язык и понимающий его понял бы. Но нет на земле такого человека и не будет, который так бы говорил... Существует ли внимательный слушатель такого пения?»[1]

Коренева следует считать одним из первых русских музыкантов-просветителей. Определяя музыку как "вторую философию и грамматику", он выступает за то, чтобы "просветить разум наукой" и увидеть "премудрое строение музыки". Коренев убедительно доказывает, что "не только двухголосные, трехголосные и четырехголосные, но и многоголосные песнопения можно петь... ибо наука премудрости не имеет конца".

Кореневу принадлежит "Слово против невежественных и противящихся гордецов", где он поместил следующее стихотворение:

Покажи премудрому его вину, и он будет мудрее.
Уча же безумного, не принесешь пользы.
Ищи, стучи и найдешь разум науки.
Испытай: эта грамматика будет тебе нужна.
Упорство нужно в правде — в этом ты стой непоколебимо,
Пребывая же с неправедными, отойди от меня с миром.

[1] Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / Сост. текстов, переводы и общая вступительная статья А.И. Рогова. М., 1973. С. 134–135.

Я трудился в этом деле: ты видишь мое старание,
Каким оно есть; прояви и свое — и сам поймешь усердие,
И будет оно, как и мое, во славу Господню.
Познай музыку во всем свободную[1].

Партесное многоголосие имеет много общего с барочной поэзией, живописью, архитектурой. На русской почве оно достаточно быстро обрело самобытные черты. Подобно причудливым узорам барочных храмов, музыка наполнилась мелодическими украшениями. Количество голосов не ограничивалось — иногда партесные композиции были рассчитаны на 48 партий, хотя нормой считалось 12.

Своего наивысшего расцвета многоголосное пение достигает в новом жанре — партесном концерте, исполнявшемся в храме после литургии[2]. Его творцами были Николай Дилецкий, Николай Калашников, Николай Бавыкин, Степан Беляев. Анонимность музыкальных сочинений постепенно уходит в прошлое, хотя даже в XVIII в. авторское право в России развито не было.

Самым известным творцом партесных концертов был "государев певчий дьяк" В.П. Титов. Понятие "концерт" Н.П. Дилецкий определил как "борение голосов". Титов, следуя этим наставлениям, научился искусно сочетать самостоятельные мелодические линии, образующие пышную, празднично украшенную композицию. О высоком музыкальном авторитете Титова говорит тот факт, что именно ему уже в петровские времена поручили создать концерт "Рцы нам ныне" по случаю одержания победы в Полтавской баталии 1709 г.

Музыка Титова была популярна по всей России; он стоял у истоков бытовой камерной песни — будущего русского романса. Композитору принадлежит музыкальное "прочтение"

[1] Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. С. 139–140.

[2] Поэтому концерты называют "запричастными".

Псалтыри, стихотворный перевод которой был сделан Симеоном Полоцким. Ориентируясь на широкий круг любителей музыки, Титов создает предельно простые и выразительные мелодии. Исполнялась эта музыка обычно в домашнем кругу на три голоса без сопровождения инструментов — вокальные традиции все еще были незыблемыми в музыкальной культуре России.

Бытовая многоголосная песня называлась к а н т о м . Определение заимствовано из Польши, где "кантычками" именовали песенные сборники религиозного содержания. По существу кант был строфической песней с параллельным движением двух верхних голосов и басом.

Содержание кантов разнообразно. Были духовные канты — "Плач Богородицы", "Радуйся, радость твою воспеваю", "Веселия день и спасения днесь", позднее возникли песни, связанные с историческими и государственными событиями. Среди них кант "Слышите, людие, и внемлите", посвященный воссоединению Украины с Россией.

Событием в череде новых явлений русской культурной жизни стало создание первого придворного ***театра.*** К его предшественникам относятся религиозные действа (например, "Пещное действо"), которые разыгрывались в храмах России накануне Рождества.

Светский театр родился при царе Алексее Михайловиче, по приказу которого в подмосковном селе Преображенском была отстроена "комедийная хоромина". Организация театра была поручена немецкому магистру Иоганну Грегори, он же был автором пьес и режиссером. Актеры набирались из молодежи Немецкой слободы. Первый спектакль, имевший большой успех, назывался "Артаксерксово действо". Кроме него были поставлены и другие пьесы, сюжеты которых взя-

ты из Библии. Во время спектаклей звучала музыка, пел хор, играл орган, специально доставленный в Преображенское.

Театр просуществовал с 1672 по 1776 гг. Он не стал крупным явлением национальной культуры и может быть рассмотрен скорее как факт активного обмирщения придворной жизни.

Итак, эпоха "бунташного времени" стала "переходом" от Средневековья к новому периоду российской истории. В литературе, зодчестве, иконописи и музыке явственно сказалась двойственность художественного мышления, когда новое светское начало переплеталось с каноническими принципами мистического реализма. Стиль барокко помогал мастерам искусства осваивать европейский художественный язык, не теряя самобытности и национальных традиций. Самое же важное — в культуре родились идеи свободного человека и свободного творчества, что открывало простор для освоения светских жанров в XVIII в.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите об истории Смутного времени. В чем была причина Смуты?
2. Как отразилось Смутное время в литературе?
3. Почему художественную культуру XVII в. можно считать "переходной"?
4. Когда родилась русская поэзия? Чем отличалась она от народной поэзии?
5. Назовите наиболее интересных авторов светской литературы первой половины XVII в.
6. Что такое приказная школа?
7. Расскажите о рождении стиля барокко в русской художественной культуре второй половины XVII в.

8. Почему стиль барокко отразил двойственный характер искусства XVII в.? В чем это выразилось?
9. Расскажите о новой барочной архитектуре.
10. В чем выразилось обмирщение живописи?
11. Охарактеризуйте "годуновскую" и "строгановскую" школы.
12. Расскажите о творчестве Симеона Полоцкого.
13. Что такое парсуна?
14. Повлиял ли церковный раскол на развитие искусства?
15. Расскажите о литературе второй половины XVII в.
16. Как развивалось музыкальное искусство XVII в.?
17. Какова роль А. Мезенца в истории русской музыки?
18. Что такое партесное пение? Почему оно встретило сопротивление в консервативных кругах русского общества?
19. Кто был первым теоретиком многоголосия? Как назывался его труд?
20. Что такое партесный концерт? Кто его авторы?
21. Что такое кант?
22. Расскажите, какую роль в истории русской музыки сыграл В.П. Титов.
23. Почему партесное многоголосие считается проявлением барокко?
24. Что общего между барочными композициями в архитектуре, поэзии, иконописи и музыке?
25. Как возник первый придворный театр? Кто его создал?
26. Каковы основные итоги развития русской художественной культуры "бунташного века"?

БИБЛИОГРАФИЯ

Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. М., 1974.

Асеев Ю.Э. Архитектура Древнего Киева. Киев, 1982.

Беляев В.М. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.

Бердяев Н.А. Русская идея // Вопросы философии, 1990, № 1–2.

Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. М., 1994.

Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.

Брюсова В.Г. Русская живопись XVII века. М., 1984.

Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993.

Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.

Вздорнов Г.И. Феофан Грек: Творческое наследие. М., 1983.

Всеволодский-Гернгросс В.Н. Русский театр от истоков до середины XVIII века. М., 1957.

Гарднер И.А. Богослужебное пение Русской православной церкви: сущность, система и история. Нью-Йорк, 1978.

Герасимова-Персидская Н.А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.

Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971.

Дилецкий Н. Идеа грамматики мусикийской. Публикация, перевод, исследование и комментарии Вл. Протопопова / Памятники русского музыкального искусства, вып.7. М., 1979.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Книга первая. М., 1996.

Древнерусская литература / Сост. Е.Б. Рогачевская. М., 1993.

Зеньковский В.В. История философии в 4-х ч. Ч. I. Л., 1991.

История русского и советского искусства / Под. ред. Д.В. Сарабьянова. М., 1979.

История русской музыки. В 10 т. Т. 1. Древняя Русь XI–XVII века. Автор тома Ю.В. Келдыш. М., 1983.

История русской литературы X–XVII веков / Под. ред. Д.С. Лихачёва. М., 1980.

История русского искусства / Под. ред. М.М. Раковой и И.В. Рязанцева. М., 1978.

Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1972.

Круглов Ю.Г. Русские обрядовые песни. М., 1989.

Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978.

Лазарев В.Н. Московская школа иконописи. М., 1980.

Лазарев В.Н. Новгородская живопись. М., 1982.

Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. М., 1970.

Левашова О.Е., Келдыш Ю.В., Кандинский А.И. История русской музыки. Т. 1. М., 1972.

Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.

Лихачёв Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили. Л., 1973.

Лихачёв Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М.-Л., 1970.

Лихачёва В.Д., Лихачёв Д.С. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971.

Любимов Л.Д. Искусство Древней Руси. М., 1974.

Мень А. Православное богослужение. Таинство, Слово и образ. М., 1991.

Мень А. Радостная весть. М., 1991.

Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / Сост. текстов, переводы и общая вступительная статья А.И. Рогова. М., 1973.

Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.

Попова Т.В. Русское народное музыкальное творчество. М., 1962.

Путь на Маковец. Читаем "Житие Сергия Радонежского" Епифания Премудрого / Сост. Н.В. Давыдова. М., 1993.

Рапацкая Л.А. Художественная культура Древней Руси. М., 1995.

Рапацкая Л.А. «Четвертая мудрость»: О музыке в культуре Древней Руси. М., 1997.

Рыбаков Б.А. Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. М., 1982.

Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991.

Тяжелов В.Н., Сопоцинский О.И. Искусство средних веков // Малая история искусств/ Под общей ред. А.М. Кантора. М., 1975.

Успенский Б.А. Языковая культура Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка. М., 1983.

Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. Изд. 2-е. М., 1971.

Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси. СПб., 1889.

Федотов Г.П. Святые Древней Руси. Нью-Йорк, 1959.

Федор Крестьянин. Стихиры / Публикация, расшифровка, исследования и комментарии М.В. Бражникова / Памятники русского музыкального искусства, вып. 3. М., 1974.

Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология / Сост., общая ред. и предисловие Н.К. Гаврюшина. М., 1993.

Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. I. Вып. 1–3. М.–Л., 1928.

Флоренский П.А. Иконостас // Богословские труды. Т. 9. М., 1972.

Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // У водоразделов мысли. Т. 1. Париж, 1985.

Флоренский П.А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967.

Хрестоматия по истории России с древнейших времен до XVII века. Т. 1 / Сост. И.В. Бабич, В.Н. Захаров, И.Е. Уколова. М., 1994.

ХРЕСТОМАТИЯ

1.

Человек имеет две родины, два отечества: одно отечество — это наша земля и та точка земли, где каждый из нас родился и вырос. А второе отечество — это тот сокровенный мир духа, который око не может видеть и ухо не может слышать, но которому мы принадлежим по природе своей. Мы — дети Земли и в то же время гости в этом мире.

Человек в своих религиозных исканиях бесконечно больше осуществляет свою высшую природу, чем когда он воюет, пашет, сеет, строит: и термиты строят, и муравьи сеют (есть у них такие виды), и обезьяны воюют, по-своему, правда, не так ожесточенно, как люди. Но никто из живых существ, кроме человека, никогда не задумывался над смыслом бытия, никогда не поднимался выше природных, физических потребностей.

Ни одно живое существо, кроме человека, не способно пойти на риск и даже на смертельный риск во имя истины, во имя того, что нельзя взять в руки. И тысячи мучеников всех времен и народов являют собой уникальный феномен в истории всей нашей Солнечной системы.

Когда мы обращаемся к Евангелию, мы попадаем в иной мир, не в тот мир, который дает нам картину волнующих поисков, порыва к небу, — а мы оказываемся перед тайной ответа.

Мень А. Радостная весть. М., 1991. С. 13.

2.

Есть соответствие между необъятностью, безгранностью, бесконечностью русской земли и русской души, между географией физической и географией душевной. В душе русского народа есть такая же необъятность, безгранность, устремленность в бесконечность, как и в русской равнине. Поэтому русскому народу трудно было овладеть этими огромными пространствами и оформить их. У русского народа была огромная сила стихии и сравнительная слабость формы. Русский народ не был народом культуры по преимуществу, как народы Западной Европы, он был более народом откровений и вдохновений, он не знал меры и легко впадал в крайности. У народов Западной Европы все гораздо более детерминировано и оформлено, все разделено на категории и конечно. Не так у русского народа как менее детерминированного, как более обращенного к бесконечности и не желающего знать распределения по категориям. В России не было резких социальных граней, не было выраженных классов. Россия никогда не была в западном смысле страной аристократической, как не стала буржуазной. Два противоположных начала легли в основу формации русской души: природ-

ная, языческая дионисическая стихия и аскетически-монашеское православие.

Бердяев Н.А. Русская идея // Вопросы философии. 1990, № 1. С. 78.

3.

Иконопочитание, столь дорогое сердцу и уму церковных людей, было формой *богомыслия*, в котором эстетический момент тонул в "восхищении ума". Надо прочитать, например, житие преподобного Сергия, его отроческую безраздельную отданность Богу, чтобы прикоснуться к этим характерным для русских людей струнам души. Здесь интуитивно усвояется то, что в раздельном мышлении можно выразить так: все вещественное служит средством выражения высшей истины, высшей красоты. Если выразить это в философских терминах, то мы имеем здесь дело с *мистическим реализмом*, который признает всю действительность эмпирической реальности, но видит за ней иную реальность; обе сферы бытия действительны, но иерархически неравноценны; эмпирическое бытие держится только благодаря "причастию" к мистической реальности.

Зеньковский В.В. История русской философии. Т. 1. М., 1956. С. 34.

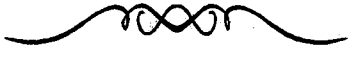
4.

Сущность той жизненной правды, которая противополагается древнерусским религиозным искусством образу зве-

риному, находит себе исчерпывающее выражение не в том или ином иконописном изображении, а в древнерусском храме в его целом. Здесь именно храм понимается как то начало, которое должно господствовать в мире. Сама вселенная должна стать храмом Божиим. В храм должны войти все человечество, ангелы и вся низшая тварь. И именно в этой идее мирообъемлющего храма заключается та религиозная надежда на грядущее умиротворение всей твари, которая противополагается факту всеобщей войны и всеобщей кровавой смуты. Нам предстоит проследить здесь развитие этой темы в древнерусском религиозном искусстве.

Здесь мирообъемлющий храм выражает собою не действительность, а идеал, не осуществленную еще надежду всей твари. В мире, в котором мы живем, низшая тварь и большая часть человечества пребывает пока вне храма. И поскольку храм олицетворяет собой *иную* действительность, то небесное будущее, которое манит к себе, но которого в настоящее время человечество еще не достигло. Мысль эта с неподражаемым совершенством выражается архитектурою наших древних храмов, в особенности новгородских.

Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991. С. 10.



5.

Изучение связей литературы и изобразительного искусства не следует ограничивать поисками и установлением общих сюжетов, тем, мотивов, философских и богословских понятий и т.д. Сюжеты, темы, мотивы в средневековье по большей части традиционны. Важно, в какой стилевой связи

появляется тот или иной сюжет, мотив, тема — в литературе и живописи. Допустим, для определения характера живописи Феофана Грека не так важно, что в произведениях Феофана отразились те или иные темы исихастов, как то обстоятельство, что они находятся в общей стилистической системе. Для искусства важны не столько отдельные философские и богословские положения и убеждения, сколько тип, стиль этих положений и убеждений. Важно, что стиль живописи Феофана близок к стилю исихастского богословствования. Феофан мог и не читать исихастских сочинений, но тем не менее стиль его живописи и стиль исихастской идеологии подчиняются единым предвозрожденческим формирующим стиль принципам.

Многие явления в развитии искусства одновременны, однородны, аналогичны и имеют общие корни и общие формальные показатели. Литература и все виды других искусств управляются воздействием социальной действительности, находятся в тесной связи между собой и составляют в целом одну из наиболее показательных сторон развития культуры. Вот почему при построении истории литературы показания других искусств помогают отделить значительное от незначительного, характерное от нехарактерного, закономерное от случайного. Показания изобразительных искусств помогают охарактеризовать каждую эпоху в отдельности, вскрывают общие истоки, общую идейную и мировоззренческую основу литературных явлений. Сближения между искусствами и изучение их расхождений между собой позволяют вскрыть такие закономерности и такие факты, которые оставались бы для нас скрытыми, если бы мы изучали каждое искусство (и в том числе литературу) изолированно друг от друга. Отдельные явления могут быть выражены сильнее то в одном искусстве, то в другом.

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 29.

6.

Появление и выявление национальных черт также идет неравномерно в отдельных искусствах и также требует своего сравнительного изучения в различных искусствах и литературе. В общем развитии художественной культуры народа то одна, то другая ее область оказывается ведущей. Можно заметить, что в XIV и XV вв. самое передовое положение занимает живопись. Затем наступает черед зодчества, которое вместе с живописью составляет в XV и XVI вв. вершину достижений русской культуры. Русское зодчество в XVII в., создав ряд всемирно известных ансамблей, ничуть не отстает от западноевропейского. В XVII же веке усиленно развиваются отдельные стороны литературы.

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 31.

7.

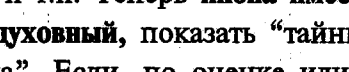
...Икона — и то же, что небесное видение, и не то же: это — линия, обводящая видение. Видение не есть икона: оно реально само по себе; но икона, совпадающая по очертаниям с духовным образом, есть в нашем сознании этот образ, и вне, без, помимо образа, сама по себе, отвлеченно от него не есть ни образ, ни икона, а доска. Так, окно есть окно, поскольку за ним простирается область света...

...Само по себе, т.е., вне отношения к свету, вне своей функции, окно, как не действующее, мертво и не есть окно: отвлеченно от света, это — дерево и стекло... Следовательно, или окно есть свет, или оно — дерево и стекло, но никогда оно не бывает просто окном. Так и иконы — **“видимые изоб-**

ражения тайных и сверхъестественных зрелищ", по определению святого Дионисия Ареопагита. И икона всегда: или больше себя самое, когда она — небесное видение, или меньше, если она некоторому сознанию не открывает мира сверхчувственного и не может быть называема иначе, как расписанной доской. Глубоко ложно то современное направление, по которому в иконописи надлежит видеть древнее художество, живопись, и ложно прежде всего потому, что тут за живописью вообще отрицается собственная ее сила: даже и вообще живопись или больше или меньше самое себя. Всякая живопись имеет целью вывести зрителя за предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность.

...А если своей цели живописец не достиг — вообще ли, или применительно к данному зрителю — и произведение никуда за себя самого не выводит, то не может быть и речи о нем, как о произведении художества; тогда мы говорим о мазне, о неудаче и т.п. Теперь **икона имеет целью вывести сознание в мир духовный,** показать "тайные и сверхъестественные зрелища". Если, по оценке или, точнее, по чутью смотрящего на нее, эта цель ничуть не достигается, если не возбуждается хотя бы отдаленного ощущения реальности иного мира, как уже издали йодистый запах водорослей свидетельствует о море, то что же можно сказать об иконе, как не то, что она не вошла в круг произведений культуры, и тогда ценность ее — лишь материальная или, в лучшем случае, археологическая.

Флоренский П.А. Иконостас // Богословские труды. 1972. Т. 9. С. 91–92.



8.

Певцы твердым и мужественным пением, более похожим на выговаривание, возглашают выразительно и громко: *"Верую во Единого Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым. И во Единого Господа Иисуса Христа, Сына Божия, единородного, иже от Отца рожденного прежде всех век. Света от Света, Бога истинна от Бога истинна, рожденна, несотворенна, единосущна Отцу, Им же вся быша. Нас ради человек и нашего ради спасения сшедшего с небес и воплотившегося от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловечшася. Распятого же за ны при Понтийском Пилате, и страдавша, и погребенна. И воскресшаго в третий день по Писанием. И восшедшаго на небеса, и седяща одесную*[1] *Отца. И паки*[2] *грядущего со славою судити живым и мертвым, Его же царствию не будет конца. И в Духа Святаго, Господа Животворящего, Иже от Отца исходящего, Иже со Отцом и Сыном споклоняема и сславима, глаголавшаго пророки. Во едину, Святую, Соборную и Апостольскую Церковь. Исповедую едино крещение во оставление грехов. Чаю воскресения мертвых, и жизни будущаго века. Аминь".*

Твердым, мужественным пением, водружая в сердце всякое слово исповедания, поют певцы сей Символ, и твердо повторяет каждый, вслед за ними, слова его. Мужествуя сердцем и духом, иерей пред святым престолом, долженствующим изображать святую трапезу Тайной Вечери, повторяет в себе Символ Веры, и все ему сослужащие повторяют его в самих себе, колебля святой воздух над святыми дарами.

И твердой стопой исходит диакон и возглашает: *Станем добре, станем со страхом, вонмем, святое возношение в мире приносити*, то есть станем, как прилично человеку предстать

[1] *Одесную* — по правую руку.

[2] *Паки* — снова.

пред Богом, с трепетом, со страхом и в то же время с мужественным дерзновением духа, славящаго Бога, с восстановившимся согласием мира в сердцах, без которого нельзя вознестись к Богу. И в ответ на призыв вся Церковь, принося в жертву хваление уст и умягченное состояние сердец, повторяет, вслед за хором певцов: *Милость мира, жертву хваления!*

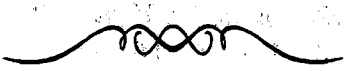
Гоголь Н.В. Размышления о Божественной Литургии. М., 1990. С. 74–81.

9.

Православная Церковь никогда не допускала писание икон по воображению художника или с живой модели, так как это означало бы сознательный и полный отрыв от прототипа. Имя, написанное на иконе, уже не соответствовало бы изображенному лицу, и это было бы явной ложью, которую Церковь допустить не может (хотя отступления от этого правила или, вернее, злоупотребления, к сожалению, были довольно многочисленны за последние века). Для избежания всякой фикции и разрыва между образом и его первообразом иконописцы пользуются в виде образцов или древними иконами, или же подлинниками. Древние иконописцы знали лики святых так же хорошо, как лица своих близких. Они писали их либо по памяти, либо пользуясь зарисовками или портретами. Когда то или иное лицо было известно святостью своей жизни, портреты его делались тотчас по его смерти, задолго до официальной его канонизации или открытия его

мощей, и распространялись в народе. О нем сохранялись всевозможные сведения и особенно наброски и свидетельства современников.

Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 135.



10.

Единым высшим богом — "творцом молнии", каким был у индусов Индра, у греков — Зевс, у римлян — Юпитер, у германцев — Тор, у литовцев — Перкунас, у славян был Перун. У большинства славянских племен слово "Перун" и до сих пор употребляется в смысле грома. "Чтоб Перун тебя взял", так бранятся теперь, одинаково на двух противоположных окраинах славянских земель — русские и словенцы. Понятие о боге-громовнике сливалось однако же у славян с понятием неба вообще (именно движущегося, *облачного* неба). Некоторые ученые думают, что именно такой смысл имело у древних славян название бога "Сварога". Сливаясь с Перуном, Сварог оспаривал у него первое место на славянском Олимпе. Другие высшие боги, по свидетельству некоторых древних рукописей, считались сыновьями Сварога, — "Сварожичами". Такими были именно солнце и огонь. Солнце обоготворялось под названием "Даждь-бога": слово, которое прежде переводили "палящий бог", а теперь переводят "дай богатство". Другое название, обозначавшее, по-видимому, того же бога солнца, было — "Хорс"[1]. Наконец, и "Велес",

[1] Известно, что имя солнечного бога — Хорс — заимствовано славянами у иранских племен (скифы, сарматы, аланы и др.), которые еще до нашей эры занимали обширные степи Восточной Европы. Кстати, с этим именем связано происхождение современных слов *хорошо, хороший.*

скотий бог, хранитель стад, смешанный впоследствии с христианским св. Власием, был первоначально солнечным богом. Все эти названия вышнего бога были очень древни и употреблялись **всеми** славянами.

Повесть временных лет // Хрестоматия по истории России с древнейших времен до XVII века. Т.1 / Сост. И.В. Бабич, В.Н. Захаров, И.Е. Уколова. М., 1994. С. 14–15.

11.

В год 6370 (862)[1] изгнали варягов за море, и не дали им дани, и начали сами собой владеть, и не было среди них правды, и встал род на род, и была у них усобица, и стали воевать друг с другом. И сказали себе: "Поищем себе князя, который бы владел нами и судил по праву". И пошли за море к варягам, к руси[2]. Те варяги назывались русью, как другие называются шведы, и иные норманны и англы. Сказали руси чудь, славяне, кривичи и весь[3]: "Земля наша велика

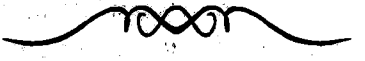
[1] В "Повести временных лет", как и в других древних русских летописях, применяется летосчисление от Сотворения мира, употреблявшееся на Руси до 1700 г., когда Петр I ввел летосчисление от Рождества Христова, существующее и ныне. Разница между ними составляет 5508 лет. В современных публикациях летописей после даты, проставленной летописцем, в скобках обычно указывается дата по современному летосчислению. Так, 6370 г. от Сотворения мира соответствует 862 г. от Рождества Христова.

[2] ... *князей варяго-русских* — согласно летописи, варяги, пришедшие с Рюриком, называли себя русью.

[3] *Весь* — угро-финский народ, обитавший на севере Восточной Европы в районе озер Белого и Онежского, к востоку от реки Волхов. Потомками древней веси являются современные вепсы, проживающие в Вологодской и Ленинградской областях, на юге Карелии.

и обильна, а порядка в ней нет. Приходите княжить и владеть нами". И избрались трое братьев со своими родами, и взяли с собой всю русь, и пришли и сел старший, Рюрик, в Новгороде, а другой, Синеус, на Белоозере, а третий, Трувор — в Изборске. И от тех варягов прозвалась Русская земля.

Повесть временных лет // Хрестоматия по истории России. С. 25.



12.

В год 6495 (987). Созвал Владимир бояр своих и старцев градских и сказал им: "Вот приходили ко мне болгары[1], говоря: "Прими закон наш"[2]. Затем приходили немцы и хвалили закон свой. За ними пришли евреи. После же всех пришли греки[3], браня все законы, а свой восхваляя, и многое говорили, рассказывая от начала мира, о бытии всего мира. Мудро говорят они, и чудно слышать их, и каждому любо их послушать, рассказывают они и о другом свете: если кто, говорят, перейдет в нашу веру, то, умерев, снова восстанет, и не умереть ему вовеки; если же в ином законе будет, то на том свете гореть ему в огне. Что же вы посоветуете? Что ответите?" И сказали бояре и старцы: "Знай, князь, что своего никто не бранит, но хвалит. Если хочешь в самом деле разузнать, то ведь имеешь у себя мужей: послав их, разузнай, ка-

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

[2] ...*закон наш* — под "законом" в данном случае надо понимать религию.

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

кая у них служба и кто как служит Богу". И понравилась речь их князю и всем людям; избрали мужей славных и умных, числом десять, и сказали им: "Идите сперва к болгарам и испытайте веру их". Они же отправились, и, придя к ним, видели их скверные дела и поклонение в мечети, и вернулись в землю свою. И сказал им Владимир: "Идите еще к немцам, высмотрите и у них все, а оттуда идите в Греческую землю". Они же пришли к немцам, увидели службу их церковную, а затем пришли в Царьград и явились к царю[1]. Царь же спросил их: "Зачем пришли?" Они же рассказали ему все. Услышав их рассказ, царь обрадовался и в тот же день сотворил им честь великую. Услышав об этом, патриарх повелел созвать клир[2], сотворил по обычаю праздничную службу, и кадила возожгли, и устроили пение и хоры. И пошел с русскими в церковь, и поставили их на лучшем месте, показав им церковную красоту, пение и службу архиерейскую, предстояние дьяконов и рассказав им о служении Богу своему. Они же были в восхищении, дивились и хвалили их службу. И призвали их цари Василий и Константин[3], и сказали им: "Идите в землю вашу", и отпустили их с дарами великими и с честью. Они же вернулись в землю свою. И созвал Владимир бояр своих и старцев и сказал им: "Вот пришли посланные нами мужи, послушаем же все, что было с ними", — и обратился к послам: "Говорите перед дружиною". Они же сказали: "Ходили в Болгарию, смотрели, как они молятся в храме, то есть в мечети, стоят там без пояса; сделав поклон,

---

[1] *Царями* на Руси в то время называли византийских императоров. В данном случае, вероятно, имеется в виду император Василий II (976–1025).

[2] *Клир* — духовенство.

[3] Во время крещения Руси в Византии правил *Василий II* (976–1025) и его брат и соправитель *Константин VIII* (1025–1028). Реальная власть находилась в руках Василия, старшего брата, энергичного и деятельного политика.

сядет и глядит туда и сюда, как безумный, и нет в них веселья, только печаль и смрад великий. Не добр закон их. И пришли мы к немцам и видели в храмах их различную службу, но красоты не видели никакой. И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали — на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем как и рассказать об этом, — знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми, и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького; так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве". Сказали же бояре: "Если бы плох был закон греческий, то не приняла бы его бабка твоя Ольга[1] , а была она мудрейшей из всех людей". И спросил Владимир: "Где примем крещение?" Они же сказали: "Где тебе любо".

Повесть временных лет // Хрестоматия по истории России. С. 38–39.

13.

Всего же более убогих не забывайте, но, насколько можете, по силам кормите и подавайте сироте и вдовицу оправды-

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

вайте[1] сами, а не давайте сильным губить человека. Ни правого, ни виновного не убивайте и не повелевайте убить его; если и будет повинен смерти, то не губите никакой христианской души[2]. Говоря что-либо, дурное или хорошее, не клянитесь Богом, не креститесь, ибо нет тебе в этом никакой нужды. Если же вам придется крест целовать[3] — братии или кому-либо, то, проверив сердце свое, на чем можете устоять, на том и целуйте, а поцеловав, соблюдайте, чтобы, преступив, не погубить души своей. Епископов, попов и игуменов чтите, и с любовью принимайте от них благословение, и не устраняйтесь от них, и по силам любите и заботьтесь о них, чтобы получить по их молитве от Бога. Паче же всего гордости не имейте в сердце и в уме, но скажем: смертны мы, сегодня живы, а завтра в гробу; все это, что ты нам дал, не наше, но твое, поручил нам это на немного дней. Старых чтите, как отца, а молодых, как братьев. В дому своем не ленитесь, но за всем сами наблюдайте; не полагайтесь на тиуна[4] или отрока, чтобы не посмеялись приходящие к вам ни над домом вашим, ни над обедом вашим. На войну выйдя, не ленитесь, не полагайтесь на воевод; ни питью, ни еде не предавайтесь, ни спанью; сторожей сами наряживайте, и ночью, расставив стражу со всех сторон, около воинов ложитесь, а вставайте рано; а оружия не снимайте с себя

---

[1] *оправдать* — здесь: справедливо судить, защитить от произвола "сильного человека".

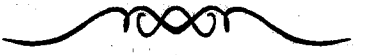
[2] *...не губите никакой христианской души* — здесь Мономах напоминает важнейшую христианскую заповедь "не убий". Но если человек и обречен на смерть, он должен получить отпущение грехов, т.е. спасти душу.

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

[4] *Тиун* — княжеский приказчик, управлявший хозяйством.

второпях, не оглядевшись по лености, внезапно ведь человек погибает. Лжи остерегайтесь, и пьянства, и блуда, от того ведь душа погибает и тело.

Поучение Владимира Мономаха // Хрестоматия по истории России. С. 55.



14.

Условия, на которых татары принимают к себе в подданство какой-нибудь народ, суть следующие: жители подчиненной страны обязаны ходить с ними на войну по первому востребованию, потом давать десятину от всего, от людей и от вещей, берут они десятого отрока и девицу, которых отводят в свои кочевья и держат в рабстве, остальных жителей перечисляют для сбора подати. Требуют также, чтоб князья подчиненных стран являлись без замедления в Орду и привозили богатые подарки хану, его женам, тысячникам, сотникам — одним словом, всем, имеющим какое-нибудь значение; некоторые из этих князей лишаются жизни в Орде; некоторые возвращаются, но оставляют в заложниках сыновей или братьев и принимают в свои земли баскаков[1], которым как сами князья, так и все жители обязаны повиноваться, в противном случае по донесению баскаков является толпа татар, которая истребляет ослушников, опустошает их город или страну; не только сам хан или наместник его, но всякий татарин, если случится ему приехать в подчиненную

[1] *Баскаки* — представители ордынского хана в русских городах, вели учет населения, собирали дань.

страну, ведет себя в ней как господин, требует все, чего только захочет, и получает.

Соловьев С.М. История России с древнейших времен. Кн. II. Т. 3. М., 1988. С. 145.

15.

В Древней Руси отрицательные отношения летописцев к татарам проявилось не в XIII веке, а столетие спустя, тогда, когда узурпатор Мамай стал налаживать связи с католиками против православной Москвы. Поздний антитатарский фольклор связан не с эпохой Чингиса, а с трехсотлетней эпохой набегов крымских и причерноморских татар и ногайцев на Литовскую и Русскую Украину[1].

В европейской историографии сложились три версии, объясняющие образование Монгольского улуса[2] в XIII веке и считающие это историческое событие проклятием времени.

Первая версия. Чингис организовал банду, подчинил все кочевые народы Азии и провел ряд войн, продолженных его сыновьями и внуками с корыстной целью — ради личного обогащения. При этом непонятно только: как ему это удалось?

Вторая версия. Весь монгольский народ совершил это преступление согласованно. Неясно только, для чего ему это было нужно, ибо привозить добычу домой при наступлении — невозможно.

[1] Набеги крымских татар и кочевавших на Северном Кавказе и в Приазовье ногайцев на Московское государство и Украину, входившую в состав Речи Посполитой (объединение Польши и Литвы), продолжались с конца XV до XVIII в.

[2] *Монгольский улус* — так Л.Н. Гумилёв называет все Монгольское государство, созданное Чингисханом. Улусом считается также часть этой державы, находившаяся под управлением какого-либо хана.

Третья версия. Кочевники всегда нападали на трудолюбивых земледельцев, следовательно, здесь не единичное "преступление", а предопределенный положением образ жизни.

После похода Батыя в 1237–1240 годах, когда война кончилась, языческие монголы, среди которых было много христиан-несториан[1], с русскими дружили и помогли им остановить немецкий натиск в Прибалтике. Мусульманские ханы Узбек и Джанибек (1312–1356)[2] использовали Москву как источник доходов, но при этом защищали ее от Литвы. Во время ордынской междуусобицы, или, как тогда говорили, "великой замятни"[3], Орда была бессильна, но русские князья и в это время вносили дань.

Войны между государствами не всегда влекут за собой ненависть народов друг к другу. К счастью, между русскими и тюрками такой ненависти не возникло. Многие татары, путем смешанных браков, вошли в состав русского народа, а те, которые остались мусульманами, живут в Казани с русскими дружно.

---

[1] *Несторианство* — одно из течений христианской религии. Его основоположник — константинопольский епископ Несторий (V в.). Несториане отрицают божественное происхождение Иисуса Христа. После осуждения Нестория и его учения как ереси множество его последователей расселились в Иране, Средней Азии, Китае. Поэтому несторианство было хорошо известно в странах, подвластных монголам.

[2] Первым мусульманином среди ханов Золотой Орды стал в XIII в. хан Берке. При хане *Узбеке* (1312–1342) ислам стал официальной религией Золотой Орды. При нем это государство достигает апогея своего могущества, достаточно сильной была Орда и при сыне и преемнике Узбека хане *Джанибеке* (1342–1356).

[3] *"Великая замятня"* — так называют русские летописцы период смут и ожесточенных междуусобиц в Золотой Орде, продолжавшийся более 20 лет — с убийства хана Джанибека (1356 г.) до утверждения у власти Тохтамыша (1380).

Вряд ли такое объединение народов следует называть "игом". И потому нет необходимости обвинять русских князей за то, что они договорились с татарами о взаимной помощи против наступавших с запада немцев, литовцев и венгров.

Гумилев Л.Н. Апокрифический диалог // Хрестоматия по истории России. С. 113.

16.

Когда Мамай, летом 1380 года заложив свой стан при устье реки Воронежа, назначал там сборное место для своих полчищ и ждал Ягелла, Димитрий собирал подручных князей на общее дело защиты Руси. Желание разделаться с поработителями настолько уже созрело и овладело народными чувствами русского народа, что московскому князю не предстояло необходимости ждать ратных и понуждать к скорейшему прибытию.

Митрополита Алексия уже не было в живых. Он скончался в 1378 году. Этот архипастырь, главнейший советник Димитрия, во все время своего первосвятительства употреблял свою духовную власть для возвышения Москвы и служил ее интересам. Московскому князю не хотелось иметь в Москве иных первосвятителей, кроме таких, каких само московское правительство будет представлять патриарху для посвящения[1]. В то время, когда приходилось Димитрию идти на войну,

[1] До середины XV в. Русская церковь не имела автокефалии (самостоятельности) и находилась под управлением константинопольского патриарха, который посвящал в сан русских митрополитов. После смерти митрополита Алексия Дмитрий выдвинул своего ставленника на митрополичью кафедру — Михаила-Митяя. Но высшее духовенство выступило про-

Москва оставалась без митрополита, и это обстоятельство лишало предпринимаемый поход обычного первосвятительского благословения; но Димитрий обратился за благословением к преподобному Сергию, хотя и был с ним в размолвке[1]. Сергий пользовался всеобщим уважением, его молитвам приписывали большую силу; за ним признавали дар пророчества. Сергий не только ободрил Димитрия, но и предсказал ему победу. Такое предсказание, сделавшись известным, сильно возбудило в войске отвагу и надежду на победу.

Димитрий выступил из Москвы в Коломну в августе; русские силы отовсюду приставали к нему. 26 и 27 августа русские перевезлись чрез Оку и пошли по Рязанской земле к Дону. На пути прискакал к Димитрию гонец от преподобного Сергия с благословенною грамотою: "Иди, господин, — писал Сергий, — иди вперед, Бог и св. Троица поможет тебе!"

6 сентября русские увидели Дон, а 8, в субботу, на заре русские уже были на другой стороне реки и при солнечном восходе двигались стройно вперед к устью реки Непрядвы.

День был пасмурный; густой туман расстилался по полям, но часу в девятом стало ясно. Около полудня показалось несметное татарское полчище. Сторожевые (передовые) полки русских и татар сцепились между собою, и сам Димитрий выехал вместе с своею дружиною "на первый суйм"[2] —

тив его кандидатуры. Несмотря на это, Михаил-Митяй отправился на поставление в Константинополь, но внезапно скончался в пути. Патриарх посвятил в сан архимандрита Пимена, одного из сопровождавших Михаила-Митяя лиц. Но Дмитрий Иванович не принял его в Москве. Так возник затяжной конфликт между великокняжеской властью и церковью, когда в течение ряда лет в Москве не было митрополита.

[1] Возможно, причиной размолвки было неодобрение Сергием действий великого князя по выдвижению Михаила-Митяя на митрополичий престол.

[2] "Первый суйм" — схватка передовых отрядов, с которой начинается битва.

открывать битву. По старинному прадедовскому обычаю следовало, чтобы князь, как предводитель, собственным примером возбуждал в воинах отвагу. Побившись недолго с татарами, Димитрий вернулся назад устраивать полки к битве. В первом часу началась сеча, какой, по выражению летописца, не было на Руси. В московской рати было много небывалых в бою: на них нашел страх, и пустились они в бегство. Татары со страшным криком ринулись за ними и били их наповал. Дело русских казалось проигранным, но к трем часам пополудни все изменилось.

В дубраве на западной стороне поля стоял избранный русский отряд, отъехавший туда заранее для засады. Отряд стремительно бросился на татар, которые никак не ожидали нападения сзади.

Победа была совершенная, но зато много князей, бояр и простых воинов пало на поле битвы. Сам великий князь хотя не был ранен, но доспех на нем был помят. Похоронивши своих убитых, великий князь со своим ополчением не преследовал более разбитого врага, а вернулся с торжеством в Москву.

Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей // Хрестоматия по истории России.С. 130–131.

17.

Со времени принятия христианства русская церковь находилась в зависимости от константинопольского патриарха, составляя просто одну из подведомственных ему епархий. До татарского нашествия высшее духовное лицо в России,

киевский митрополит прямо назначался из Константинополя. Со времени нашествия татар это отношение русской церкви к патриарху начало изменяться. Прежде всего, в связи с тем же наплывом тюрков из Азии, Византия попала в руки крестоносцев четвертого крестового похода[1]. Среди этой двойной неурядицы — в России и на Балканском полуострове — русские митрополиты все чаще стали посвящаться дома, а в Константинополь ездили только за утверждением. Так продолжалось два века — до середины XV столетия. В это время из Константинополя стали приходить на Русь страшные вести. Началось с того, что один из митрополитов, присланных в Москву патриархом, объявил великому князю московскому, что должен ехать в Италию, к латинам, на духовный собор во Флоренцию. Византия сама воспитала нас в ненависти к западной церкви. По внушениям восточной церкви, нельзя было даже есть и пить из одних сосудов с латинами. Естественно, что сборы митрополита (Исидора) в Италию показались москвичам "новы, чужды и неприятны". Несмотря на отговариванья великого князя, Исидор поехал. Из Флоренции он привез с собой еще более неожиданную новость: унию восточной и западной церкви. Это было уже слишком. Митрополит был низложен и осужден собором русского духовенства; вместо него выбран собором же свой митрополит — из русских (Иона) — и заготовлена объяснительная грамота в Византию. В грамоте этой великий князь

[1] С конца XI по XIII в. состоялось несколько крестовых походов западноевропейских рыцарей на Ближний Восток, целью которых было завоевание у мусульман "Гроба Господня", находящегося в Иерусалиме, в Палестине. Но в 1204 г. во время четвертого крестового похода крестоносцы взяли штурмом и разграбили Константинополь — столицу христианской Византийской империи, хотя и не принадлежавшей к католическому миру. На захваченных у Византии землях крестоносцы создали Латинскую империю, которая просуществовала до 1261 г.

требовал разрешения впредь поставлять митрополита в России[1]. Требование это мотивировалось дальностью пути, непроходимостью дорог в Византию, нашествием татар. Но между строк легко было прочесть, что главные причины просьбы — "разгласия" в самой восточной церкви. Русское правительство до такой степени было смущено принятием унии в Константинополе, что даже не решилось обратиться к патриарху; грамота была направлена к императору Константину Палеологу.

Но и такую грамоту не пришлось отправить. Пришла в Москву весть страшнее первой, "что попущением Божиим, грех ради наших, Богом хранимый Константиноград[2] взяли безбожные турки, святые Божии церкви и монастыри разорили".

Вывод был ясен. Теперь надо было "попечение иметь о своем православии...".

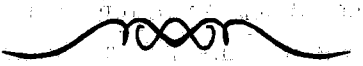
Страшная ответственность свалилась на представителей русской церкви. Они отвечали теперь не только за свои души: они отвечали за судьбу православия во всем мире, после того, как в центре православия, в царствующем граде, "померкло солнце благочестия". Под этим впечатлением сложилась знаменитая теория о всемирной исторической роли Московского государства — о "Москве — третьем Риме". Уже в конце XV века мы встречаем полное развитие этой теории в посланиях игумена одного псковского монастыря, Филофея. "Цер-

[1] Иона (ум. в 1461 г.) во время междуусобной войны в Московском княжестве в середине XV в. был рязанским епископом, поддержал Василия Темного в борьбе с его двоюродным братом Дмитрием Шемякой. В 1448 г. избран митрополитом на соборе русских епископов без посвящения в сан в Константинополе. Это означало, что русская церковь стала независимой (автокефальной).

[2] *Константиноград* — т.е. Константинополь — столица Византийской империи, "Второго Рима". Взят турками 29 мая 1453 г. Ныне — Стамбул.

ковь старого Рима пала", — пишет Филофей Ивану III, — "второго же Рима — константинопольскую церковь иссекли секирами. Сия же ныне третьего нового Рима — державного твоего царствия — святая соборная апостольская церковь — во всей поднебесной паче солнца светится. Блюди же и внемли, благочестивый царь, что все христианские царства сошлись в твое единое, что два Рима пали, а третий стоит, а четвертому не быть". Таким образом, русский царь должен был соблюсти единственный, сохранившийся в мире, остаток истинного православия — нерушимым до второго пришествия Христова.

Малюков П.Н. Очерки по истории русской культуры // Хрестоматия по истории России. С. 192–194.



18.

Исполненное истинного православия самодержавство Российского царства началось по Божьему изволению от великого князя Владимира, просветившего Русскую землю святым крещением, и великого князя Владимира Мономаха, удостоившегося высокой чести от греков, и от храброго великого государя Александра Невского, одержавшего великую победу над безбожными немцами, и от достойного хвалы великого государя Дмитрия, одержавшего за Доном победу над безбожными агарянами. Мы же хвалим Бога за безмерную его милость, что не допустил он доныне, чтобы десница наша обагрялась кровью единоплеменников, ибо мы не возжелали ни у кого отнять царства, но по Божию изволению и по благословению прародителей и родителей своих родились на

царстве и воспитались. Мы не насилием добыли царства, тем более поэтому, кто противится такой власти — противится Богу! Апостол Павел говорит: "Рабы! Слушайтесь своих господ, повинуйтесь не только добрым, но и злым, не только за страх, но и за совесть". На это уже воля Господня, если придется пострадать. Если же ты праведен, почему не пожелал от меня, строптивого владыки, пострадать и заслужить венец вечной жизни.

Из-за одного какого-то гневного слова погубил ты не только свою душу, но и души своих предков собачьей изменой, нарушив крестное целование.

Неужели же это свет — когда поп и лукавые рабы правят, царь же — только по имени и по чести царь, а властью нисколько не лучше раба? Апостол Павел писал: "Наследник, доколе в детской, ничем не отличается от раба, он подчинен управителям и наставникам до срока, отцом назначенного". Мы же, слава Богу, дошли до возраста, отцом назначенного, и нам не подобает слушаться наставников.

Первое послание Ивана Грозного Курбскому // Хрестоматия по истории России. С. 225.

19.

Известно стало, что Божьим попущением за грехи наши ордынский князь Мамай собрал силу великую, всю орду безбожных татар, и идет на Русскую землю; и были все люди страхом великим охвачены. Князем же великим, скипетр[1] Русской земли державшим, был тогда прославленный и непо-

[1] *Скипетр* (греч. *посох*) — символ царской власти.

бедимый великий Димитрий. Он пришел к святому Сергию, потому что великую веру имел в старца, и спросил его, прикажет ли святой ему против безбожных выступить: ведь он знал, что Сергий — муж добродетельный и даром пророческим обладает. Святой же, когда услышал об этом от великого князя, благословил его, молитвой вооружил и сказал: "Следует тебе, господин, заботиться о порученном тебе Богом славном христианском стаде. Иди против безбожных, и если Бог поможет тебе, ты победишь и невредимым в свое Отечество с великой честью вернешься". Вместе с этим святой дал великому князю в помощь двух иноков, из коих один был по имени Александр, прозываемый Пересвет, а другой — Андрей, по прозвищу Ослябя. Великий же князь ответил: "Если мне Бог поможет, отче, поставлю монастырь в честь Пречистой Богоматери". И, сказав это и получив благословение, ушел из монастыря и быстро отправился в путь.

Собрав всех воинов своих, выступил против безбожных татар; увидев же войско татарское весьма многочисленное, они остановились в сомнении, страхом многие из них охвачены были, размышляя, что же делать. И вот внезапно в это время появился гонец с посланием от святого, гласящим: "Без всякого сомнения, господин, смело вступай в бой со свирепостью их, нисколько не устрашаясь, — обязательно поможет тебе Бог". Тогда князь великий Димитрий и все войско его, от этого послания великой решимости исполнившись, пошли против поганых, и промолвил князь: "Боже великий, сотворивший небо и землю! Помощником мне будь в битве с противниками Святого Твоего Имени". Так началось сражение, и многие пали, но помог Бог великому победоносному Димитрию, и побеждены были поганые татары, и полному разгрому подверглись; ведь видели окаянные против себя посланный Богом гнев и Божье негодование, и все

обратились в бегство. Крестноносная хоругвь[1] долго гнала врагов, множество бесчисленное их убивая; и одни ранеными убежали, других же живыми в плен захватили. И было чудесное зрелище и удивительная победа; те, кто прежде блистали оружием, тогда все были окровавлены кровью иноплеменников, и все трофеи победные носили. И тут сбылось пророческое слово: "Один преследовал тысячу, а двое тьму".

Святой же, как было сказано, пророческим обладал даром, знал обо всем, словно находился поблизости. Он видел издалека, с расстояния во много дней ходьбы, на молитве с братией к Богу обращаясь о даровании победы над погаными. Когда немного времени прошло, так что окончательно побеждены были безбожные, все предсказал братьям святой: победу и храбрость великого князя Димитрия Ивановича, славную победу одержавшего над погаными, и из русского войска убитых по имени назвал Сергий, и службу за них Всемилостивому Богу совершил.

Достохвальный же и победоносный великий князь Димитрий, славную победу над вражескими варварами одержав, возвращается весело в радости большой в свое Отечество. И незамедлительно он пришел к старцу святому Сергию, благодарность принеся ему за добрый совет, и Всесильного Бога славил, и за молитвы благодарил старца и братию, в веселье сердца о случившемся все рассказывал, — как показал Господь милость свою к нему; и вклад большой в монастырь дал.

Путь на Маковец. Читаем "Житие Сергия Радонежского" Епифания Премудрого / Сост. Н.В. Давыдова. М., 1993. С. 117–119.

[1] *Хоругвь* — икона на материи или металле, прикрепленная к длинному древку, в виде знамени.

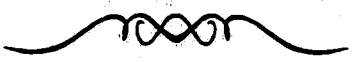
20.

БЫЛИНА О САДКЕ

Во славном в Нове-граде
Как был Садкé купец, богатый гость.
А прежде у Садка имущества не было,
Одни были гусельки яровчаты,
По пирам ходил-играл Садке.
Садка день не зовут на почестен пир,
Другой не зовут на почестен пир
И третий не зовут на почестен пир.
По том Садке соскучился,
Как пошел Садке к Ильмень-озеру,
Садился на бел горюч камень
И начал играть в гусельки яровчаты.
Как тут-то в озере вода всколыбалася,
Тут-то Садке перепался,
Пошел прочь от озера во свой во Новгород.
Садка день не зовут на почестен пир,
Другой не зовут на почестен пир
И третий не зовут на почестен пир.
По том Садке соскучился,
Как пошел Садке к Ильмень-озеру,
Садился на бел горюч камень
И начал играть в гусельки яровчаты.
Как тут-то в озере вода всколыбалася,
Тут-то Садке перепался,
Пошел прочь от озера во свой во Новгород.
Садка день не зовут на почестен пир,
Другой не зовут на почестен пир
И третий не зовут на почестен пир.

По том Садке соскучился,
Как пошел Садке к Ильмень-озеру,
Садился на бел горюч камень
И начал играть в гусельки яровчаты.
Как тут-то в озере вода всколыбалася,
Показался царь морской...

Былины о Садке // Новгородские былины. М., 1978. С. 148.



Часть II

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Глава 1.
ФЕНОМЕН „РУССКОЙ ЕВРОПЕЙСКОСТИ“

XVIII столетие, нареченное современниками и потомками “веком Разума и Просвещения”, ознаменовалось коренной сменой ориентиров в развитии русской художественной культуры. Качественные изменения произошли во всех видах искусства. Они были связаны с решительным отказом от средневекового канона мистического реализма как единственной основы профессионального творчества. В отличие от компромиссных решений предшествующего века в сочетании “старого” и “нового”, в искусстве уверенно развиваются европейские светские жанры. Стремление войти в семью европейских муз вызвало рождение феномена “русской европейскости” — качества, определяющего пути становления художественной культуры XVIIIв.

Как говорилось ранее, крушение средневекового художественного мышления началось в XVII в. Однако лишь “осьмнадцатое” столетие отодвинуло древнерусские традиции на второй план. Это не означает, что они были вовсе забыты. В литературном обиходе продолжали свою жизнь произведения древнерусской литературы (“Домострой”, “Четьи Минеи”, “Сто-

глав", повести XVIIв.). Художники создавали парсуны— портреты, выполненные иконописной техникой. В музыке успешно развивалось партесное многоголосие. Во многих русских городах строились храмы в духе средневековых эстетических установок.

Однако не эти факты, характерные для первых десятилетий XVIII в., определяют культурное лицо эпохи. Начиная от рубежа веков художественная жизнь России быстро обновляется; меняется отношение к искусству, его месту в жизни человека и всего общества. Храмовое зодчество, музыка, иконопись продолжают развиваться, но уже лишь как часть художественной культуры. Приоритетными же становятся светские жанры, сложившиеся в европейском искусстве предшествующих столетий.

В светских произведениях картина мира была совершенно иной, нежели в искусстве мистического реализма с его стремлением отразить очищенную от материальности надреальную действительность. Средневековое миропонимание, стимулирующее труд безымянных художников на протяжении семи веков, ушло в прошлое. Творению новой культуры отдаются лучшие художественные силы России. Художники XVIIIв. были разительно непохожи на своих предшественников. Это были люди, определяющие свои взаимоотношения с окружающим миром вне норм, принятых в крепостническом государстве, а скорее в соответствии с общеевропейскими идеалами. Многие из них начинают сознавать собственную неповторимость, индивидуальность. Неслучайно Г.Р. Державин провозгласил:

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
Металлов тверже он и выше пирамид;
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полет его не сокрушит.

Произведения поэтов, архитекторов, скульпторов, художников становятся предметом профессиональной гордости. Правда, положение музыкантов в культурной среде "осьмнадцатого века" было особым: музыка признавалась "низшим" искусством по сравнению с поэзией или зодчеством. Отношение к профессии породило отношение к музыкальным сочинениям, которые нередко после исполнения уничтожались за ненадобностью. Реставрация музыкального наследия эпохи Просвещения началась в XX в., и сегодня можно лишь догадываться, сколько прекрасных сочинений было утеряно навсегда.

Несколько поколений русских художников выросло на идеалах Просвещения. В своем творчестве они выражали взгляды в простой и доступной форме, ориентируясь на образованного читателя, зрителя, слушателя. Поэтому история искусства XVIII в. неотделима от истории Просвещения. Вся система просветительских взглядов — социальных, философских, эстетических, религиозных — оказала влияние на формирование русской художественной культуры.

Родиной идеалов Просвещения XVIII в. была Франция. Рождение просветительских доктрин в этой стране было вызвано нарастающими противоречиями между архаическими монархическо-феодальными порядками и стремительным прорывом общественной мысли к пониманию внесословной ценности личности, к идеалам социального равенства, свободы, братства. Причины этого разлада образованные мыслители Франции видели в отсталости и необразованности народных масс. Поэтому просвещение народа стало главной задачей их деятельности. Они пытались воспитать у французов независимость суждений, внутреннюю свободу, чувство самоуважения. Эти высокие цели сформировали целую плеяду просветителей, творчество которых было целиком под-

чинено критике феодального общественного устройства, религиозного сознания, культуры, нравов, даже искусства. В их числе Ш.-Л. Монтескье, Ж. Мелье, Вольтер (Ф.-М. Аруэ), Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо и др. При несхожести взглядов по многим вопросам, все они были едины в главном— в отрицании ценностей общества и в призывах к переустройству и даже разрушению старого мира во имя созидания нового.

Французское Просвещение породило великое искусство, мощь и яркость которого оказали влияние на становление многих европейских художественных школ. Россия, вглядываясь в новый, непривычный для нее мир европейских муз через "окно", "прорубленное" Петром I, также была втянута в общий процесс европейского просветительского движения.

Само слово "просвещение" вошло в лексику россиян прежде всего как символ нового мироощущения и общественных преобразований. Просвещение понималось как деятельность для "общественной пользы"; словосочетание "просвещенный век" употреблялось в связи с желанием отделить эпоху "разума" от предшествующих столетий "мрачного средневековья".

Просвещение не существует вне печатного слова. Литературный язык, умение письменно выражать свои мысли в изящном слоге считались мерилом образованности и воспитанности. Сама русская речь стремительно менялась. В ней появились обороты и слова, позволяющие публицисту-писателю вести диалог с умным и начитанным собеседником. Родилось новое понятие "просвещенный читатель". Литературным словом пытались лечить пороки и искоренять социальную несправедливость.

Русские просветители исповедовали высокие нравственные ценности — гражданственность, чувство долга, гуманизм, уважение к личности. Они верили в грандиозную способ-

ность человеческого разума переделать мир по иной, более совершенной модели. Отношение к западным теориям было не догматическим, а скорее служило поводом для споров и размышлений. Бóльшая часть читающей российской публики охотно воспринимала призывы к переустройству общества, на первых порах не слишком задумываясь о последствиях "критического разума". Аристократы больших и малых салонов, ставших модными с начала века, тешили себя забавной "игрой ума", не подозревая, сколь разрушительные идеи скрываются под маской отрицания религиозных и государственных устоев. Заблуждения рассеялись лишь с громом Великой французской революции (1789–1794), принесшей неисчерпаемые беды и страдания французскому народу.

Правда, некоторые российские литераторы предостерегали соотечественников от "разрушительного духа" Франции. Примером может служить отрывок из "охранительной" литературы, принадлежащий перу помещика Н.Е. Струйского, критикующего "прозападные" позиции драматурга Я.Б. Княжнина:

... Нельзя сего, мой друг, здесь в Россах представляти!
Что может черни дух и мысль поколебати?
Не можно здесь того как в Франции играть...
... здесь Русская страна[1].

Однако подобная "охранительная" позиция была не в моде.

Русское искусство эпохи Просвещения отразило всю сложность и неординарность духовного состояния общества. При этом в нем запечатлелись не столько социально-политические (хотя и это было), сколько эстетические противоречия, выразившиеся в соединении, казалось бы, противоположных

[1] *Краснобаев Б.И.* Очерки истории русской культуры XVIII века. М., 1987. С. 193.

начал: аристократической утонченности и простонародной грубоватости, традиционной аскетичной строгости и привнесенной светской фривольности, национального "своего" и европейского "чужого".

Идея несовместимости духовных позиций Европы и России, "Востока" и "Запада", характерная и для предшествующих столетий, приобрела в век Просвещения несколько иной вид. Дело в том, что русская светская художественная культура была самой молодой среди культур европейских цивилизованных государств. На основе диалога с иными школами и традициями ей предстояло пройти путь так называемого "ускоренного развития", которое, по мысли отечественного ученого Г.Д. Гачева, позволяло освоить чужой многовековой опыт в гораздо более сжатые сроки[1]. В процессе ускоренного развития возникает особый сплав из привнесенных извне элементов художественного мышления и прежнего отечественного опыта.

При всей стремительности и непрерывности ускоренного развития русской художественной культуры XVIII в., в ее движении можно выделить несколько условных этапов.

Первый период охватывает конец XVII — первые два десятилетия XVIII в. и несет отпечаток преобразований Петра I Великого[2], правившего страной с 1682 по 1725 г. Это время заложило основы культуры Просвещения, выпестовало идеологию, связанную с воспитательной, назидательной ролью искусства в обществе. Система искусств в петровское время развивалась по нескольким направлениям: это и совершенствование найденных ранее средств художественной выразительности, и поиски нового сквозь призму старых представлений, и рождение новых светских жанров. В числе примет

[1] *Гачев Г.Д.* Ускоренное развитие литературы. М., 1964.

[2] С 22 октября 1721 г. — российский император.

времени выделяется архитектурная деятельность строителей Санкт-Петербурга, портретная живопись И.Н. Никитина и А.М. Матвеева, работы граверов Оружейной палаты А.Ф. Зубова, А.И. Ростовцева, творчество выдающегося ученого-монаха Ф. Прокоповича, развитие панегирических кантов и школьных театров.

Второй этап приходится на 30-е — 50-е годы, что совпадает с периодом правления Анны Иоанновны (1730—1740) и дочери Петра Елизаветы Петровны (1741—1761). Огромный интерес представляет стилевое развитие искусства этого времени, когда пышное цветение русского барокко сочетается с переходом к классицизму. Среди творцов, оставивших заметный след в становлении "русской европейскости", выделим живописцев И.Я. Вишнякова, А.П. Антропова, И.П. Аргунова, архитекторов Ф.Б. Растрелли, С.И. Чевакинского, Д.В. Ухтомского. В литературе выдвигаются А.Д. Кантемир, В.К. Тредиаковский, М.В. Ломоносов, А.П. Сумароков. В музыкальном искусстве закладываются представления о классических инструментальных жанрах и опере.

Последний период связан с правлением Екатерины II (1762—1796); он охватывает 60-е — 90-е годы XVIII столетия. Это была кульминация русского Просвещения. Напряженности и динамизму просветительской мысли отвечает взлет во всех областях художественного творчества, расцвет русского классицизма.

Стремительный рост русской литературы характеризуется рождением сатирической журналистики (Н.И. Новиков), развитием театра (В.И. Лукин, Д.И. Фонвизин, Я.Б. Княжнин), поэзии и прозы (М.М. Херасков, М.Д. Чулков, В.И. Майков, И.Ф. Богданович, И.И. Хемницер, М.Н. Муравьев, В.В. Капнист, П.А. Плавильщиков, А.Н. Радищев, Г.Р. Державин, Н.М. Карамзин). В живописи достигают высокого мастер-

ства А.П. Лосенко, Ф.С. Рокотов, И.А. Ерменёв, Д.Г. Левицкий, И.И. Фирсов, В.Л. Боровиковский; не менее впечатляют успехи русских скульпторов Ф.И. Шубина, М.И. Козловского, Ф.Ф. Щедрина, архитекторов А.Ф. Кокоринова, Н.А. Львова, М.Ф. Казакова, В.И. Баженова, И.Е. Старóва. В музыкальном искусстве рождается петербургская композиторская школа, представленная именами В.А. Пашкевича, М.С. Березовского, Е.И. Фомина, И.Е. Хандошкина, О.А. Козловского, Ф.М. Дубянского, Д.С. Бортнянского. Здесь перечислены далеко не все имена.

Совершенные произведения национального искусства свидетельствуют, что в эпоху Просвещения Россия достаточно быстро освоила формы светской художественной культуры, не потеряв самобытности и чувствуя себя достаточно уверенно в общеевропейском просветительском движении. Родившаяся "русская европейскость" поражает уникальным синтезом привнесенных и национальных средств художественной выразительности на всем протяжении XVIII в. Избирательное отношение к чужому опыту сказалось уже на первом этапе развития искусства "осьмнадцатого" столетия.

Начало развитию "русской европейскости" было положено бурной эпохой Петра I. Петр, столь непохожий на отпрысков европейских императорских фамилий принципиально нетрадиционными установками мышления и поведения, был одержим европеизацией России, ее сближением с экономически и промышленно развитыми странами. Конечно, бытовые атрибуты европейской жизни (например, курение табака или "питие кофия") не были для него главным. Как считает историк В.О. Ключевский, сближение с Европой было в глазах Петра только средством для достижения цели, а не самой целью. Закрепляя европейскую моду в российском быту, брея боярские бороды и заставляя носить камзолы, Петр

стремился изменить не столько внешний, сколько внутренний облик своих подданых. Именно в это время закладываются в общественном сознании представления о внесословной ценности человека, о гражданской чести и достоинстве.

Признавая приоритеты Европы в цивилизованном обустройстве жизни, Петр был лишен какого-либо низкопоклонства перед иностранным. Порукой тому — блистательные победы русского оружия, которые заставили европейские государства по-иному планировать свои взаимоотношения с восточным соседом. При Петре I Россия вышла к морю, укрепила свои рубежи, расширила границы и стала равноправным партнером в общеевропейских делах — военных, торговых, государственных, а позднее и культурных.

Культурные контакты с Европой в условиях огромных российских расстояний и плохих дорог осуществлялись в основном двумя способами. Прежде всего участились поездки талантливой русской молодежи за границу с целью учебы. Вряд ли можно перечислить всех "пенсионеров", получивших образование в развитых европейских странах. Среди них А.Н. Радищев, И.А. Ерменёв, И.Н. Никитин, В.И. Баженов, И.Е. Старов, М.С. Березовский, Е.И. Фомин, о творческом пути которых будет сказано далее. Многие "пенсионеры", например, М.В. Ломоносов и Д.С. Бортнянский, подолгу жили в Европе. По обычаю того времени, путешествующие россияне вели дневники, сохранившиеся до наших дней. Первое, что впечатляет в этих записях,— отсутствие удивления перед заграничными "чудесами" (характерное для древнерусских путешественников). Редко кто из авторов заметок обходил вниманием зарубежное искусство. Европейская архитектура, живопись, музыка постепенно входили в сознание образованных россиян. Например, в дневнике стольника П.А.Тол-

стого[1], посланного в 1697 г. в Италию учиться мореходному делу, можно прочесть интересные замечания об итальянской опере — в России того времени этот вид искусства был неизвестен.

Другой поклонник европейской культуры, Ф. Салтыков, много лет провел в Англии и там наметил широкий круг реформ, необходимых для европеизации русской жизни. Среди них реформы не только в экономике, но и в области образования, культуры, искусства[2].

Иной путь "диалога" русской и европейской культур был связан с деятельностью и творчеством иностранцев в самой России. Среди них выдающиеся архитекторы, художники, музыканты, актеры. Для многих иностранных мастеров русская земля стала второй родиной, где ими были созданы выдающиеся творения, ставшие национальным достоянием России.

Готово ли было русское искусство Петровской эпохи творчески переосмыслить европейские традиции? Сочетание "своего" и "чужого" в первую четверть XVIII в. представляет удивительно пеструю и неоднозначную картину. Шедевры национальной художественной культуры еще не были созданы. Но от этого панорама развития светского искусства в России не теряет своей значимости и эстетической привлекательности. Художественные образы литературы, музыки, живописи, архитектуры этих десятилетий рождают ощущение стремительного движения и прорыва к новому.

Основой этого нового была глобальная идея ***российской государственности.*** Наиболее зримо она воплотилась в **архитектуре** новой столицы — Санкт-Петербурга.

---

[1] Путешествие стольника П.А. Толстого. 1697—1699. Русский архив, 1888. — Кн. 1. С. 546.

[2] Пропозиции Федора Салтыкова // Памятники древней письменности. СПб, 1891. Т. 83, прилож. 5.

Санкт-Петербург, основанный в 1703 г. и ставший столицей в 1712 г., строился на пустом месте и в рекордно короткие сроки. В чем была новизна его архитектурного облика? Вот как описывает впечатление от строящейся столицы камергер герцога Голштинского, приехавшего в Россию, чтобы посвататься к дочери Петра Анне: "С самого начала мы въехали в длинную и широкую аллею, вымощенную камнем и по справедливости названную проспектом, потому что конца ее почти не видно... Несмотря на то, что деревья, посаженные по обеим ее сторонам в три или четыре ряда, еще не велики, она необыкновенно красива... На Адмиралтействе, красивом и огромном здании, устроен прекрасный и довольно высокий шпиц. Миновав эту аллею, я проехал через подъемный мост, по левую сторону которого стоит новая Биржа, четырехугольный и также очень красивый дом... Я с удивлением смотрел на выстроенные вдоль канала великолепные дома, из которых один был красивее другого"[1].

Итак, в "граде Петровом" воплотилась доминантная идея эпохи — идея государственного величия России, ее непобедимости. Был ли город образцом европейской архитектуры? Безусловно, в его облике сказались последние достижения европейского зодчества, традиции так называемой "регулярной архитектуры" (подробнее об архитектуре речь пойдет в следующей главе). Однако, по авторитетному мнению А.Н. Бенуа, на самом деле Петербург, несмотря на миссию, возложенную на него основателем, и на то направление, которое было дано им же его развитию, если и рос под руководством иностранных учителей, то все же не изменял своему русскому происхождению. Это "окно в Европу" находилось все в том же доме, в котором жило "все русское племя".

[1] Дневник камер-юнкера Берхгольца. М., 1857. Ч. 1, 1721. С. 45, 46, 81.

Иначе говоря, в Санкт-Петербурге родился своеобразный сплав русских и европейских градостроительных традиций.

Те же закономерности обусловили развитие **живописи.** Петр I не жалел денег на обучение даровитых русских юношей изобразительному искусству. Их талант способствовал рождению русского парадного портрета. Парадный портрет — жанр европейской живописи, требующий от художника особого внимания к деталям одежды, предметам быта, на фоне которых изображается человек. По величине портреты были разными — от миниатюр, которые носили на груди великосветские дамы, до огромных, во весь рост. Парадная живопись выполняла в культуре начала века вполне конкретный социальный заказ; она прославляла царя Петра, возвеличивала стиль новой жизни, утверждала облик благородного дворянина, не чуждого чувственной прелести бытия.

Многие портреты петровских времен оглушают блеском туалетов, изысканным интерьером, но не трогают сердце— их герои холодноваты и бесстрастны, внутренний мир персонажей остается как бы вне изображения. Однако именно в первые десятилетия XVIII в. была заложена национальная школа, представители которой за парадным фасадом портрета помогли увидеть облик нового россиянина. Эта живопись утверждала высокие гуманистические идеалы ценности человека вне зависимости от его сословной принадлежности. Среди мастеров новой школы выделяется А.М. Матвеев (1701–1739).

Матвеев был личным "пенсионером" императрицы Екатерины I (обучался в Голландии). Через два года после возвращения, в 1729 г., он написал одну из лучших своих работ — "Автопортрет с женой". В портрете нет парадной отрешенности. Художник подчеркивает у героев внутреннюю свободу, уверенность в своих силах, незаурядную индивидуальность.

И.Н. Никитин (около 1690—1742) тоже учился за границей, во Флоренции. Он был любимым художником Петра I и не раз изображал царя в облике государственного мужа, чья трудная жизнь неизбежно отразилась в характерных чертах лица. Одной из самых известных работ Никитина является "Портрет напольного гетмана". На полотне предстает человек простой и суровый, готовый к защите Отечества, познавший трудности военных лет.

В петровское время "мирское" начало все явственнее заявляло о себе и в **музыкальном искусстве.** Самым популярным светским жанром эпохи становится кант. Кант, родившийся еще в XVII в., представлял собой трехголосную песню без сопровождения. Позднее, по мере распространения европейских музыкальных инструментов, канты стали исполняться с аккомпанементом. Название канта происходит от латинского *cantus*, что означает "пение". В Петровскую эпоху наиболее распространенными были канты-"виваты" (или панегирические канты). В них пелось о победах под Полтавой, Нарвой, Ригой, об измене подлого гетмана Мазепы, о бегстве шведского короля Карла в Турцию, о смелых русских военачальниках. В текстах кантов причудливо переплелась традиционная религиозная символика со стандартными речевыми оборотами нового времени: "Орле российский, торжествуй вместе с нами!", "Орле российский, пусти свои стрелы!", "Виват, Россия, именем преславна!" Популярными были и так называемые "навигацкие" песни, среди них дошедший до нас кант "Буря море роздымает".

В русской музыке первых десятилетий XVIII в. родилась светская лирическая трехголосая песня. Темой лирических кантов были любовные переживания людей того времени. Интересно, что многие мелодии, ставшие популярными, использовались для подтекстовки других стихов. Часто в кан-

тах звучали интонации русских народных песен. В этом скрыта главная причина удивительной "живучести" жанра. Почвенность канта позднее уловил великий Глинка и воплотил торжественную "виватную" поступь в хоре "Славься", венчающем оперу "Жизнь за царя".

В петровскую эпоху впервые широко зазвучала европейская инструментальная музыка. Этому способствовали новые формы быта и праздники — ассамблеи, "маскерады", фейерверки, дипломатические приемы. Уже в первые годы своего правления Петр велел содержать в каждом военном полку духовые оркестры. Так, в Преображенском полку насчитывалось до 40 барабанщиков и 32 флейтиста. Почти столько же музыкантов было и в Семеновском полку. Помимо военных оркестров быстро рождались музыкальные коллективы, обслуживающие знатных вельмож. Исполнялась на балах и в салонах музыка европейских авторов — Телемана, Тартини, Корелли. Своей инструментальной музыки на Руси еще не было.

Многоголосное партесное пение, расцветшее в храмовой культуре во второй половине XVII в., также продолжало развиваться. В.П. Титов, блистательный автор популярных партесных концертов, был одним из первых русских музыкантов при дворе Петра I. Позднее в Петербург был переведен хор Государевых певчих дьяков, созданный два столетия назад и преобразованный в Придворную капеллу. Капелла была нужна двору не только для храмовых служб; ее стали использовать в светской концертной практике. Хористы сопровождали царя Петра то за границу, то на театр военных действий. Численность хора выросла; в нем были прекрасные голоса и образованные исполнители.

Хоровая культура Санкт-Петербурга была очень высокой. Славились певчие Александро-Невской лавры, нередко вы-

ступавшие в придворных концертах. Многие вельможи завели у себя хоровые коллективы. Так музыка постепенно обретала светские черты.

В середине XVIII в. феномен "русской европейскости" сказался в трактовке ***классицизма*** — ведущего стиля эпохи Просвещения.

Классицизм возник во Франции еще в середине XVIIв. В теории классицизма превыше всего ценилась "разумная" способность художника подавлять личные чувства во имя служения высокой государственной цели. Прототипом свободного, поставленного на службу обществу искусства считалось творчество мастеров античности и преемственно связанного с ней Ренессанса.

Литературный классицизм получил теоретическое обоснование в поэме Н. Буало "Поэтическое искусство" (1674). Правила для "разумного" творчества, философия и эстетика нового направления стали близки мастерам многих стран, превратив классицизм в единый общеевропейский стиль.

В классицистской литературе и театре родились персонажи, отражающие образы не реальных людей с их достоинствами и недостатками, а носителей либо пороков, либо добродетелей. Как требовал Буало, литературный герой должен оставаться самим собой при любых обстоятельствах:

Герою своему искусно сохраните
Черты характера среди любых событий[1].

Золотым правилом поэтики классицизма было предписание единства места, времени и действия. Это придавало содержанию художественного произведения внеисторический, "вечный" характер. Направляя творцов искусства на познание мира как логического объекта, Буало полагал, что не

[1] *Буало Н.* Поэтическое искусство. М., 1957. С. 81.

чувство, а мысль обеспечивает рождение совершенных по форме и содержанию сочинений, воплощающих разумную сущность Бытия. Отсюда вытекало еще одно важное требование — композиционная строгость, выверенность деталей, симметрия форм. Дополняла эстетику классицизма разработанная иерархия жанров и стилей.

Строгая нормативность классицизма сыграла большую роль в развитии всех видов искусства многих европейских стран. Под ее влиянием развились трагедия и комедия, парадный портрет, уникальная, гармоничная архитектура, классическая симфония и соната.

Русские художники восприняли каноны классицизма сквозь призму сложившихся в Европе, в особенности во Франции, форм и жанров. Читающей публике XVIII в. не только в столичных центрах — Москве и Санкт-Петербурге, но и в провинциальных городах были хорошо известны имена Расина, Корнеля, Мольера, Вольтера. Путешествующие по Европе россияне имели представление о классической архитектуре, живописи, театре, музыке; во второй половине XVIII в. многие западные художественные ценности перекочевали в музеи и усадьбы богатых русских вельмож. Однако не "штамповка" образцов европейского искусства, но глубокая переработка чужого опыта в контексте культурных традиций России позволила состояться русскому классицизму в литературе и архитектуре, в живописи и музыке.

Для русских мастеров европейский классицизм ассоциировался прежде всего с ясностью художественных образов, отточенностью формы. Однако главная доктрина — главенство разума над чувством — признавалась скорее лишь в теоретическом плане. Большинство русских художников предпочитало язык искусства, сочетающий интеллект с непосредственностью чувств, с душевной отзывчивостью. О гармонии

разума и сердца писал крупный теоретик русского классицизма А.П. Сумароков[1].

Впервые рационалистические основы европейского классицизма были изложены деятелем петровской эпохи Ф. Прокоповичем в трактате "De arte poetica" (1705). Однако для рождения русского классицизма одной теории было мало. Тому свидетельство — творчество первого русского поэта-сатирика А.Д. Кантемира, боровшегося против надменности, интриганства, ханжества, глупости и других человеческих пороков. Его поэтическая речь разумна, назидательна, но несколько тяжеловата:

... Лучшую дорогу
Избрал, кто правду всегда говорить принялся,
Но и кто правду молчит — виновен не стался,
Буде ложью утаить правду не посмеет;
Счастлив, кто средины той держаться умеет.
Ум светлый нужен к тому, разговор приятный,
Учтивость приличная, что дает род знатный;
Ползать не советую, хоть спеси гнушаюсь; —
Всего того я в тебе искать опасаюсь[2].

Величайшие заслуги в развитии классицизма принадлежат ***М.В. Ломоносову*** (1711—1765). "Имя основателя и отца русской литературы и поэзии по праву принадлежат этому великому человеку. Натура по преимуществу практическая, он был рожден реформатором и основателем", — сказал о нем В.Г. Белинский.

Творчество Ломоносова — живой пример взаимосвязи "наук и художеств". Влияние мощного интеллекта на творческие поиски поэта было чрезвычайно ощутимо.

---

[1] *Сумароков А.П.* Эпистола в стихотворстве / Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. С. 183.

[2] Русская поэзия XVIII века / Вступ. статья и сост. Г.П. Макогоненко. М., 1972. С. 84.

Ломоносов считал, что создание культуры невозможно вне теории национального языка. Он не отрицал необходимости использования опыта европейских стран, но в "Письме о правилах российского стихотворства" (1739) указывал, что русская литературная речь должна развиваться соответственно ее национальному складу. Известно, что расцвет поэзии или, наоборот, ее упадок связан с общим состоянием литературного языка. Несколько веков в средневековой литературе господствовал церковнославянский язык, разительно отличающийся от живой разговорной практики. Ломоносов, ориентируясь на новых "просвещенных читателей" середины XVIII века, решился на реформу стихосложения на основе многообразной и красочной русской речи. В 1757 г. вышел небольшой трактат "Предисловие о пользе книг церковных в российском языке", где Ломоносов изложил теорию "трех штилей", тем самым решив две задачи: сблизил книжную речь и просторечие в общедоступный русский язык и создал классицистскую концепцию русской словесности. Обоснование единого литературного языка упорядочило смешение церковнославянских, русских и иностранных слов. На этой основе поэтам предлагались правила создания сочинений высокого стиля (героическая поэма, ода, прозаическая речь о разных материях), среднего стиля (театральные сочинения, сатиры, эклоги, элегии, стихотворные дружеские послания, ученые сочинения) и низкого стиля (комедии, эпиграммы, песни, прозаические дружеские письма).

Трактовке канонов европейского классицизма на русской почве посвятил свой талант выдающийся теоретик и поэт ***А.П.Сумароков*** (1717—1777). Его путь в классицизм был иной, нежели у Ломоносова. Один из современников так оценил дар поэта: "Сладкий язык любви не был еще в России известен. Сумароков первый открыл его прелести. Он первый на-

учил на нем изъясняться". Сам же Сумароков в предисловии к "Эклогам", посвященным "прекрасному российского народа женскому полу", писал: "...а если кому из вас покажется, что эклоги мои наполнены излишно любовью, так должно знати, что недостаточная любовь не была бы матерью поэзии".

Разрабатывая теорию классицизма, Сумароков говорит о необходимости обогащения русского языка, но не за счет иностранных выражений, а используя для этого неустаревшие церковнославянские слова. Следуя по стопам Буало, поэт пишет два стихотворных произведения — эпистолу "О русском языке" и уже упомянутую эпистолу "О стихотворстве" (1748). Главная идея произведений — показать равноправие жанров литературы:

Все хвально: драма ли, эклога или ода—
Слагай, к чему тебя влечет твоя природа...

Вводя "язык любви" в искусство "высокого штиля", Сумароков вступил в творческий спор с Ломоносовым. Он считал, что песня принадлежит к жанрам высокой поэзии и ее сочинение требует знания строгих правил стихосложения, а потому резко критиковал доморощенных "песнопевцев", "которые, что стих, не знают и хотят // Нечаянно попасть на сладкой песен лад".

Сумароков как лирический поэт оказал огромное влияние на развитие самобытных черт русской музыки. Он первым в России стал публиковать свои стихи "с приложенными нотами". Эти песни были популярны в кругах любителей музыки на протяжении многих десятилетий.

В памяти современников Сумароков остался деятельным и фанатично преданным искусству человеком. Его опыты по сближению музыки и поэзии не ограничивались песенной

лирикой. Сегодня мало кто знает его трагедии и комедии, но в середине XVIII в. они пользовались заслуженной популярностью. В одном из своих мадригалов Сумароков так обобщил правила сочетания нескольких "премудрых муз":

Я в драме пения не отделяю
От действа никогда;
Согласоваться им потребно завсегда.
А я их так употребляю:

Музыка голоса, коль очень хороша,
Так то прекрасная душа,
А действо тело,
Коль оба хороши, хвали ты сцену смело[1].

Не случайно именно авторитетный Сумароков стал в 1756 г. первым директором постоянного "Русского, для представления трагедий и комедий театра", открытого по решению императрицы Елизаветы.

Судьба **театра** в первую половину XVIII в. была весьма характерной. Опыт создания в Москве на Красной площади "комедийной хоромины" практически провалился. Этот публичный театр просуществовал с 1702 по 1706 год и не пользовался успехом у москвичей. Руководитель немецкой труппы, игравшей в "комедийной хоромине", Иоганн Кунст хотел познакомить россиян с оперой, но это ему не удалось сделать. В 1708 г. в Петербурге в доме младшей сестры Петра I Натальи Алексеевны тоже создается театр, правда, для узкого придворного круга.

Более широкое распространение получил школьный театр. Во многих учебных заведениях России поощрялось лицедейство и силами учеников ставились пьесы религиозного со-

[1] *Сумароков А.П.* Мадригал // Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. С. 183.

держания. Например, популярной была "Рождественская драма" Д.С. Туптало, известного под именем Дмитрия Ростовского (1702). Однако эти опыты были лишь прелюдией к рождению профессионального русского театра. Его основателем стал ***Ф.Г. Волков*** (1729—1763).

Театр Волкова был открыт в Ярославле в середине XVIII в. В 1750 г. выходец из богатой купеческой семьи Ф.Г. Волков организовал любительскую труппу, которая позднее, в 1756 г., составила костяк труппы указанного выше публичного театра в Санкт-Петербурге. Волков был талантливым лицедеем и занимал в труппе место первого трагика. В ней же начал свою карьеру знаменитый актер И.А. Дмитревский.

К середине века театральная жизнь Санкт-Петербурга была довольно богатой и пестрой. В 1743 г. по проекту Растрелли был заново отстроен Оперный дом — большое здание, вмещавшее до 1000 зрителей. Здесь силами иностранных актеров и певцов ставились французские комедии и чувствительные итальянские интермедии. С конца 40-х годов на сцене появились и русские пьесы. Однако особой любовью у аристократической публики пользовалась итальянская опера. В разное время в должности главных капельмейстеров в Санкт-Петербурге служили такие известные итальянские композиторы, как В. Манфредини, Дж.Г. Паизиелло, Дж. Сарти, Б. Галуппи.

Первыми в середине 30-х годов в Россию приехали итальянские музыканты под руководством известного оперного маэстро Ф. Арайи. Труппа Арайи выступала на русской сцене почти четверть века. Арайя дебютировал в качестве композитора 29 января 1736 г. оперой "Сила любви и ненависти", написанной им еще в Италии. С этой даты начинается история **оперы** в России.

В оперных спектаклях итальянских актеров царил дух пышного великолепия. По свидетельству современников, каждая постановка обходилась казне в 10000 рублей (примерно годовая подушная подать с 15000 крестьянских дворов).

Ф. Арайе принадлежит особая роль в истории русской культуры. Именно он создал музыку к первой опере с русским текстом. Опера называлась "Цефал и Прóкрис"; либретто было написано А.П. Сумароковым по сюжету из VII книги "Метаморфоз" римского поэта Овидия. Стихотворное лирико-драматическое повествование о любви двух героев, по-русски искренних в проявлении чувств, вдохновила итальянского композитора на создание сочинения, имевшего шумный успех. Сумароков так оценил мастерство композитора:

Арайя изъяснил любовны в драме страсти
И общи с Прокрисой Цефаловы напасти
Так сильно, будто бы язык он русский знал
Иль, паче, будто сам их горести стенал[1].

"Цефал и Прокрис" создана в привычном для итальянской музыки жанре оперы-seria. Ее стиль, как впрочем и сюжет, достаточно далеки от традиций русской культуры. Жизнь оперы была недолгой; ее можно считать скорее памятником придворного быта, нежели достижением русского искусства.

В середине века процесс становления светского национального музыкального языка наиболее интенсивно протекал в жанре **песни.**

Песня, в отличие от оперы, была исконно русским музыкальным жанром. Много веков в культурной памяти народа сохранялись различные виды музыкального фольклора — песни хороводные, плясовые, исторические, плачи, свадебные.

[1] *Сумароков А.П.* Мадригал // Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. С. 183.

Хоровое многоголосие, долго запрещавшееся в духовной музыке, ярко и самобытно развивалось в народном пении.

Для русских аристократов народная музыка в то время была развлечением, не более. Порой она звучала в домах знатных вельмож наряду с "миноветами" и "англезами", кантами и чувствительными ариями. Музыкальный быт той поры довольно подробно описывает замечательный писатель и естествоиспытатель конца XVIII — начала XIX в. Андрей Болотов, автор четырех томов мемуаров: "...все, что хорошею жизнью ныне называется, тогда только заводилось, равно как входил в народ и тонкий вкус во всем. Самая нежная любовь, толико подкрепляемая нежными и любовными и в порядочных стихах сочиненными песенками, тогда получала первое только над молодыми людьми свое господствие, и помянутых песенок было не только еще очень мало, но они были в превеликую еще диковинку, и буде где какая проявится, то молодыми боярынями и девушками с языка была неспускаема... Что касается господ, то... музыка должна была играть то, что им было угодно, и по большей части русские плясовые песни, дабы под них плясать было можно... К музыке присовокуплены были и девки со своими песнями, а на смену им, наконец, созваны умеющие петь лакеи; и так попеременно, то те, то другие утешали подгулявших господ до самого ужина"[1].

"В порядочных стихах сочиненные песенки" — это не что иное, как новый вид вокальной музыки — "книжная песня". Она обязана своим рождением классицистской поэзии. У истоков "книжной песни" стояли поэты — Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков.

---

[1] Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков // Русская старина. Т. 1. СПб, 1871. С. 179.

Музыка "книжных" любовно-лирических песен создавалась, как и музыка кантов, чаще всего на три голоса. Авторы ее в большинстве своем были анонимы. Порой это были сами поэты.

По представлениям эпохи, все синтетические музыкальные жанры, будь то опера или песня, считались разновидностью литературы. Автором "книжной песни" назывался поэт, а не музыкант не потому, что музыка была всегда плоха — просто о ней редко серьезно задумывались. Неслучайно среди подобного рода песен середины века встречаются в изобилии безграмотные поделки, состоящие из смеси оперных арий, духовных стихов и модных танцев. Исполняли и слышали прежде всего поэзию! "Книжная песня" была фактом культуры грамотной России, но не фактом музыкального искусства. Для того чтобы стать искусством, она должна была пережить этап любительства и возродиться в новом качестве — как профессиональная музыка.

Важной вехой на этом пути стал первый авторский сборник песен — "Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса". Опубликовал эти песни в 1759 году знатный вельможа елизаветинского двора Г.Н. Теплов. Вот что сообщил в своих "Известиях" первый историк русской музыки Я. Штелин[1]: "Появилось в печати собрание избраннейших русских арий и нежных песен в новом и чистом стихотворном вкусе Сумарокова, Елагина и др. лучших русских поэтов. Тогдашний коллежский советник Григ. Ник. Теплов положил их на музыку в лучшем итальянском вкусе и дал очень мило награвировать при

[1] Якоб фон Штелин, один из воспитателей Петра III, академик, специалист по изящным искусствам и фейерверкам. Прожил в России почти 40 лет. В своих записках фиксировал факты истории русского искусства (изданы в 1770 г.).

Академии наук в Петербурге". Далее Штелин дает о Теплове следующие сведения: "Этот искусный дилетант, которого заслуги и счастье возвысили постепенно до звания тайного советника и сенатора Российского государства, воспитывался в изящных искусствах и науках в семинарии Новгородского епископа Феофана и не только сам пел с хорошей итальянской манерой, но и играл очень хорошо на скрипке"[1]. Поясним, что в то время никто из дворян, занимавшихся художественным творчеством, не считал себя профессионалом — актером, художником, тем более — музыкантом. Занятие "художеством" считалось уделом "неблагородных". Аристократы предпочитали оставаться *amateur* (что означает в переводе с французского "любитель", "дилетант"), хотя работали профессионально. Так что дилетантизм в этот период — отнюдь не примета слабого творческого потенциала. Во всяком случае песни сборника Теплова отражают уровень вполне профессионального бытового музицирования в середине столетия.

Камерная вокальная музыка XVIII в. существовала под самыми разными названиями — "кант", "песня", "ария", "российская песня" и, наконец, "романс". После опубликования сборника Теплова прошло несколько десятков лет, в течение которых "книжная песня" постепенно преобразовалась в жанр музыкальный, в так называемую "российскую песню", о которой речь впереди.

Следует сказать еще об одном характерном явлении национальной культуры — р о г о в о й музыке. Рог как музыкальный инструмент, способный издавать один звук, был известен давно. Однако идея создать из рогов оркестр наподобие симфонического является чисто русской. Она принадлежала одному из самых богатых вельмож елизаветинского

[1] *Штелин Я.* Известия о музыке в России // Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935. С. 89–90.

двора С.К.Нарышкину. Играли в роговом оркестре крепостные музыканты. Исполнялась такая музыка обычно во время гуляний или охотничьих выездов. В репертуар входила сложная классическая музыка, симфонии Гайдна и Моцарта. М.В. Ломоносов, пораженный красотой рогового звучания, написал следующие строки:

Что было грубости в охотничьих трубах,
Нарышкин умягчил при наших берегах;
Чего и дикие животны убегали,
В том слухи нежные приятности сыскали[1].

Роговой оркестр был явлением глубоко национальным, предназначенным для звучания среди бескрайних российских пространств. Однако искусство роговой музыки оказалось недолговечным: слишком трудоемким был процесс исполнения, слишком сложной для рогов становилась и сама музыка.

Итак, к середине века определились основные направления в развитии "русской европейскости". В этом движении каждый из видов искусства имел свою историю и свои особенности.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

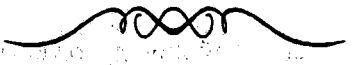
1. Какие перемены произошли в русской художественной культуре XVIII в.?
2. Что такое "русская европейскость" и как она развивается в России века "Разума и Просвещения"?
3. Что произошло с традициями древнерусского искусства в XVIII в.?

[1] *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч. Т. 8. М.–Л., 1959. С. 546.

7 Заказ 981

4. Чем отличалось светское искусство от искусства храмового?
5. Что такое "Просвещение"? Где оно зародилось?
6. Кого из французских просветителей вы можете назвать?
7. Как понималось слово "просвещение" в России?
8. Какие общечеловеческие ценности исповедовали российские просветители?
9. Что такое "ускоренное развитие"? Кто автор этой теории?
10. Какие этапы в развитии "русской европейскости" Вы можете назвать?
11. Чем характерен первый петровский период в развитии искусства?
12. Расскажите об искусстве середины века. Какие стили получают развитие в этот период?
13. Какие жанры светского искусства развиваются в начале и середине XVIIIв.?
14. Как развивался диалог "русского" и "европейского" в эпоху Петра I?
15. Как воплотились идеи государственности в искусстве петровского времени?
16. Расскажите о творчестве А.М. Матвеева и И.Н. Никитина.
17. Что такое кант-"виват"?
18. Расскажите об основах классицизма. Где зародился этот стиль?
19. Кто был теоретиком литературного классицизма в Европе, а кто — в России?

20. Какие национальные идеи внесли в классицизм русские поэты?
21. Расскажите о вкладе М.В. Ломоносова в русскую культуру.
22. Кто был первым лирическим поэтом в России?
23. Как развивался театр в петровское время? В середине века?
24. Расскажите о музыкальном искусстве середины века: опере, "книжной песне", роговом оркестре.



Глава 2.
ОБРАЗЫ АРХИТЕКТУРЫ: ОТ БАРОККО К КЛАССИЦИЗМУ

Ориентация на европейские художественные стили и обмирщение искусства характерна для раннего этапа развития архитектуры России XVIII в. Перемены в зодчестве назревали еще в конце предшествующего столетия, что связано с необходимостью сооружения гражданских общественных зданий, ранее не строившихся на Руси. Памятниками гражданской архитектуры были Сретенские ворота Земляного города в Москве (Сухарева башня, зодчий ***М. Чоглоков***), здания Монетного двора и Земского приказа на Красной площади. Демонстративно отошли от канонов древнерусского зодчества строители церкви Знамения в Дубровицах (в вотчине воспитателя Петра I Б.А. Голицына). Ее пышное резное убранство включает запрещенные ранее круглые скульптуры, а двухъярусный восьмерик завершается не церковной главой, а ажурной вызолоченной короной. Дубровицкая церковь отражает ярко выраженное барочное мышление, противопоставленное вековым традициям древнерусской архитектуры.

Элементы западного влияния сказались в творчестве крупного мастера начала XVIII в. ***И.П. Зарудного*** (?—1727). Выхо-

дец с Украины, Зарудный был очень одарен; ему удавались и живопись, и резьба по дереву. По проекту Зарудного в 1701—1707 гг. была возведена знаменитая Меншикова башня в Москве (церковь Архангела Гавриила, "что у Чистого пруда"). Вертикальная устремленность башни и мотив шпиля предвосхищают архитектуру петербургского типа. Однако подлинное обновление зодчества состоялось лишь с рождением русской регулярной архитектуры.

Регулярность стала основой градостроительных решений, начиная с эпохи Петра I. В противовес древнерусской асимметричности и живописности приходят требования, основанные на строгости и правильности форм. Началом новой эры в архитектуре стало основание Санкт-Петербурга. Город нуждался в военных, общественных, административных зданиях. Строились верфь, арсенал, музей, госпиталь, коллегия, ранее не встречающиеся на Руси. Город, первоначально замысленный как порт и крепость, превращался в прекрасную столицу новой империи, создаваемой Петром I. Жизнь требовала быстрых и практичных градостроительных решений. Ведущую роль в возведении европейской по замыслу столицы играли иностранные зодчие. Среди них были мастера высокого класса, уже прославленные в Европе. Яркий след в истории Петербурга оставил видный французский инженер и архитектор ***Ж.-Б.Леблон*** (1679—1719), приехавший в Россию в 1716 г. Им был разработан проект планировки Петербурга, в основу которого положена идея "идеального" регулярного города. Леблон предложил композицию в форме эллипса, внутри которого располагались площади и улицы, перпендикулярные друг другу. Проект не удалось осуществить, но идея регулярности сохранилась в качестве доминантной при возведении столицы.

Великолепным мастером своего дела был уроженец итальянской Швейцарии *Д. Трезини* (ок. 1670–1734). Самым знаменитым его проектом был Петропавловский собор (1712–1733), состоящий из высокой колокольни со шпилем и церкви-базилики. Колокольня давала городу прекрасный внешний ориентир. Подчинение церковного сооружения градостроительным задачам, строгость и сдержанность внешнего вида собора делают его приметой новой эпохи.

Другая крупная постройка Трезини — здание Двенадцати коллегий, идея которого принадлежит самому царю Петру. Сооружение возводилось при участии талантливого русского зодчего М.Г. Земцова. В здании воплотилась идея большого административного строения, состоящего из двенадцати частей, связанных между собой галереями.

Первым русским музеем была Кунсткамера, возведенная на берегу Невы (1718–1734). Ее строили, сменяя друг друга, иностранные мастера и русский зодчий М.Г. Земцов. Центральная часть музея увенчана башней, предназначенной для астрономических наблюдений.

Из жилых построек петровского времени сохранился дом Петра I в его летней усадьбе на берегу Невы и Фонтанки — Летний дворец (архитекторы Д. Трезини, А. Шлютер и др.). Летняя усадьба сооружалась в 1710–1714 гг. Примыкающий к небольшому прямоугольному в плане зданию с высокой кровлей сад с фонтанами следует считать одной из первых в России регулярных парковых композиций.

В черте города были построены многочисленные дома знатных вельмож, большая часть которых не сохранилась. Расстраивались и пригороды Петербурга. В первую очередь осваивались территории, прилегающие к Финскому заливу, где были возведены Подзорный дворец, Екатерингоф, Стрельна, Петергоф, Ораниенбаум. Парки дворцов включали ис-

кусственные каналы, каскады, фонтаны, многочисленные скульптуры.

Среди отечественных архитекторов первой половины XVIII в. выделяются три имени — ***М.Г. Земцов, И.К. Коробов*** и ***П.М. Еропкин.*** Каждый из них оставил след в разных видах архитектурной деятельности. М.Г. Земцов был автором многих проектов как гражданского, так и церковного строительства, занимался регулированием быстро растущих жилых построек Петербурга. И.К. Коробов служил по адмиралтейскому ведомству. П.М. Еропкин являлся крупным теоретиком архитектуры.

М.Г. Земцов (1686—1743) родился в Москве, но в дальнейшем вся его судьба связана с возведением Петербурга. Кроме участия в работе над зданием Двенадцати коллегий, Земцов руководил строительством дворца в Екатеринентале (Кадриорге). С 1724 г. он вел многочисленные работы по дворцовому ведомству, руководил архитектурной школой, координировал строительство Александро-Невской лавры. Одна из великолепных работ последних лет жизни мастера — нарядный Аничков дворец на Фонтанке. Из храмовых сооружений архитектору принадлежит церковь Симеона и Анны на Моховой улице, по схеме напоминающая базилику Петропавловского собора. Характерными чертами церкви являются колокольня с высоким шпилем и мотив балкончиков на парных колоннах.

И.К. Коробов (1700 или 1701—1747) обучался в Голландии и Фландрии, где освоил "гражданскую" архитектуру, а также мастерство "делать слюзы, сады заводить". В Петербурге способный зодчий принял участие в реконструкции здания Адмиралтейства, создав проект башни с высоким золотым шпилем, увенчанным флюгером в виде трехмачтового корабля.

Сфера творческой деятельности П.М. Еропкина (1698–1740) определяется не только талантом архитектора, но и высокой образованностью. Еропкин создал проект застройки части Адмиралтейского острова между Невой и Мойкой. Ему принадлежит идея знаменитого "трезубца" улиц, сходящихся в центре Петербурга к Адмиралтейству. Им же был разработан район "Новой Голландии". Одним из первых Еропкин перевел классический труд А. Палладио "4 книги об архитектуре", положения которой ценили русские мастера на протяжении всего "осьмнадцатого" века.

Параллельно архитектуре развивались декоративно-прикладные виды искусства. Здания украшались внутри и извне, садам и паркам придавался праздничный вид. Особо следует выделить изделия по дереву, а также работы по стеклу и текстилю.

В 40-е–50-е гг. развитие зодчества связано с полным освоением эстетической системы и языка европейской архитектуры. По-иному видится мастерам середины века и древнерусское искусство — из отжившего и ненужного оно начинает восприниматься как ценность отечественной культуры. Крупные императорские резиденции, дворцы, усадьбы, монастыри свидетельствуют об этапе расцвета национального искусства. Архитектура подчиняет себе декоративную и монументальную живопись, прикладное искусство, скульптуру, способствуя рождению неповторимых видов художественного синтеза. Простота, деловой стиль петровских строений ушли в прошлое. Стилевые ориентиры зодчества 40-х–50-х гг. определились достаточно четко — ***барокко.***

В соответствии с этим стилем красота архитектурных сооружений виделась в пышности, изукрашенности, богатстве, выставленном напоказ. Образы барочного зодчества пластичны; в них чувствуется желание придать форме динамичность,

что говорит о переосмыслении древнерусского наследия. Обильное включение в композицию скульптурных элементов, орнаментальность, большое количество и разнообразие деталей создают ощущение полета фантазии и свободной игры воображения, не сдерживаемых идеалами "разумности".

Вместе с тем исследователи находят в новом всплеске барокко на русской почве ощутимое влияние классицизма, что выражается в государственном пафосе строений, сохранении "регулярности" фасадов дворцов и в геометричности линий парковых ансамблей. Все это вновь свидетельствует о самостоятельности русской архитектурной мысли в трактовке тех или иных западных стилей.

Одним из наиболее знаменитых творцов "высокого барокко" середины века был ***Ф.-Б. Растрелли*** (1700–1771), сын знаменитого скульптора Б.-К. Растрелли. Среди ранних построек зодчего — дворцы Бирона в Митаве и Руентале, а также Летний (деревянный) дворец Елизаветы Петровны. В этих сооружениях мастер еще придерживается моды на простоту начала века. Однако дворцы имеют и черты будущего зрелого стиля, выраженного в больших по объему зданиях с внутренним парадным двором.

Прекрасным инженерным решением является Большой дворец Петергофа (1745–1755), где Растрелли сохранил раннюю постройку начала века. Он соорудил пристройки, возвел открытые галереи с террасами, ведущие к церкви и корпусу "под гербом". Декор в соответствии со стилем петровской эпохи здесь достаточно сдержан. Более раскованно мастер чувствовал себя при планировании парадной лестницы и большого танцевального зала. Они обильно украшены золоченой резьбой. Поверхность перекрытий занимают живописные плафоны. Зеркала увеличивают и без того огромные

размеры зала и лестницы, особенно при свете многочисленных вечерних свечей.

В зрелый период творчества Растрелли создает три великолепных ансамбля, являющихся гордостью архитектуры русского барокко. Это Большой, или Екатерининский, дворец в Царском Селе (1752–1757), Зимний дворец (1754–1762) и Смольный монастырь (1748–1764) в Петербурге.

До Растрелли работы по строительству Екатерининского дворца вели Ан.В. Квасов и С.И. Чевакинский, существенно расширившие старое здание. Растрелли закончил его переделку, срастил детали в единое целое, украсил внутри и снаружи. С юго-востока Екатерининский дворец замыкает регулярный низкий Старый сад. Противоположный фронт обращен к парадному двору. Парадная лестница ведет на второй этаж в приемные комнаты и громадный тронный зал. Далее комнаты разделяются на два ряда — помещения с окнами во двор и с окнами в сад. Великолепием отличается бесконечная анфилада залов, где по одной оси выстроились богато декорированные двери с пышными наличниками. Она заканчивается перед церковью, где на уровне второго этажа располагается Висячий сад.

Дворец производит впечатление роскошного праздничного здания, чему немало способствовало сочетание цветов, столь излюбленных Растрелли: интенсивно-голубого, белого и позолоты. Исполненная фантазии декоративная лепка и огромное количество не дошедших до нас золоченых скульптур дополняли пышное величие сооружения. В том же стиле были выполнены парковые павильоны (Грот, Монбижу, Катальная горка и др.).

От здания к зданию Растрелли повторяет найденные приемы композиции, но не повторяется как художник. Каждый его дворец — великолепное, индивидуальное по образу и

"вписанности" в пространство сооружение. Зимний дворец представляет собой большое квадратное в плане здание с внутренним парадным двором. Фасады дворца обращены к Неве и бывшему "лугу", где теперь находится Дворцовая площадь. Мастер удивительно точно рассчитал выразительные возможности колонн, которые непосредственно примыкают к стенам. Группы колонн и пилястр подчеркивают вертикальные линии массивного здания, выделяют основные элементы композиции, например, главный въезд.

В зданиях Растрелли покоряет изощренное разнообразие лепного декора и пластическая трактовка архитектурных форм, в которых импровизация и фантазия соединяются с рациональными решениями. В этом отношении одним из самых совершенных творений Растрелли является здание Смольного монастыря. Композиция отличается ясностью и стройностью, которые органично сочетаются с насыщенной декоративной отделкой. Здесь архитектор проявил себя мастером загородного ансамбля — крестообразный в плане монастырь возведен в излучине Невы.

Рационалистические тенденции в пышном русском барокко прослеживаются и у московского зодчего Д.В. Ухтомского, и у соратника Растрелли петербургского мастера С.И. Чевакинского.

Д.В. Ухтомский (1719—1774) был учеником московского зодчего И.Ф.Мичурина, удачно воплотившего растреллиевский проект знаменитого Андреевского собора в Киеве. Творением, принесшим Ухтомскому всенародную известность, стала колокольня Троице-Сергиевой лавры, образ которой передает настроение праздничного ликования. В 1757 году он закончил работы по сооружению в камне московских Красных ворот, возведенных в свое время к коронации Елизаветы Петровны. Самой крупной, так и не осуществленной рабо-

той Ухтомского был проект Госпитального и инвалидных домов. Комплекс предполагалось возвести близ Данилова и Симонова монастырей. Ухтомскому обязана своим расцветом московская школа-мастерская, где обучались талантливые юноши. Среди них были те, кто составил славу русского искусства во второй половине века — А.Ф. Кокоринов, В.И. Баженов, М.Ф. Казаков.

С.И. Чевакинский (1713–1774 ?) служил по морскому ведомству, и самой известной его работой является Никольский Морской собор (1753–1762). Собор был поставлен на большой открытой площади, предназначенной для военных парадов моряков. Двухэтажный пятиглавый храм своеобразен и прекрасно вписан в городскую планировку — для этого архитектору пришлось вынести колокольню на набережную канала.

Итак, барокко середины века как бы воссоединило последовательность древнерусской и новой эпох. Зодчество свободно обращалось ко всему богатству национальной культуры, создавая отечественные варианты художественного стиля. Во второй половине века на смену пышному, праздничному, богатому барокко приходит классицизм. Барокко прославляло государственность, строительство новой России. Классицизм, вскормленный идеалами русского Просвещения, исповедует гражданственность и рациональное восприятие мира.

Освоение классицизма в русской архитектуре протекало очень интенсивно. Этому способствовало развитие классицизма в литературе и театре, начавшееся гораздо раньше. Греческая и римская классика, на которую опирался европейский классицизм, не заслонила для русских архитекторов современной жизни. Классические идеалы служили ориентиром в эстетической среде, формируя у мастеров безупречный вкус, чувство меры и представления о совершенной гармонии.

Исследователи считают, что классицизм в архитектуре XVIII в. имеет два этапа развития. Ранний приходится на 60-е — начало 80-х гг., строгий завершается в 90-е гг. Для раннего периода характерна монолитность зданий, позднее же композиции мыслятся как совокупность самостоятельных, но соподчиненых частей. В постройках каждого периода есть излюбленные детали, формы портиков и колонн, принципы членения фасадов, рисунок и пропорции ордера.

Зодчество 60-х — начала 80-х гг. отличалось лаконизмом и стремлением к четкости объемных решений. Основным масштабом в композиции фасадов и интерьеров становится ордер. В числе основоположников раннего классицизма выделяется фигура ***А.Ф. Кокоринова*** (1726—1772). Главным памятником его творчества можно считать Академию художеств (соавтор Ж.-Б.Валлен Деламот). Академия занимает целый квартал на набережной Невы. В плане здание представляет собой квадрат, в который вписан круг — двор для прогулок. Постройка равновысотна, лишь небольшой купол выделяется над главным входом в здание. Четыре этажа сгруппированы попарно. Колонны распространены по всему фасаду, что заставляет вспомнить барочные здания. Однако соотношение целого и элементов архитектурного образа гармонично и разумно. Здание лишено барочной эмоциональной непосредственности в угоду серьезности и тонкой элегантности.

Иностранные зодчие по-прежнему принимали активное участие в созидании города. Соавтор Кокоринова Валлен Деламот был приглашен для преподавания в класс архитектуры в только что открывшуюся Академию художеств. Его лучшие работы — Малый Эрмитаж и Дворец Чернышева на Мойке. Впрочем, рос не только Петербург, но и его пригороды. Среди мастеров, оставивших заметный след в столице и на ее загородных землях выделим ***А. Ринальди*** (около 1710—1794).

Уроженец Италии, Ринальди оказался необычайно чуток к веяниям российской моды. Строгие классические приемы характерны для его Мраморного дворца (1768–1785); в Гатчинском дворце (1766–1781) пленяет умение мастера применять в декоре формы, взятые из окружающей природы (дворец уничтожен фашистами).

Вершины отечественной архитектуры второй половины века связаны с именами В.И. Баженова, М.Ф. Казакова, И.Е. Старова.

В.И. Баженов (1737?–1799), сын псаломщика, окончил Академию художеств. Дальнейшее образование продолжил во Франции и Италии. Подобно многим талантливым русским "пенсионерам", Баженов получил признание за границей: он был избран профессором Римской, членом Флорентийской и Болонской академий. В 1762 г.ему заочно присвоили звание адъюнкт-профессора петербургской Академии художеств.

Однако по возвращении на родину судьба мастера складывалась далеко не просто. Размах замыслов, независимый и смелый характер не нравились академическим кругам. Два его главных проекта — Кремлевского дворца в Москве и подмосковной усадьбы Царицыно — остались неосуществленными.

Проект Кремлевского дворца (1767–1773) подразумевал по сути реконструкцию всего Кремля. Баженов предложил императрице, созвавшей в то время "Комиссию для сочинения проекта нового уложения", некий российский вариант античного форума. Помимо царской резиденции, в него входили здания Коллегий, Арсенал, Театр, площадь с трибунами для народных собраний. Древние памятники Кремля по проекту оказались во внутренних дворах нового комплекса сооружений. В 1773 г. состоялась закладка здания. На ее церемонии Баженов держал речь, где дал высокую оценку

древнерусскому зодчеству. Он говорил о необходимости создания нового Кремля — уже не оборонительного, а гражданского сооружения, которое явится средоточием главных государственных, общественных, церковных зданий. Крестьянская война под предводительством Пугачева (1773—1775) изменила планы императрицы. Сославшись на финансовые трудности и просчеты в проекте, она прекратила строительство.

Европейски образованный и склонный к радикальным художественным решениям, Баженов по-новому трактует дворцово-парковый ансамбль в Царицыне (1775—1785). В проекте сказалась увлеченность мастера средневековым зодчеством. Оригинальные сооружения царицынского ансамбля живописно расположились на берегу пруда. Трактовка объемов и фасадов дворца и павильонов связана с принципами классицизма, однако влияние готического и древнерусского наследия заметно проявилось в декоративном оформлении. Мастер не копирует "прототипы", а изобретает свои, лишь напоминающие старую архитектуру формы арок, окон, порталов и других элементов. Это свидетельствует об упорных поисках индивидуального стиля. В 1785 г. Екатерина II осмотрела постройки и они ей не понравились. Часть зданий была разрушена. Дворец поручили достраивать М.Ф. Казакову, но здание так и осталось незавершенным.

Самой известной постройкой Баженова в Москве является дом П.Е. Пашкова (1784—1786). Ныне это здание входит в комплекс Российской государственной библиотеки. Дом построен над откосом холма, спускавшегося к Моховой улице. Главный фасад обращен к Кремлю и Москве-реке. Здание имеет ряд особенностей. Во-первых, главный вход и парадный двор расположены с обратной стороны фасада, что было не характерно для городских усадеб. Во-вторых, характер фасадной поверхности, ордера, орнаментика, балюстрада с

вазами напоминают о барочных композициях. Высокое мастерство и огромная одаренность позволили зодчему соединить разнохарактерные мотивы в единый гармоничный художественный образ; в нем нет места эклектике, но есть выражение неповторимой творческой индивидуальности русского гения.

Другим крупным основоположником русского классицизма был ***М.Ф. Казаков*** (1738–1812). Свою деятельность мастер целиком посвятил украшению московских улиц. Прекрасный мир построенных им каменных зданий получил название "казаковская Москва". Одним из первых крупных сооружений зодчего был Петровский дворец (1775–1782). Казаков задумал его в формах, близких баженовскому ансамблю в Царицыне. Компактное стройное здание с куполом над круглым залом повторяет схему, почерпнутую из наследия А.Палладио — модного в те годы источника классицистских идей.

Казакову принадлежит одно из лучших зданий ансамбля Московского Кремля — Сенат (1776–1787). В плане Сенат представляет собой правильный треугольник. Парадный двор находится внутри и замкнут корпусами здания. В вершине треугольника расположен круглый парадный зал. Под ним на первом этаже вестибюль, с которым ротонда связана лестницами. Здание было удобным для осуществления государственных функций. Компоновка интерьеров продиктована прежде всего рациональным использованием помещений административно-общественного характера. Например, канцелярии разделены между собой перегородками, которые можно было передвигать в соответствии с потребностями службы. Это здание исследователи относят к совершенным образцам русского классицизма.

Московский университет архитектор возводил с 1768 по 1793 г. В его проекте акцентировалось функциональное предназначение сооружения для учебного процесса. Большой парадный университетский двор с трех сторон окружен корпусами. Со стороны улицы возведена высокая металлическая ограда. В центре здания находится актовый зал. К нему примыкают два больших зала с хорами, которые предназначались для коллекций. Далее шла череда учебных классов, соединенных коридорами. Фасад университета напоминает Сенат: он расчленен пилястрами, лопатками, панно, другими орнаментальными элементами. Здание сгорело в пожаре 1812 года и было восстановлено (с изменениями) Д.И. Жилярди.

В середине 80-х гг. Казаков создает зал Благородного собрания, где претворил характерные для русского парадного зала черты: прямоугольный в плане корпус окружен колоннами коринфского ордера; перекрытие центральной части приподнято. В поздний период творчества мастер построил Голицынскую больницу (1796–1801). Она была задумана как мемориал в честь старинного русского рода Голицыных. Больница занимает участок между Москвой-рекой и Калужской дорогой. Перед главным корпусом — большой парадный двор. Главный корпус предназначен для приема больных и общих помещений больницы. Основная часть палат размещена во флигелях. В центре главного корпуса была церковь-мавзолей рода Голицыных.

В 1801 году Казаков ушел в отставку и занялся собиранием чертежей московских построек, бесценных для реставрации облика столицы.

Выпускник петербургской Академии художеств, стажировавшийся во Франции и Италии, ***И.Е. Старо́в*** (1745–1808) достойно продолжает формировать зрелый стиль русского архитектурного классицизма. Крупнейшая работа молодого зод-

чего — Троицкий собор Александро-Невской лавры (1778–1790). Здание воздвигнуто на месте старого храма петровского времени. Старов постарался в своем проекте сохранить схему прежнего собора, дополнив ее классицистскими элементами. Зодчий реконструировал подъезд к Лавре, спланировав круглую площадь в конце Невского проспекта.

Судьба архитектора складывалась удачно. Он много работал по заказам, создавая пригородные ансамбли. Замечательным творением мастера стал Таврический дворец в Петербурге (1783–1789). Самой яркой чертой этого великолепного сооружения является сочетание строгой наружной формы и пышности, почти театральности богатых интерьеров. О дворце хорошо сказал Г.Р. Державин: "Везде царствует весна, и искусство спорит с прелестями природы. Плавает дух в удовольствии".

Огромный вклад в утверждении строгого русского классицизма конца XVIII в. внесли иностранные мастера Д. Кваренги и Ч. Камерон.

Д. Кваренги (1744–1817), родившийся в Италии, наиболее творческую часть жизни провел в России. Большинство проектов талантливый мастер воплотил в Петербурге и его окрестностях. Строил он также в Москве, провинциальных городах, на Украине. Удивительная энергия и активность позволили зодчему возвести такие шедевры, как здание Академии наук на набережной Невы, Английский дворец в Петергофе (уничтожен фашистами), Александровский дворец в Царском Селе, Ассигнационный банк, дворец Юсуповых на Фонтанке, торговые ряды на углу Невского проспекта и набережной Фонтанки, Екатерининский институт, Конногвардейский манеж, Смольный институт и др. Смольный институт сооружен рядом с прекрасной барочной постройкой Растрелли. Проект Кваренги отличается лаконичностью и

удобством планировки. Вместе с тем главный фасад здания монументален. Его центральная часть подчеркнута красивым портиком из восьми колонн. Сочетание простоты, рациональности и торжественности характерно и для внутреннего интерьера, где богато украшенный парадный зал отличается от скромных по отделке комнат.

Шотландец ***Ч. Камерон*** (1730-е гг.–1812) был известен как великолепный интерпретатор античности, склонный к созданию дворцово-парковых ансамблей камерного типа. Чувство гармоничного единства природы и архитектуры мастер продемонстрировал в комплексе Царского Села (Камеронова галерея, 1783–1787). Шедевром Камерона является дворец в Павловске (1782–1786), созданный для "малого двора" наследника российского престола Павла I. Сооружение зодчего лишено вычурности; оно прекрасно вписано в окружающий ландшафт и гармонирует с естественным природным великолепием русского севера. Дворец, выросший на высоком холме, смотрит на неспешно текущую речку Славянку. Дом создавался вместе с парком и они составляют единое целое. Здание вполне соответствует требованиям строгого классицизма: квадратное в плане с круглым залом в центре и галереями, охватывающими пространство двора.

Среди русских мастеров этого времени необходимо выделить ***Н.А. Львова*** (1751–1803), деятельность которого поражает энциклопедической разносторонностью. Он был не только архитектор, но и поэт, историк, этнограф, фольклорист (речь об этом пойдет в следующих главах данной части). В числе его архитектурных дел — строительство Невских ворот Петропавловской крепости, здания Главного почтамта, дома Г.Р. Державина, знаменитой церкви "Кулич и пасха" (название условное), Приоратского дворца в Гатчине.

Итак, русская культура XVIII в. невероятно быстро сумела освоить архитектурный опыт предшественников (как зарубежных, так и древнерусских), открыв пути к воплощению самых дерзновенных замыслов целой плеяды гениальных зодчих. Их творения и сегодня поражают масштабностью, безупречным вкусом и той любовью к России, которая питала творчество не только исконно русских, но и иноязычных художников. Закончить же эту главу можно словами великого Ф.-Б. Растрелли, который указывал, что "строение Зимнего дворца строится для одной славы всероссийской".

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие основные тенденции характерны для развития зодчества на рубеже XVII–XVIII столетий?
2. Какие памятники гражданской и храмовой архитектуры свидетельствуют об ориентации на европейское искусство в начале XVIII в.?
3. Что такое "регулярная архитектура"? Когда она возникла в России?
4. Расскажите о том, как строилась новая столица России — Санкт-Петербург.
5. Кто разработал проект планировки Петербурга? Когда?
6. Расскажите о работах Д. Трезини, М.Г. Земцова.
7. Какие сооружения прославили И.К. Коробова и П.М. Еропкина?
8. Как складывались "взаимоотношения" светского русского зодчества с эстетической системой древнерусской архитектуры?
9. Расскажите о "второй волне" барокко в архитектуре России.

10. Охарактеризуйте облик барочных зданий. В чем идеал красоты барокко?
11. Кто был наиболее знаменитым творцом "высокого барокко"?
12. Расскажите о главных работах Ф.-Б. Растрелли.
13. Какие общественные идеалы способствовали рождению русского классицизма?
14. Расскажите об основных этапах развития классицизма в зодчестве.
15. Расскажите о творческом наследии В.И. Баженова.
16. Какие характерные черты "казаковской Москвы" вы можете назвать?
17. Чем прославился архитектор И.Е. Старов?
18. Какие архитектурные памятники оставил Н.А. Львов?
19. Назовите зодчих-иностранцев, прославившихся в России. Какие сооружения, построенные по проектам иностранных мастеров, вы знаете?

Глава 3.
ОБРАЗЫ ЖИВОПИСИ: ОТ ПАРСУНЫ К ПОРТРЕТУ

Изобразительное искусство XVIII в. ярко отразило коренные преобразования в отечественной художественной культуре. Начиная с петровской эпохи, живопись в короткий срок проходит путь от парсун в традициях древнерусского творчества до шедевров светского изобразительного искусства.

В первую половину столетия складывается европейская по сути станковая живопись, в которой не было обратной перспективы, характерной для иконописи, созданной в русле мистического реализма. Живописцы осваивают композиционные приемы, связанные с отражением глубины пространства; большое внимание уделяется анатомии человека в соответствии с античными представлениями о правильности пропорций фигуры. Важнейшей чертой нового искусства является светотень, пришедшая на смену контурным линиям иконописи. Меняется и сама техника живописи, что связано с переходом на масляные краски. Русские художники восприняли специфические приемы работы маслом, открывающие широкие возможности для передачи не только цвета, но и фактуры материала.

С начала века светская живопись развивается в различных направлениях — от монументальных росписей строящихся дворцов и гражданских зданий до миниатюрного письма, украшающего предметы быта. Но все же самой излюбленной областью применения творческих сил русских мастеров становится портрет — парадный, камерный, парный.

Тяготение русского изобразительного искусства к портрету во многом обусловлено вековыми иконописными традициями. Как говорилось ранее, прощание с ними вызвало к жизни переходные формы искусства, сочетающие элементы иконы и портрета. Так, в XVIII в. мастера Оружейной палаты Москвы продолжают создавать портреты архаической техникой парсуны. В этих работах пространство трактовалось условно, символически, что было характерно для иконописи. В картинах петровской эпохи можно встретить причудливое сочетание плоскости и объема. Лица героев на портретах нередко написаны подчеркнуто выпукло; одежда же изображена в плоскостной манере.

В начале века традиция парсуны столкнулась с новым для русского искусства светским письмом, привнесенным художниками-пенсионерами, получившими по воле Петра I европейское образование. Однако парсунность как форма художественного мышления сохраняется на протяжении нескольких десятилетий, особенно в творчестве мастеров, пришедших к светской живописи после иконописания.

В первой главе речь шла об основателях русской светской живописи И.Н. Никитине и А.М. Матвееве. Кроме этих художников известными творцами портретов были Р.Н. Никитин (брат И.Н. Никитина), а также мастера, вызванные Петром I из-за границы — И.-Г. Таннауэр, Л. Каравак. Развитие получила и скульптура, самым крупным представителем которой был ***Б.-К. Растрелли*** (1675—1744). В Россию мастер приехал

вместе с сыном, будущим великим архитектором, в 1716 г. Здесь деятельность скульптора была многообразной и плодотворной. Он внес существенный вклад в сооружение украшений петергофского Большого каскада. Самое прекрасное в его наследии — портреты. Растрелли много работал над постижением образа Петра Великого. В 1723 г. он создал замечательный бронзовый бюст, где подчеркивается неординарность, ум, воля основателя нового Российского государства. Долгие годы вынашивал мастер идею монумента Петру I. Он сотворил конную статую (1720—1724), которую отлили уже после его смерти. Воздвигли же памятник перед Михайловским замком лишь в 1800 г.

Известной работой Растрелли является скульптура "Анна Иоанновна с арапчонком" (1741). Скульптура тяжеловесна и поражает пышностью наряда императрицы — мастер почти с ювелирной точностью передал в бронзе детали туалета. Вглядевшись в лицо монархини с его грубыми и крупными чертами, понимаешь, что перед нами женщина некрасивая, недалекая умом, но властная и жестокая. Вся композиция выполнена в традициях барокко, набирающего силу к середине века.

Реакция 30-х гг. и бироновщина с ее пренебрежением ко всему русскому не изменили направленности творчества скульпторов и художников. Преемником Матвеева на посту руководителя русских живописцев стал ***И.Я. Вишняков*** (1699—1761). К лучшим произведениям Вишнякова относится портрет Сарры Фермор (ок. 1750). Работа свидетельствует об уникальном переплетении в живописи этих лет парсунного и нового мышления. Сарра Фермор изображена абсолютно неподвижной, ее фигура лишена объемности. Плоскостная техника живописи проявляется в орнаменте одежды: цветы не "следуют" за складками платья, а как бы накладываются на ткань.

При этом художник крайне внимательно отнесся к передаче внутреннего мира героини — она предстает хрупкой, несколько неловкой, но грациозной девочкой с большими темными глазами, доверчиво смотрящими на мир.

Крупным мастером камерного портрета середины века был ***А.П. Антропов*** (1716–1795). Он сумел в наиболее законченной форме выразить эстетику барокко. Подобно большинству художников своего времени, Антропов много сил отдавал работам по заказам Канцелярии от строений, расписывая дворцы и дома знатных вельмож. Занимался он и иконописью. С приемами иконописания XVIII в. перекликается манера Антропова изображать лица героев подчеркнуто выпукло. Пышная декоративность одежды, характерная для барокко, не лишает портреты ярко выраженной индивидуальности. Художник очень восприимчив к подробностям внешности моделей. Он изображает их с почти фотографической точностью, что придает его полотнам живой колорит и выделяет их среди других работ, где было принято нивелировать не слишком красивые детали натуры. Таковы, к примеру, портреты атамана Ф.И. Краснощекова, Т.А. Трубецкой (оба написаны в 1761 г.).

В огромном наследии художника ***И.П. Аргунова*** (1729–1802) преобладают работы "полупарадного" типа — камерные портреты с поколенным срезом. По происхождению И.П. Аргунов был крепостным графа Шереметева и работал исключительно по велению заказчиков. Учился же он у придворного художника Г.-Х. Гроота; ему и был обязан своей европейской школой живописи без намека на древнерусскую парсунность. Наиболее интересные работы мастера: портреты четы Хрипуновых (1757), автопортрет и парный к нему портрет жены (конец 50-х— середина 60-хгг.). Стиль Аргунова соответствует барочным традициям, когда полотно трактовалось

как своего рода украшение образа. Отсюда обилие аксессуаров, орнаментальность и пристрастие к выписыванию богатых элементов одежды (портрет И.И. Лобанова-Ростовского, 1750).

Важную роль в изобразительном искусстве XVIII в. играет гравюра. В петровские времена именно в ней отражались самые важные исторические и государственные события. В гравюрах преобладали батальные сюжеты и городские пейзажи. Основоположниками этого нового для России вида искусства были голландские мастера, приглашенные Петром I. Среди русских граверов выделился воспитанник Оружейной палаты А.Ф. Зубов (1682 или 1683 — после 1749). Его наследие достаточно велико; важное место среди работ занимают сцены петровских баталий. Однако наиболее любовно творил Зубов виды молодой российской столицы. Петербург на гравюрах художника предстает в торжественном, но вместе с тем деловом виде. Знаменитой работой мастера является "Панорама Петербурга" (1716). Гравюра, выполненная на восьми объединенных листах, была необычной по своей сложности и величине. Художнику удалось передать динамику жизни города, стелющегося полосой вдоль глади Невы, на фоне которой четко видны маленькие и большие корабли.

Исключительно важный вклад в развитие изобразительного искусства середины века внес М.В. Ломоносов. Ученый способствовал возрождению мозаики, некогда чрезвычайно чтимой в храмовом искусстве Киевской Руси. Секреты киевских мозаик были утеряны. Новые технологии изготовления смальт — цветных стекловидных масс, из которых делались мозаики — сохранялись в странах Западной Европы в строжайшей тайне. Гениальному русскому ученому удалось разработать весь технологический процесс их производства. Ломоносов провел на специальной фабрике под

Петербургом свыше четырех тысяч опытных плавок и наконец получил великолепный результат. Под его руководством созданы многочисленные мозаики, в том числе портреты Петра I, Елизаветы Петровны, большое полотно "Полтавская баталия".

Переход от барокко к классицизму в живописи был не менее решительным, чем в архитектуре и имел культурологическую подоплеку. Рационалистические начала классицистской эстетики непосредственно вытекали из просветительской направленности развития русской культуры второй половины XVIII столетия. Поэтому здесь необходимо сделать отступление и рассказать об общественной ситуации, связанной с восшествием на престол императрицы Екатерины II.

Начало ее правления было многообещающим! Грандиозный маскарад в Москве по поводу коронации Екатерины назывался "Торжествующая Минерва". Коронационные празднества 1763 г., по традиции проводимые в старой столице, надолго запомнились современникам.

В течение трех дней улицы древнего города были заполнены разноцветными костюмами и масками, повсюду звучала музыка и раздавался смех. Самым важным моментом праздника было собственно карнавальное шествие, призванное показать "гнусность пороков и славу добродетели". Зрителей было много. Очевидец событий, известный мемуарист Андрей Болотов, писал: "Стечение народа, желавшего сие видеть, было превеликое. Все те улицы (Басманные, Мясницкая, Покровка. — *Л.Р.*), по которым имела оная процессия свое шествие, напичканы были бесчисленным множеством людей всякого рода"[1].

---

[1] *Болотов А.Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков. М.—Л., 1931. Т. 2. С. 234—235.

"Изобретение и распоряжение маскарада" принадлежало Федору Волкову. Основные стихотворные тексты сочинил А.П. Сумароков, пояснение же к представлению написал поэт М.М. Херасков. В карнавальной пестрой толпе зрители узнавали "пороки" — Обман, Невежество, Мздоимство, Праздность, Злословие. В конце шествия на колеснице возвышалась богиня мудрости Минерва, торжествующая свою победу над силами низменных человеческих страстей.

Так возвестила Екатерина II наступление "минервина века", долголетие которого длилось до 1796 г. Каким должен был стать этот век? В идеальных теориях французских энциклопедистов, да и многих отечественных мыслителей, разумность и справедливость устройства общества определялись степенью просвещенности "философа на троне", подающего пример добродетели своим подданным. Этот образ был необычайно популярен. В поэтической форме отголосок теории запечатлен в знаменитой оде Г.Р. Державина "Фелица":

Подай, Фелица! наставленье:
Как пышно и правдиво жить,
Как укрощать страстей волненье
И счастливым на свете быть?

Идеален в оде и сам портрет "просвещенной государыни":

Едина ты лишь не обидишь,
Не оскорбляешь никого,
Дурачествы сквозь пальцы видишь,
Лишь зла не терпишь одного;
Проступки снисхожденьем правишь,
Как волк овец, людей не давишь...[1]

Ныне известно, насколько художественный образ не соответствовал действительному противоречивому облику

[1] *Державин Г.Р.* Фелица // Русская поэзия XVIII века. С. 554, 557.

Екатерины II (которой, кстати, ода очень нравилась!). Ее правление было отмечено не только блистательными военными победами, но и подавлением дворянского свободомыслия. Сегодня многие могут не согласиться со словами великого Пушкина, который писал в "Заметках по русской истории XVIII века": "...со временем история оценит влияние ее царствования на нравы, откроет жестокую деятельность ее деспотизма под личиной кротости и терпимости, народ, угнетенный наместниками, казну, расхищенную любовниками, покажет важные ошибки ее в политической экономии, ничтожность в законодательстве, отвратительное фиглярство в сношениях с философами ее столетия — и тогда голос обольщенного Вольтера не избавит ее славной памяти от проклятия России"[1].

Внутренняя противоречивость русской культуры екатерининской эпохи порождена болезненной раздвоенностью общественного сознания. Казалось, вся жизнь резко разделилась на торжественные заявления, обещания, декларации (например, знаменитый екатерининский "Наказ") и повседневную действительность, в которой нет места показному либерализму. Игра в "просвещенного монарха" являлась самой сутью Екатерины II. Актерами в этой игре были то корифеи французского Просвещения, завороженные собственными утопическими теориями, то российские интеллигенты[2], обманутые прекраснодушными лозунгами.

Победа над общественным мнением Европы далась Екатерине удивительно легко — сказались и ее образованность,

---

[1] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. в 10 т. Т. 8. М., 1978. С. 91.

[2] Автор пособия считает возможным употреблять понятие "интеллигент" по отношению к деятелям русской культуры XVIII в. Само слово "интеллигенция" было введено в обиход писателем П.Д. Боборыкиным в 60-е гг. XIXв., т.е. значительно позже появления в России слоя образованных людей, занимавших активную общественную позицию.

и природная склонность к интриге. Однако в России взять инициативу просветительства в свои руки ей никак не удавалось. Русская общественность не спешила возводить "просвещенной монархине" политический алтарь. Первое крупное поражение потерпела Екатерина от созданной ею же Комиссии по составлению нового Уложения. Депутаты комиссии оказались удивительно несговорчивы. Вместо того, чтобы петь хвалу "торжествующей Минерве", они упорно вели дискуссии о положении крепостного крестьянства, о необходимости коренных реформ во взаимоотношении имущих и неимущих российских подданных. Ход работы Комиссии был неожидан. Явное несовпадение желаемого и действительного сильно нервировало императрицу. Очередной попыткой овладеть ситуацией стала ее публицистическая деятельность в журнале "Всякая всячина". С этой трибуны Екатерина предполагала управлять ходом просветительского движения. В первом же номере "Всякой всячины" было напечатано высочайшее разрешение издавать в России сатирические журналы без всякой цензуры, что послужило поводом для расцвета русской публицистики. В числе наиболее ярких писателей-сатириков был ***Н.И. Новико́в*** (1744–1818)[1].

Деятельность Новикова, развернувшаяся с 1769 г., знаменует расцвет русского Просвещения. Искрящиеся талантом публикации Новикова в журналах "Трутень", а затем "Живописец" были не просто смелым шагом на пути развития демократических идей. Им двигало высокое стремление к действительному, а не мнимому просвещению умов, возвышению личности, проповеди любви к своему ближнему вне зависимости от его сословного состояния. С сатирич-

[1] Н.И. Новиков был арестован в 1792 году. Провел в крепости 4 года. После смерти Екатерины II был освобожден и дожил свой век в имении, удаленном от столицы.

ких зарисовок Новикова начинается в русской художественной культуре развитие **крестьянской темы,** традиция которой оказалась и глубокой и плодотворной для всех видов искусств.

Первый в России независимый журнал "Трутень" оправдал надежды жаждущей знаний читающей публики: ведь издатель был действительно независим и от императорского двора, и от цензуры. Знаменитый едкий эпиграф к журналу — "Они работают, а вы их труд ядите" — сразу привлек внимание современников. От него ждали сенсационных публикаций и не ошиблись. Страницы новиковских произведений полны искреннего сочувствия к унизительному и бесправному существованию российского кормильца-крестьянина. Отныне сострадание к бедности и бедствию простых "поселян" станет "вечной темой" русского искусства и найдет свое наиболее яркое воплощение в творчестве Некрасова, Мусоргского, Толстого, Перова... На этом великолепном фоне произведения XVIII в. не меркнут. Об образной силе и сатирическом даре просветителя Н.И. Новикова можно судить хотя бы по такому характерному отрывку из "Живописца" — письму уездного дворянина к своему сыну Фалалею: "Куда какой ты был проказник смолоду! Как, бывало, примешься пороть людей, так пойдет крик и хлопанье, как будто за уголовье в застенке секут: таки, бывало, животики надорвем со смеха"[1].

Гуманизм культуры никогда не был некоей данностью. Его рождение требует подвижничества, а порой и мученичества. Процесс самоанализа в российском обществе начался — в этом заключается самое значительное достижение деятельности Новикова. Но это была лишь первая ступенька

[1] *Новиков Н.И.* Избр. соч. / Подготовка текста, вступ. статья и комментарии Г.П. Макогоненко. М.–Л., 1954. С. 126.

творческого восхождения русских просветителей к вершинам гуманизма.

После кровавой крестьянской войны под предводительством Емельяна Пугачева крестьянская тема неожиданно становится не только неопасной, но даже модной! Впрочем, облик крестьянина в искусстве этого периода весьма противоречив. Да и можно ли считать крестьянами тех идиллических пастухов и пастушек, чьи нежные взоры напоминали о куртуазной любви рыцарских времен? Идеальные пейзане вызывали чувство сентиментального умиления и ту "чувствительность", которая служила в представлениях современников аналогом добродетели. Пасторальная поэзия "сладкогласием" своим должна была пробуждать столь же прекрасные чувства. Вспомним хотя бы легкие, чуть ироничные строки из Г.Р. Державина:

Зрел ли ты, певец Тискии!
Как в лугу весной бычка
Пляшут девушки российски
Под свирелью пастушка?..
Как их лентами златыми
Челы белые блестят,
Под жемчугами драгими
Груди нежные дышат?[1]

Вернемся к живописи. Далеко не все российские художники были склонны разделять весьма распространенное увлечение идиллической гармонией сельской жизни. В 70-егг. были написаны картины бытового жанра, где крестьянская жизнь изображалась не столько изящной или нравоучительной, сколько достоверной.

---

[1] *Державин Г.Р.* Русские девушки // Русская поэзия XVIII века. С. 626.

В этой связи достойно внимания творчество художника ***Михаила Шибанова*** (? — после 1789). История его жизни почти неизвестна, однако есть косвенные свидетельства о его крепостном состоянии у князя Г.А. Потемкина. В период "пугачевщины" художником была создана прекрасная работа — "Крестьянский обед" (1774). Эта жанровая сцена посвящена незамысловатому сюжету о буднях крестьянской семьи. В работе нет парадности. Образы крестьян поражают простотой и искренностью, чувствуется уважительное отношение художника к простым людям.

Три года спустя из-под кисти Шибанова вышло еще одно известное полотно, посвященное крестьянской теме, — "Празднество свадебного договора", или "Сговор". Сохранившиеся надписи художника указывают, что в работе изображены "суздальской провинции крестьяне". Мастер скрупулезно (почти как собиратель народного творчества) передает сценку свадебного обряда. Удивителен настрой картины! Глядя на нее, понимаешь трогательную человечность объединенных чувством дружелюбного взаимопонимания людей.

Чем был вызван интерес художника к жанровой живописи, не слишком-то почитавшейся в те времена? Не имея достоверных данных о судьбе живописца, вряд ли можно правильно ответить на этот вопрос. Очевидно одно: творчество Шибанова подтверждает тяготение российских художников к воплощению в искусстве простонародных образов, служащих одним из мощнейших источников развития самобытности в молодой светской художественной культуре.

Особое место в русском изобразительном искусстве XVIII в. занимают крестьянские образы, запечатленные в акварелях ***И.А. Ерменёва*** (1756 — после 1797). Этот художник обладал своеобразным трагическим талантом, во многом расходившимся с эстетическими установками своего времени. Факты его

8 Заказ 981

биографии изучены слабо. Известно, что родился он в семье конюха, учился же в Академии художеств в Петербурге, а затем в Париже. Художник создал целую серию рисунков, изображающих "дно" жизни российского крестьянства. Герои работ Ерменева — обедневший крепостной люд и нищие. Сохранившиеся акварели "Крестьянский обед", "Поющие слепцы" и "Нищие" впервые в истории отечественного искусства передают мрачные стороны жизни народной, само убожество нищеты, подавляющей в человеке его достоинство, чувства и эмоции.

Кульминация родившегося в эпоху Просвещения бытового жанра наступит гораздо позднее, уже в XIX в. В екатерининское время значительно более развитой была историческая и портретная живопись.

Исторический жанр сформировался в русском изобразительном искусстве в среде мастеров петербургской Академии художеств. Вопрос о создании национального центра по обучению живописи, скульптуре, ваянию, зодчеству стоял со времен Петра I. В 30-х гг. созрело решение об учреждении "академии живописной науки, в которую вход всем не возбранен будет обучатися без платы..." Однако основана Академия была лишь во второй половине века усилиями первого куратора Московского университета, выдающегося деятеля русского Просвещения И.И. Шувалова (1727—1797). Открытие Академии художеств состоялось в 1757 г. Первый состав академических воспитанников был набран из студентов Московского университета (среди них В.И. Баженов). В дальнейшем в Академию принимали "без прошений" талантливых юношей; среди них Ф.С. Рокотов, И.А. Ерменёв, Ф.И. Шубин, А.П. Лосенко.

В направленности работы Академии доминировали классицистские установки. Основой воспитания молодежи было

освоение творчества великих мастеров прошлого. Живая натура исправно изучалась, однако в работах ее надлежало исправлять в соответствии с канонами античности. Окружающая действительность считалась непригодной в качестве сюжета для произведения искусства.

Среди жанрового разнообразия предпочтение отдавалось историческим полотнам, посвященным греческой и римской мифологии, сюжетам Святого Писания, христианским легендам и собственно историческим событиям. Бытовая живопись, пейзаж и портрет ценились меньше, так как, по понятиям времени, для их творения не требовалось богатого художественного воображения.

Основателем исторического жанра в русской живописи стал ***А.П. Лосенко*** (1737–1773). В детские годы Лосенко пел в церковном хоре; затем учился у И.П. Аргунова, обнаружившего у ученика выдающееся дарование. В Академии художеств Лосенко упорно овладевал искусством "большого стиля", что в дальнейшем нашло отражение в крупных работах на исторические сюжеты. В 60-х гг., находясь на стажировке в Париже, художник написал картины "Чудесный улов рыбы" и "Авраам приносит в жертву сына своего Исаака", получившие высокую оценку современников. В 1770 году Лосенко выставил картину "Владимир и Рогнеда", явившуюся первой работой на тему русской истории. Художнику удалось передать напряженность сюжета в патетически приподнятых тонах. Некоторая театральная условность полотна, характерная для живописи классицизма, уравновешивается искренним желанием художника передать характеры своих персонажей. Тема людского горя как следствия тирании, ярко выделенная в картине, была удивительно созвучна просветительским идеалам века.

Известность и авторитет Лосенко еще более выросли с созданием полотна "Прощание Гектора с Андромахой" (1773), сюжет которой взят из "Илиады" Гомера. Работу можно считать идеальным примером русского классицизма. В ней есть несколько условная патетика, возвеличивающая патриотический подвиг героя. Художник мастерски владеет многофигурной композицией, развернутой на фоне архитектуры театрально-декоративного плана.

Школа исторической живописи стала основой академического направления в русском изобразительном искусстве. В числе видных мастеров школы конца XVIII в. выделяются И.А. Акимов, П.И. Соколов, Г.И. Угрюмов.

Вершинные достижения русского классицизма связаны с жанром портрета. Авторы многих произведений портретной живописи неизвестны. Можно назвать несколько причин, по которым имена создателей портретов до нас не дошли. Во-первых, многие работы писались крепостными художниками, афишировать имена которых было не принято. Во-вторых, авторское право в те времена все еще не было развито, отсюда многочисленные "анонимы" не только в живописи, но и в музыке, поэзии, журналистике.

Стиль многих выдающихся художников-портретистов глубоко индивидуален. У ***Ф.С. Рокотова*** (1735/36–1808) внутренний мир героя полотна словно прячется от нескромных взоров зрителей. Рокотов был мастером огромного дарования. Его судьба до сих пор окончательно не прояснена. Родом художник из крепостных семьи Репниных. Окончил Академию художеств. В середине 60-х гг. им были написаны такие прекрасные работы, как портреты поэта В.И. Майкова и неизвестной из семьи Воронцовых. Самый плодотворный период жизни Рокотова связан с Москвой. Здесь в конце 60-х гг. складывается зрелый стиль художника, все более тяготею-

щего к реалистической передаче облика персонажей. В портретах Н.Е. Струйского, А.П. Струйской, неизвестного в треуголке, А.И. Воронцова, неизвестной в розовом платье, А.М. Обрескова, П.Ю. Квашниной-Самариной воплотилась способность мастера передавать неповторимую личность, внешность которой является лишь слабым отражением скрытого от чужих глаз богатства души.

Художественная манера Рокотова отличается особой поэтичностью. При этом средства выразительности, найденные мастером, подчиняются четкому композиционному и колористическому замыслу. Славу русского искусства составляют портреты В.Е. Новосильцевой, П.Н. Ланской, Е.В. Санти, В.Н. Суровцевой. В них Рокотов углубляет национальную специфику классицизма, суть которой в высоком гуманизме и глубокой психологичности при сохранении строгости форм.

Великим мастером портрета был ***Д.Г. Левицкий*** (1735—1822). По некоторым данным, родился он в семье справщика (редактора) изданий Киево-Печерской лавры. Образование получил в Петербурге в школе Антропова. Всю свою творческую жизнь художник посвятил портретной живописи, создав целый мир образов людей России последней трети XVIII в.

Первые работы, получившие известность, были написаны в конце 60-х гг. Это портреты директора Академии художеств А.Ф. Кокоринова, откупщика Н.А. Сеземова, профессора исторической живописи Г.И. Козлова, известного мецената А.С. Строганова. С самых ранних работ мастер проявляет умение выделять наиболее яркие черты характера своих моделей. Большое внимание художник уделяет изображению людей незаурядных, отмеченных чертами таланта. Особенно удавались ему портреты, изображающие современников, прославленных высоким умом и богатой внутренней культурой.

В Музее искусства и истории Женевы хранится уникальное полотно Левицкого — портрет Дени Дидро. Художник написал французского мыслителя во время его приезда в Россию. Тогда, в 70-е гг., личность и труды Дидро были необычайно популярны. Левицкий подчеркнул в облике великого просветителя прежде всего черты, которые ценились современниками — интеллект и способность к доброжелательному общению. Не менее выразительный образ просветителя, но уже российского, запечатлел мастер в портрете Н.И. Новикова. На нас смотрит человек большого ума и кипучей энергии, способный влиять на свое окружение.

Гармония таланта и женской красоты также привлекала художника. Шедевром живописи XVIII столетия является его известная сюита из семи картин — "Смолянки" (1772–1776), написанная по указанию императрицы Екатерины II. На полотнах Левицкого кокетливые, изящные юные девушки музицируют, танцуют, разыгрывают оперные сценки. Однако за этим театром и маскарадом художник сумел разглядеть живость характеров и художественную одаренность. Героини Левицкого не позируют, а словно живут на полотне. Поэтому, в отличие от многих парадных портретов, "Смолянки" лишены декоративной атрибутики. Ясная и четкая композиция каждого полотна подчеркивает поэтичность образов, находящихся в полной гармонии с миром возвышенных муз.

Будучи близким к известному петербургскому литературно-музыкальному кружку Н.А. Львова, Левицкий имел прекрасную возможность наблюдать за жизнью людей искусства. Многих из них он изображал по нескольку раз. Своего друга Н.А. Львова художник писал дважды. И в первом портрете, и в миниатюре более позднего времени Левицкий запечатлел сложный и привлекательный образ умного, обаятельно-

го, утонченного человека, чьи знания "в науках и художествах" чрезвычайно ценились в столичных кругах.

Жену Львова М.А.Дьякову художник тоже рисовал два раза. Первый раз — еще в девичестве (1778). На полотне очаровательная девушка с по-детски припухлыми губами. Правда, обаяние юности не заслоняет ее главных достоинств — самостоятельности и уверенности в себе. Более сложен образ второго портрета, в котором выявлены талант и духовное богатство образованной женщины (1781).

Развивая приемы парадного классицистского портрета, Левицкий в каждую свою работу вносил "изюминку", достойно отражающую его индивидуальную манеру. Например, в портрете П.А. Демидова (1773) он совместил серьезную торжественность с элементами быта, сочетание которых выдает чуть ироничное отношение мастера к натуре. Демидов изображен в горделивой позе на фоне колонн и драпировок, но в халате, домашних туфлях и с лейкой в руках (он был большим любителем цветов). Выражение лица говорит о человеке тонком, много повидавшем, знающем себе цену и избалованном.

Точные характеристики получают и другие героини Левицкого — П.Н.Голицына, П.Ф. Воронцова, А.С. Бакунина. Художник раскрывает "секреты" внутреннего содержания то легкомысленного А.Д. Ланского, то излишне серьезного директора Придворной певческой капеллы М.Ф. Полторацкого, то любезного и мудрого приближенного Екатерины II А.В. Храповицкого.

Сын своего времени, Левицкий не миновал обаяния образа идеальной просвещенной монархини. Именно такой предстает на парадном портрете Екатерина II — законодательница (1783). Императрице пятьдесят четыре года, но художник изобразил ее моложавой и стройной. Портрет по-

нравился государыне. Г.Р. Державин описал его в оде "Видение Мурзы".

В 1800 году Левицкий лишился зрения и до конца своих дней уже не работал.

Третий мастер из плеяды гениев русского классического портрета ***В.Л. Боровиковский*** (1757–1825) пришел в светскую живопись после иконописания. Еще молодым человеком он был "открыт" поэтом В.В. Капнистом, который обратил внимание на даровитого юношу, расписывающего церкви на Полтавщине. Капнист привез художника в Петербург, ввел в дом Н.А. Львова, оказавшего ему протекцию. Боровиковскому было доверено расписать иконостасы в храмах, построенных по проектам Львова в Торжке и в имении Никольское-Черенчицы. Вскоре Боровиковский становится признанным живописцем. Его портреты пленяют благородством и гармонией линий. Ему охотно позировали люди львовского круга — Державин, Капнист, первая жена Державина Екатерина Яковлевна.

Влияние просветителя Львова сказывается в работах Боровиковского, изображающих людей "из народа". Таков портрет двух горничных Львова, любимых всеми за веселый нрав и певческий талант ("Лизынька и Дашинька"). Не менее удался портрет торжковской крестьянки Христиньи — одного из немногих "крестьянских" изображений в русской живописи XVIII в. Нежный, словно смягченный колорит полотен Боровиковского позволяет причислить художника к провозвестникам романтического искусства. Ряд его портретов созвучен сентиментальным "российским песням", чувствительной поэзии Капниста и Дмитриева.

Одним из лучших произведений Боровиковского по праву считается портрет М.И. Лопухиной. В нем ярко отразилось стремление мастера выйти за строгие рамки классицистской

нормативности. Художник изобразил свою героиню в несколько "опрощенном", но вместе с тем глубоко поэтическом облике. Главная забота мастера — понять душевный настрой прекрасной женщины. Ему удалось уловить состояние тихой мечтательности и задумчивости, тем самым открыв совершенно новую тему для русской живописи. Под впечатлением этого портрета Я.П. Полонским написаны следующие строки:

Она давно прошла, и нет уже тех глаз
И той улыбки нет, что молча выражали
Страданье — тень любви, и мысли — тень печали,
Но красоту ее Боровиковский спас.
Так, часть души ее от нас не улетела,
И будет этот взгляд и эта прелесть тела
К ней равнодушное потомство привлекать,
Уча его любить, страдать, прощать, молчать.

Еще большей жизненной непосредственности и интимного лиризма добивается художник в портрете сестер Гагариных, увлеченных пением и музыкой. В начале XIX в. Боровиковский пишет портрет А.И. Безбородко с дочерьми, где воплощает идею чувствительной семейной привязанности. В сентиментальном мире полотна выразительны не только лица, но и сплетенные руки, пальцы, перебирающие цепочку медальона, жест матери, нежно привлекшей к себе дочерей.

На рубеже веков портретная живопись развивалась в творчестве таких великолепных художников, как С.С. Щукин, М.И. Бельский, Н.И. Аргунов, у ряда зарубежных мастеров.

Вторая половина XVIII в. ознаменовалась расцветом **скульптуры** во всех основных ее видах — рельефа, статуи, портретного бюста. Вершиной ваяния следует считать творчество ***Ф.И. Шубина*** (1740–1805).

Главным в его наследии является скульптурный портрет. Земляк Ломоносова, сын простого "черносошного" крестья-

нина, Шубин окончил Академию художеств. Затем его путь лежал в Париж и Рим, где в качестве пенсионера он изучил западноевропейский классицизм. Еще за границей Шубин выполнил из мрамора погрудный рельефный портрет И.И. Шувалова и бюст Ф.Н. Голицына (1771). В этих произведениях убедительно проявились талант и индивидуальная манера мастера, способного воплощать психологию своих героев. Так, в бюсте Голицына выявлены некоторая пресыщенность жизнью и великосветский скептицизм.

Самым любимым материалом Шубина был мрамор. Здесь мастеру удавалось достичь, казалось бы, невозможного — передавать мельчайшие детали лица, фактуру одежды. С годами к художнику приходит более острое восприятие модели. Как и великих русских живописцев, Шубина волнует внутренняя неповторимость и самоценность человеческой личности. Убедительность и достоверность характеризуют скульптурные портреты генерал-фельдмаршала З.Г. Чернышева (1774), М.Р. Паниной (1775?), фельдмаршала П.А. Румянцева-Задунайского (1778), адмирала В.Я. Чичагова (1791), М.В. Ломоносова (1793), А.А. Безбородко (1798). Большая работа Шубина "Екатерина II — законодательница" (1789—1790) чрезвычайно близка по смыслу портрету "просвещенной монархини" Левицкого. Огромное впечатление производит бюст Павла I, в котором величие сочетается с уродливостью, отражая суть павловского правления (мрамор 1797 ?, бронза 1798).

Среди работ Шубина особое место занимают пятьдесят восемь овальных мраморных рельефов для Чесменского дворца, изображающих династию русских царей от легендарного Рюрика до Елизаветы Петровны (1774—1775). Воплощая образы правителей, Шубин использовал фольклорные традиции трактовки сильных и мужественных богатырей, поэтому

техника рельефов отчасти приближается к декоративной скульптуре.

Выдающимся скульптором, создавшим в России один из лучших петербургских памятников Петру I, был ***Э.-М. Фальконе*** (1716–1791). Как проницательный художник, Фальконе сумел понять личность Петра I и выразить в своей работе чисто российские представления об образе великого преобразователя. Мастер мечтал изобразить Петра I "созидателем" и "законодателем", который "поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом, — это эмблема побежденных им трудностей", — так писал он в своих записках. Эскиз памятника был готов в 1765 г. В 1770 г. мастер завершил модель в натуральную величину. Помощницей скульптора М.-А. Колло была вылеплена голова Петра. После отъезда Фальконе на родину постановку монумента поручили скульптору Ф.Г. Гордееву. Творение Фальконе стало неотъемлемой частью художественного наследия XVIII в. и под впечатлением пушкинских строк обрело имя — "Медный всадник".

В Петербурге начиная с 70-х гг. расцветает яркая школа отечественных скульпторов. Наряду с Шубиным получили известность Ф.Г. Гордеев, М.И. Козловский, Ф.Ф. Щедрин, И.П. Мартос, И.П. Прокофьев. Воспитанники Академии художеств, они были настоящими профессионалами с глубоко индивидуальной манерой творчества.

Ф.Г. Гордеев (1744–1810) принадлежал к старшему поколению выпускников Академии, прошедших стажировку в Париже и Риме. Наиболее зрело мастер проявил себя в мемориальной скульптуре. Его искусство целиком подчинено эстетике классицизма. Об использовании опыта античности говорит, к примеру, мраморное надгробие Н.М. Голицыной. К позднему творчеству скульптора относятся рельефы для воронихинского Казанского собора, выполненные в 1804–1807 гг.

К поколению, блестяще завершившему развитие русской классицистской скульптуры XVIII в., относится выдающийся мастер ***М.И. Козловский*** (1753–1802). Окончив Академию художеств, он совершил традиционный пенсионерский вояж в Париж и Рим. Вернувшись на родину, мастер выполнил два барельефа для Мраморного дворца. К крупным работам 80-х годов относится большая мраморная статуя Екатерины II в образе Минервы. Аллегорическое толкование образа (идеальная самодержица увенчана шлемом богини мудрости Минервы) сближает творение Козловского со знаменитой одой Державина, портретами Левицкого и Шубина.

Подобно многим своим современникам, Козловский постоянно обращался к миру античных героев. При этом мастер пытался воссоздать самые важные особенности древнегреческой скульптуры, проявляя подлинный энтузиазм в интерпретации греческой пластики. Таковы его работы "Спящий амур" (1792), "Гименей" (1796), "Амур со стрелой" (1797).

Выдающееся дарование в полной мере выразилось в лучшем творении скульптора — памятнике А.В.Суворову в Петербурге (1799–1801). Художник не стремился к фотографической точности облика полководца. В соответствии с идеалами классицизма, он придает герою общезначимые черты прекрасного и мужественного воина. Условность образа подчеркнута военными доспехами, где соединены элементы вооружения древних римлян и рыцарей эпохи Возрождения.

На рубеже веков происходила замена обветшавших статуй петергофских фонтанов. В этой работе принял участие и Козловский, создав аллегорию "Самсон, разрывающий пасть льва". Мощная фигура Самсона олицетворяет силу и мощь русского оружия и напоминает о победах Петра Великого.

Итак, в эпоху Просвещения русское изобразительное искусство отразило сложную жизнь общества с его взглядами

на мир, иллюзиями, эстетическими доктринами. Галерея выразительных и неповторимых образов современников, воплощенных в логичных стройных формах классицизма, свидетельствует не только об освоении европейских жанров. Важно, что в живописи и скульптуре рождается национальное начало нового светского искусства, в котором так же, как в древности, пестуются идеалы высокой нравственности, сохраняя тем самым нить непрерывного культурного развития России. В этом процессе важнейшую роль играли литература и музыка. О них речь пойдет в следующих главах данной части.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие новые композиционные приемы осваивают русские живописцы в начале XVIII в.? Как меняется техника живописи?
2. Как соотносились традиция парсуны и новая живопись?
3. Какие основные жанры развиваются в изобразительном искусстве в эпоху Просвещения?
4. Расскажите о творчестве Ф.-Б. Растрелли.
5. Какие особенности стиля барокко вы можете назвать в русской живописи и скульптуре 40—50-х гг. XVIII столетия?
6. Расскажите о работах И.Я. Вишнякова. В чем их особенности?
7. Чем выделяется портретная живопись А.П. Антропова?
8. Расскажите о творчестве И.П. Аргунова.
9. Какую роль выполняло искусство гравюры в культуре XVIII в.?
10. Расскажите об истории возрождения русских мозаик.

11. Когда состоялся переход от барокко к классицизму в русской живописи?
12. Какую роль играли идеалы Просвещения в рождении бытового жанра русского изобразительного искусства?
13. Расскажите о публицистике Н.И. Новикова. Почему его работы стали основой развития крестьянской темы в русском искусстве?
14. Расскажите о развитии крестьянской темы в творчестве М. Шибанова.
15. Как раскрывается тема обездоленности обедневших крестьян в акварелях И.А. Ерменёва?
16. Расскажите о роли Академии художеств в русской культуре XVIII в.
17. Почему исторический жанр живописи считался ведущим в среде мастеров Академии художеств?
18. Что нового привнес в отечественную живопись А.П. Лосенко?
19. Расскажите о сюжете и особенностях его воплощения на полотне А.П. Лосенко "Прощание Гектора с Андромахой".
20. Расскажите о творчестве Ф.М. Рокотова.
21. Какие работы Д.Г. Левицкого вошли в сокровищницу культуры?
22. Расскажите о "Смолянках" Д.Г. Левицкого.
23. Как складывалась творческая судьба В.Л. Боровиковского?
24. Что нового привнес В.Л. Боровиковский в классический портрет?

25. Расскажите о развитии русского ваяния в XVIII в.
26. Какие работы Ф.И. Шубина вы можете назвать? В чем их особенности?
27. Расскажите об истории создания памятника Петру I — "Медного всадника". Кто его автор?
28. Каких скульпторов — современников Ф.И. Шубина вы можете назвать?
29. Чем выделяется творчество М.И. Козловского?
30. В чем видится главный итог развития русского изобразительного искусства XVIII в.?

Глава 4.
ОТКРЫТИЯ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Развитие литературы и журналистики первых десятилетий XVIII в. связано с петровскими преобразованиями. Петр I говорил: "Оградя отечество безопасностью от неприятеля, надлежит стараться находить славу государству через искусства и науки". Поощряя их европейские формы, Петр I осуществил ряд реформ, непосредственно повлиявших на становление новой литературы. За первую четверть XVIII века было издано 600 книг и брошюр (больше, чем за два предыдущих столетия!). Появляется много переводных книг, способствующих расширению научных знаний и общего культурного кругозора. Для воспитания молодого дворянства в духе времени были изданы специальные книги: "Приклады, како пишутся комплименты разные" (образцы частных писем хорошего тона, 1708), "Юности честное зерцало, или Показание к житейскому обхождению" (правила поведения при различных обстоятельствах, 1719).

Крупнейшими событиями культуры петровской эпохи стало введение гражданского шрифта и издание первой офици-

альной газеты "Ведомости" (1702). Необходимость объяснения реформ и потребность в поддержке общественного мнения вызвало к жизни новую публицистику.

Самым крупным публицистом и писателем петровской эпохи был уже упомянутый ранее ***Ф. Прокопович*** (1681–1736). Пламенный проповедник преобразования России в европейское государство, этот ученый монах пишет многочисленные научные труды, проповеди, пьесы, стихотворения. В 1709 г. он выступает с похвальным словом в честь Полтавской победы. С 1716 г. Прокопович работает в Петербурге, где его "Слова" стали мощным оружием в руках сторонников реформ Петра I.

Драматургия Прокоповича несет отпечаток его общественной деятельности. Например, трагикомедия "Владимир", созданная по схеме школьной драмы, трактует историю принятия христианства Владимиром Святым как борьбу с невежеством, весьма актуальную для петровской эпохи. Пафосом скорби и глубокой веры в будущее России пронизано его "Слово на погребение Петра Великого" (1725), где сказано: "Какову он Россию свою сделал, такова и будет. Сделал добрым любимою — любима и будет, сделал врагам страшною и быти не перестанет". В поэтическом творчестве Прокоповича сказывается влияние раннего классицизма. Вместе с тем в его похвальных стихах, эпиграммах, шутках, элегиях продолжена линия патриотических виршей XVII в. Характерны следующие строки из поэмы "Епиникион" ("Песнь победная на преславную победу Полтавскую"), где автор развивает тему миролюбия:

Полно ратовать, меч в ножны влагайте,
Знамена совета тако ж возвышайте.
Что пользы в войне? Война разоряет,
Война убожит, а мир обогащает.

Развитие поэзии в петровскую эпоху было весьма динамично. В учебных заведениях, прежде всего в духовных академиях (Киево-Могилянской, Славяно-греко-латинской) культивировались силлабические стихи в традициях С.Полоцкого. Сохранившиеся сборники свидетельствуют о разнообразии тем и жанров силлабической поэзии. Это и канты-виваты, и застольные песни, и любовная лирика. В поэзии поражает пестрота лексики; в ней причудливо переплелись церковнославянские выражения с иностранными и "галантными" словами: виват, бриллиант, Венера, Фортуна. Рифмотворчество становится модой, проникает в быт. Например, сподвижник Петра I граф Головин требовал из деревни отчетов в стихотворной форме. Вот один из них:

Хрестьяне ваши господские богатеют,
Скотина их здоровеет,
Четвероногие животные пасутся,
Домашние птицы несутся,
На земле тресения не слыхали,
И небесного явления не видали[1].

В прозе первой четверти XVIII в. особенно распространены повести, продолжающие традиции предшествующего столетия. Правда, герой повествований уже другой. Он говорит на ином языке, где сочетаются светские "галантные" изречения, служившие признаком утонченности, с тяжеловесными церковнославянскими словами. Чаще всего повести, или "гистории" анонимны. Наиболее распространенными были рассказы о русском матросе Василии Кориотском, дворянине Александре, купце Иоанне. В них авторы, солидарные с идеями

[1] *Татаринова Л.Е.* История русской литературы и журналистики XVIII века. М., 1982. С. 35.

петровской "Табели о рангах", внушали читателям истины о том, что только личные достоинства, ум и образованность являются залогом успеха и карьеры в новой России.

Таким образом, литература петровской эпохи была тесно связана с деятельностью Петра I, с его трудами и законотворческими новшествами, приведшими к достаточно внешней европеизации культуры. Вместе с тем словесность отразила процесс изменения мировосприятия русского общества от аскетичных древнерусских установок к светским взглядам.

Существенное обновление литературы произошло позднее, в 30-е— 50-е гг., что связано с освоением классицизма. У истоков классицизма стоял ***А.Д. Кантемир*** (1708—1744).

А.Д. Кантемир получил прекрасное образование, к тому же на его формирование оказал влияние отец — ученый-историк, автор знаменитой книги "Оттоманская империя". Основными произведениями в литературном наследии Кантемира являются девять сатир[1], в которых автор обличает человеческие пороки. Это: "На хулящих учения. К уму своему", "На зависть и гордость дворян злонравных. Филарет и Евгений", "О различии страстей человеческих. К архиепископу Новгородскому" (1729—1732), "О истинном блаженстве", "На бесстыдную нахальчивость" (1738—1739) и др. В сатирах сквозь призму нравственных проблем просвечивает российская действительность периода "бироновщины". Следуя традициям мировой сатирической литературы, Кантемир остался самобытным российским поэтом, обличающим общественные нравы послепетровской эпохи.

Плодовитым писателем-классицистом был ***В.К. Тредиаковский*** (1703—1769), получивший образование в Славяно-греко-латинской академии и за границей, откуда вернулся

[1] Изданы в Лондоне в 1749 г. В России были известны в рукописях.

атеистом. Атеизм служил ему основанием для выступления против всех устоев русской культуры предшествующих столетий. Тредиаковский видел в старых национальных традициях главное препятствие на пути европеизации и прогресса. В 1730 г. в типографии Академии наук была издана повесть француза Поля Тальмана "Езда в остров Любви. Переведена с Французского на Руской. Чрез студента Василья Тредиаковского и приписана его сиятельству князю Александру Борисовичу Куракину". Сюжет повести незамысловат: главный герой Тирсис попадает на "остров любви", влюбляется в прелестную Аминту. Свои переживания — любовь, ревность, гнев он описывает в письмах к своему другу. У истории счастливый конец — герой, забыв о коварстве избранницы, влюбляется сразу в двух красавиц.

"Езда в остров Любви" привлекла читателей не столько своими литературными достоинствами (хотя Тредиаковский — прекрасный переводчик), сколько тем, что это — первое литературное произведение о любви такого рода, напечатанное на русском языке. Ревнителями нравственности, воспитанными на "Домострое", Тредиаковский был объявлен "первым развратителем русской молодежи". К повести были приложены "Стихи на разные случаи", написанные на русском, латинском и французском языках, с которых начал свою творческую деятельность поэт. Язык Тредиаковского перенасыщен латинскими оборотами, которые в свою очередь перемешаны с простонародными выражениями. Основная роль поэта в истории литературы видится в том, что он поставил вопрос о необходимости реформы русского языка в соответствии с установками классицизма. В трактате "Новый и краткий способ сложения российских стихов" (1735) он первым указал на тонический стих как наиболее соответствующий природе русской речи. Тредиаковский предложил ввести

систему стихосложения, основанную не на равных слогах, а на правильном чередовании ударных и безударных слогов, издавна существующих в русской народной поэзии. При этом сам Тредиаковский не смог окончательно расстаться со старой системой. Примером тонизации силлабического стиха исследователи считают следующие его строки[1]:

Виват Россия! Виват драгая!
Виват надежда! Виват благая!
Скончу на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны:
Сто мне языков надобно б было
Прославить все то, что в тебе мило.

Есть у поэта стихи, предвосхищающие новую русскую поэзию гораздо более ярко и определенно. Например, следующий отрывок, созданный пятистопным ямбом с перекрестными мужскими и женскими рифмами из стихотворения "Похвала Ижерской земле и царствующему граду Санктпетербургу" (1752):

Приятный брег! Любезная страна!
Где свой Нева поток стремит к пучине.
О! Прежде дебрь, се коль населена!
Мы град в тебе престольный видим ныне.

В 1766 г. Тредиаковский издает нравоучительную эпопею "Телемахида" (перевод в стихах прозаического романа Фенелона "Похождения Телемаха"). В ней Тредиаковский предвосхитил рождение жанра русской эпической поэмы. Большим вкладом поэта в литературу явилось создание русского гекзаметра, основанного на ударном принципе, что позво-

[1] Здесь и далее цитаты даны по книге: Русская поэзия XVIII века / Вступ. статья и сост. Г.П. Макогоненко. М., 1971.

лило в дальнейшем воспроизводить ритм античных поэм на русском языке.

Теоретик классицизма, великий ученый ***М.В. Ломоносов*** оставил большое литературное наследие. Он создал образ поэта-просветителя, пекущегося о расцвете российского государства. Гражданские идеи, в соответствии с требованиями классицистской эстетики, воплощались в одах, которые ученый писал с 1739 по 1764 г. Форма оды была достаточно сложной. В ней предполагалось наличие многих строф, каждая из которых должна содержать 10 стихов. Двадцать ломоносовских од являются образцом возвышенного стиля стихосложения. Их образный строй насыщен восторженными похвалами петровским преобразованиям и делам Елизаветы Петровны, на царствование которой пришелся пик творческой активности поэта. Пафос многих од мыслителя направлен на прославление русского народа. Такова, например, ода, созданная в 1747 г.:

О, ваши дни благословенны!
Дерзайте ныне ободренны
Раченьем вашим показать,
Что может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать.

Большая эмоциональная сила скрыта в "Одах духовных", написанных поэтом по мотивам библейских псалмов. В стихотворении "Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния", являющимся переложением 103-го псалма Библии, Ломоносов писал:

Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Поэт, в соответствии с установками классицизма, не стремился к жизненной правдивости охвата фактов. Поэтический мир од условен, философичен, глубоко интеллектуален. В нем есть напряженная метафоричность, склонность к абстракции, гиперболе. Ломоносов хотел передать читателям те свои мысли, что соответствовали представлениям об "идеальных" взглядах эпохи Просвещения на государство, его устройство, его законы, на императрицу как человека-гражданина с высокими нравственными устоями:

Когда на трон она вступила,
Как вышний подал ей венец,
Тебя в Россию возвратила,
Войне поставила конец;
Тебя прияв облобызала:
Мне полно тех побед, сказала,
Для коих крови льется ток.
Я россов счастьем услаждаюсь,
Я их спокойством не меняюсь
На целый запад и восток[1].

Поэтому творчество ученого всегда вызывало искренний эмоциональный отклик у российских читателей всех поколений.

О литературно-теоретических идеях ***А.П. Сумарокова*** речь шла в первой главе. Здесь же необходимо рассказать об его творческом наследии.

Сумарокову принадлежит девять трагедий, первая из которых — "Хорев" — была издана в 1747 году. Ее действие происходит в Древней Руси, хотя исторический фон дан весьма условно. В связи с этим следует отметить национальную

[1] Ода на день восшествия на Всероссийский престол ея величества государыни императрицы Елизаветы Петровны, 1747 года // Русская поэзия XVIII века. С. 131.

самобытность творчества Сумарокова, смело отошедшего от традиции использовать в классических трагедиях только античные сюжеты.

Конфликт в трагедиях Сумарокова вытекает из положений эстетики классицизма: столкновение личных интересов и общественного долга. Важным моментом в развитии сюжета нередко является тираноборческая идея произведения ("Вышеслав" [1768], "Дмитрий Самозванец" [1771], "Мстислав" [1774]). В трагедиях Сумарокова неуклонно соблюдаются основные законы классицизма, в том числе правило трех единств. Цель своих сочинений драматург видел в пробуждении у зрителей порывов к "добродетели". Воспитательный характер трагедий позволяет рассматривать их как важное звено в развитии русских просветительских идеалов.

Написанные Сумароковым двенадцать комедий невелики по объему и созданы в прозе. В пьесах этого жанра Сумароков придерживался, в основном, принципа условного изображения действующих лиц. И лишь в лучшей своей комедии "Рогоносец по воображению" (1772) он попытался придать персонажам не условный, а более правдивый жизненный облик. Считается, что это самобытное сочинение предвосхитило появление "Недоросля" Фонвизина.

Многообразный талант Сумарокова сказался в богатстве поэтического наследия. Думается, что поэт хотел создать образцы всех жанров, относящихся к классицизму. Кроме песен он писал оды, притчи, сатиры, эпиграммы. Оставил Сумароков свой след и в журналистике — с 1759 г. он издавал первый в России частный журнал с названием "Трудолюбивая пчела", открывший путь сатирической журналистике.

Как было отмечено ранее, с конца 60-х гг. развернулась публицистическая деятельность ***Н.И. Новикова*** (журналы

"Трутень", "Живописец", "Кошелек"). Много сил отдает просветитель книгоиздательской работе — с 1779 по 1789 гг. он арендует типографию Московского университета. В конце 70-х годов и позднее он занимается изданием новых журналов "Утренний свет", "Вечерняя заря", "Покоящийся трудолюбец", "Московское издание", первого в России детского журнала "Детское чтение для сердца и разума" (выходил еженедельно с 1785 по 1789 г. в качестве приложения к газете "Московские ведомости"). Разнообразные по жанрам и материалам журналы Новикова привлекали внимание общественности к острейшим социальным проблемам, к вопросам экономики и права, быта и моды, педагогики и этики.

В этот период для русской словесности начинается новый этап, связанный с расцветом национальной драматургии и поэзии.

Ранняя русская драматургия эпохи Просвещения неотделима от переводной литературы. "Слезные комедии" или "мещанские драмы" в первую очередь вошли в репертуар российских театров. Переводные пьесы той эпохи были необычны. Переводчики не пытались дословно донести до зрителя чужой текст, а стремились максимально приблизить его к отечественным реалиям. Теоретиком этого "прелагательного" направления был ***В.И. Лукин*** (1737–1794). Переводимые им пьесы "склонялись на русские нравы", герои получали русские "говорящие" о характере имена (Добролюбов, Чистосердов, Злорадов и пр.). Сюжет обрастал бытовыми подробностями, почерпнутыми из русской жизни. В тексты пьес попадали даже обороты, характерные для крестьянской речи.

Попытка раскрыть внутренний мир персонажей через русское слово является самой сильной стороной драматургии Лукина. Его пьесы "Мот, любовию исправленный", "Пустомеля", "Награжденное постоянство", "Щепетильник" сыг-

сыграли свою роль в рождении национальной комедии, расцвет которой связан с творчеством ***Д.И. Фонвизина*** (1745?–1792).

С комедий Фонвизина сатирическая линия драматургии обрела ярко выраженные национальные черты. Комедия "Бригадир", законченная в 1769 г., написана на тему галломании — раболепного поклонения перед всем французским. В этом пристрастии некоторых своих современников драматург разглядел не просто глупость, а вреднейшее зло, разделившее верхушку русского общества и собственный народ. Герои пьесы дворяне Иванушка и Советница стыдятся России, презирают русский язык. Иванушка изрекает: "Тело мое родилось в России, это правда, однако дух мой принадлежит короне французской". Речь галломанов, пересыпанная французскими словечками, выдает их пустоту и невежество.

Фонвизин смог вплотную подойти к проблеме типизации героев. Отец Иванушки, Бригадир, не прочитал в жизни ни одной книги, кроме воинского устава. Не лишенный природного ума, он тем не менее не вызывает симпатии из-за своей грубости и самодурства. Замечателен образ Бригадирши— невежественной, как и ее муж, но при этом глуповатой женщины. Критики неоднократно отмечали, что в ее характере отразились черты многих русских женщин, необразованных, забитых мужем, не умеющих вести хозяйство и правильно воспитывать детей.

Комедия создана в контексте поэтики классицизма. Фонвизин соблюдает правило трех единств; в пьесе обязательны пять актов. Для ее содержания характерны некоторая статичность и склонность к морализации. Вместе с тем комедия воспринимается как самобытное художественное произведение, чему способствует постановка чисто российских проблем и достаточно яркие речевые характеристики действующих лиц.

Вершина творчества Фонвизина — бессмертный "Недоросль" (1782). В этой пьесе писатель-сатирик поднял проблему происхождения социальных пороков в крепостническом государстве. Явление Митрофанушки Фонвизин показывает как следствие крепостного права, которое развращает помещиков и уродует крепостных. На почве крепостничества формируется жестокость и варварство Простаковых и Скотининых, показанных в комедии в отталкивающем гротесковом виде. Им противопоставлен ряд положительных героев— благородных дворян Стародума, Правдина, Милона, Софьи. В основу сюжета комедии, как известно, положена любовная интрига, что соответствовало канонам классицизма. Однако Фонвизин подчинил ее "сверхзадаче" острой социальной сатиры. Жизненная наблюдательность и литературный дар позволили писателю создать глубоко типизированные образы, обладающие при этом меткими индивидуальными характеристиками. Комедия сатирика-просветителя оказала мощное влияние на развитие реалистических традиций в русской литературе.

Лучшие комедии XVIII в. несут в себе отпечаток обновления и какого-то прозрения, в них насмешка над пошлостью, ограниченностью и самодовольством российских самодуров, "мещан во дворянстве", доморощенных скотининых и простаковых. В них современники получили долгожданную пищу для ума и сердца. О шумном успехе комедии "Недоросль" можно прочитать в "Драматическом словаре", изданном в 1787 г.: "...несравненно театр был наполнен и публика аплодировала пиесу метанием кошельков... Сия комедия, наполненная замысловатыми изражениями, множеством действующих лиц, где каждой в своем характере изречениями различается, заслужила внимание от публики. Для сего и принята с отменным удовольствием от всех, и почасту на Санк-Петербургском и Московском театрах была представляема".

В литературе второй половины века в числе известных писателей и поэтов следует назвать Ф.А. Эмина, М.Д. Чулкова, М.М. Хераскова, В.И. Майкова, И.Ф. Богдановича, И.И. Хемницера, М.Н. Муравьева, П.А. Плавильщикова и др. В их разнообразном по жанрам творчестве исследователи отмечают постепенный отход от канонической трактовки классицизма, черты сентиментализма и реализма. Развитие словесности ярко отражало противоречия между идеалами эпохи и реальностью.

Талантливым драматургом этого периода, автором трагедий и комедий был ***Я.Б.Княжнин*** (1742–1791). Пушкин окрестил драматурга "переимчивым", однако подражательными были далеко не все сочинения Княжнина. Лучшие его трагедии — "Росслав" (1784) и "Вадим Новгородский" (1789), имевшие резонанс в обществе, были достаточно самостоятельными. Самое главное — в них драматург сумел выразить недовольство дворянской интеллигенции все усиливающимся самовластием Екатерины II. В уста своих героев Княжнин вкладывает полные классицистского пафоса речи против тиранов — "Отечества губителей". Он ратует за свободу и гражданские права личности, что во все времена вызывало ярость со стороны самодержавных правителей Руси.

Трагедия "Росслав" посвящена условно-исторической ситуации. В ней рассказывается о некоем полководце российском Росславе, который остался предан Отечеству и долгу и не пожелал путем предательства стать шведским королем.

Идея "Вадима Новгородского" возникла в незримой полемике с пьесой Екатерины II "Историческое представление из жизни Рурика". В пику самодержавному сюжету Княжнин противопоставляет Рюрику пламенного патриота, защитника новгородской вольницы Вадима. В пьесе есть строки,

преступающие границы дозволенного цензурой в те годы. К примеру, такие:

Что в том, что Рурик сей героем быть родился?
Какой герой в венце с пути не совратился.
Самодержавие повсюду бед содетель
Вредит и самую чистейшу добродетель.
И невозбранные открыв пути страстям,
Дает свободу быть тиранами царям.

Трагедия "Вадим Новгородский" была напечатана уже после смерти автора большим тиражом. Однако по распоряжению Сената была изъята из продажи и сожжена.

Особую роль сыграл Я.Б. Княжнин в развитии русской музыки. Им созданы великолепные либретто комических опер "Несчастье от кареты" и "Скупой", музыка которых принадлежит основоположнику русского музыкального театра В.А. Пашкевичу, а также текст мелодрамы "Орфей", озвученный выдающимся композитором конца века Е.И. Фоминым.

Самобытным и талантливым автором, вошедшим в литературу в 80-е годы, был ***В.В. Капнист*** (1758–1823). В молодости Капниста отличал либеральный строй мыслей. Однако многие его сочинения зрелых лет наполнены резкими политическими оценками, выходящими за рамки просветительского дворянского либерализма. В связи с этим стоит обратить внимание на своеобразную "самохарактеристику" поэта в его работе "Об экзаметрах". Вспоминая главу "Тверь" из "Путешествия из Петербурга в Москву", Капнист писал: "Читая строки сии, вы, может быть, подумаете, что я без внимания пропустил приведенное в ответе вашем рассуждение почтенного г-на Р[адищева]; нет, я не гордец-вельможа и не временщик: встреча со старым знакомцем всегда мне приятна... признаюсь, мысли сего просвещенного человека во многих своих частях достойны уважения".

Наиболее ярко гражданская позиция Капниста проявилась в "Оде на рабство" и "Оде на истребление в России звания раба" (1786). В "Оде на рабство" поэт использует всю силу своего таланта для обличения тирании и крепостничества.

Нередко в стихах Капниста встречаются "странствующие" образы "вольной" российской поэзии:

И знай, что на путях правдивых
Коль муж великий и падет,
Он в памяти потомства встанет.
Лавр славы в смерти не увянет,
Но в век на гробе процветет[1].

Некоторые строки капнистовой поэзии прямо предвосхищают пушкинские образы:

Цари надменны! Трепещите!
Что смертны вы, воспомяните!
(Ода "На пиитическую лесть")

Известность талантливому поэту принесла комедия "Ябеда". Один из мемуаристов XVIII в. С.П. Жихарев в "Записках современника" с явным удовольствием поведал о том, что Капнист "при многих посетителях" читал в Петербурге в доме своего друга и родственника Н.А.Львова новую комедию "Ябеда", в результате чего вся столица заговорила о ее "неслыханной дерзости".

"Ябеда" (что означает "судебная тяжба"), пожалуй, самое популярное произведение Капниста. В екатерининский век эта язвительная пьеса-памфлет произвела эффект, подобный разорвавшейся бомбе. По Петербургу сразу поползли слухи: ждали ареста и ссылки поэта. Ряд исследователей и поныне

[1] *Капнист В.В.* Ода на твердость духа // Сочинения Василия Капниста. СПб., 1796. С. 120.

уверены, что Капнист чуть было не удостоился участи своего "старого знакомца" и лишь вмешательство какого-то влиятельного лица спасло его от путешествия в места не столь отдаленные. О постановке "Ябеды" не могло быть и речи.

Прошло время, умерла Екатерина II, и лучик надежды вновь поселился в душе поэта. Он обратился за советом к Львову "и спрашивал, что ему делать. То же, отвечал он, что сделал Мольер своим Тартюфом, испросив позволения посвятить свою комедию самому государю"[1]. Совет был немедленно принят; Капнист посвятил пьесу новому императору Павлу I. Но и это не помогло. Правда, в 1798 году премьера с разного рода купюрами состоялась. Однако после четырех представлений "Ябеда" была окончательно снята со сцены, а весь отпечатанный тираж изъят.

Комедия Капниста была произведением музыкальным. Причем музыка играла в ней важнейшую смысловую роль. Многие эпизоды "Ябеды" без музыки потеряли бы свою "неслыханную дерзость". Вот, например, такая сцена. Героиня комедии, добродетельная институтка Софья, поет для гостей сентиментально-возвышенный кант: "Воспоем тьму щедрот нашей матери-царицы". А вслед ему несется рефрен подвыпивших чиновников: "Помути, Господь, народ, да накормит воевод". И наконец, завершает эпизод маленький сатирический шедевр — песня прокурора Хватайко:

Бери, большой тут нет науки,
Бери, что только можно взять.
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать.

---

[1] Этот разговор Капниста со Львовым известен по воспоминаниям Н. Дубровина "Русская жизнь в начале XIX века".

Все повторяют: "Брать, брать, брать". Характерно, что именно монархически-подобострастная, но двусмысленная песня Софьи была изъята цензорами при постановке пьесы.

Музыка комедии, к сожалению, не сохранилась. Мы не знаем ее автора. Может быть, как часто бывало, стихи пелись "на голоса" народных песен. Но можно предположить, что кто-либо специально написал для комедии новую музыку, тем более что стихи Капниста очень выразительны. Стоит добавить, что именно с "Ябеды" началась в истории русской музыки традиция авторской политической песни-сатиры. От капнистовых песен один шаг до декабристских "ноэлей".

Капнист достойно прожил свою довольно долгую по тем временам жизнь. Два его сына, Семен и Алексей, стали декабристами. В семье поэта получили воспитание еще три мальчика — дети его близкого друга И. Муравьева-Апостола. Так что С.И. Муравьев-Апостол, повешенный на Сенатской площади в 1826 г., был для Капниста почти как сын. Правда, до восстания декабристов поэт не дожил. Он умер в своем имении в возрасте 65 лет.

По мнению критика прошлого века В.Г. Белинского, первым выразил "русский XVIII век" ***Г.Р. Державин*** (1743–1816). Даже если это преувеличение, Белинский прав в главном: Державину удалось в удивительно органичной и высокохудожественной форме достойно завершить допушкинский период русской поэзии. Его наследие, что свойственно великим творениям, нельзя причислить ни к классицизму, ни к реализму, ни к сентиментализму. В нем есть примеры всех этих стилей, преломленных сквозь призму своеобразного, полного внутреннего достоинства и благородства мира поэта. Отдавая должное стройной эстетике классицизма, Державин отказался от следования образцам и от нормативности жан-

ров. В зависимости от художественных задач, он смешивал стилистику "забавного русского слога", включая в оды элементы элегий, стансов, песен. Самое же главное — в каждом своем сочинении поэт оставался правдивым и искренним человеком, любящим жизнь, которая стала предметом его творчества.

Г.Р. Державин родился в семье бедного дворянина и не получил систематического образования. Всем, чего добился поэт, он обязан самому себе. Карьера его была удачной: он прошел путь от солдата до секретаря Екатерины II, сенатора, министра юстиции. Известно, что Державин очень ревностно относился к государственной службе, считал ее главным делом своей жизни. Поэта волновал идеал государственного мужа, человека чести и общественного долга:

Хочу достоинства я чтить,
Которые собою сами
Умели титлы заслужить
Похвальными себе делами;
Кого ни знатный род, ни сан,
Ни счастие не украшали;
Но кои доблестно снискали
Себе почтенье от граждан.
(Ода "Вельможа")

В число первых поэтов России Державина выдвинула ода "Фелица" (1782)[1]. Как и многие просветители, поэт придерживался монархических взглядов. Идеальный образ просвещенной императрицы он создал в нескольких одах: "Фелица", "Видение мурзы", "Благодарность Фелице", "Изображение Фелицы". Изображая Екатерину II, поэт восхвалял

[1] Фелица — от лат. *felix* — счастливый. Имя заимствовано из сказки о царевиче Хлоре, написанной Екатериной II для внука Александра.

ее человеческие черты — скромность, трудолюбие, ум, воспитанность:

Мурзам твоим не подражая,
Почасту ходишь ты пешком,
И пища самая простая
Бывает за твоим столом...
Не слишком любишь маскарады,
А в клоб не ступишь и ногой...
(Ода "Фелица")

Однако идеальный правитель и результаты его правления порой казались поэту разительно несхожими. И тогда Державин, в духе просветительских утопий, позволял себе поучать и наставлять монархов, смело выступая против несправедливости, попрания законов, бесчестия. Таково стихотворение "Властителям и судиям" (1780), которое было вольным переводом 81 псалма Библии.

Стиль од Державина существенно отличается от более раннего одописания. В нем есть жизненная конкретность, бытовые подробности, реалистические зарисовки, смягчающие официозность и философичность жанра. Сильное впечатление производит умение поэта передавать краски окружающей действительности, видеть природу глазами живописца. Примером могут служить начальные строки оды "Видение мурзы" (1783):

На темно-голубом эфире
Златая плавала луна;
В серебряной своей порфире
Блистаючи с высот, она
Сквозь окна дом мой освещала
И палевым свои лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем.

Среди сочинений 80-х гг. выделяется ода "Бог" (1784). Она отличается высокой духовностью, глубиной проникновения в суть христианских представлений о Мироздании, ясным и подкупающе простым изложением мыслей:

Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь, — я раб, — я червь, — я Бог!

Расцвет творчества поэта приходится на 90-е гг. Стиль его сочинений становится еще более точным и живописным. Таковы начальные строки оды "Водопад" (1794), созданной под впечатлением смерти некогда всесильного князя Потемкина-Таврического:

Алмазна сыплется гора
С высот четыремя скалами;
Жемчугу бездна и сребра
Кипит внизу, бьет вверх буграми;
От брызгов синий холм стоит,
Далече рев в лесу гремит.

В этот период Державин пишет целую серию патриотических од. Любимыми героями поэта были великий полководец А. Суворов и простой русский солдат — росс, бесстрашный победитель во славу Отечества. В сочинениях "На взятие Измаила", "На взятие Варшавы", "На переход Альпийских гор", "На победы в Италии" Державин возвращается к пафосу ломоносовских торжественных од и придерживается сложившихся классицистских традиций. В оде "На взятие Измаила" (1790) есть такие характерные строки:

Внимай, Европа удивленна,
Каков сей Россов подвиг был...

А слава тех не умирает,
Кто за Отечество умрет.

В ней, размышляя об истории русского народа, Державин пишет:

Где есть народ в краях вселенны,
Кто б столько сил в себе имел;
Без помощи, от всех стесненный,
Ярем с себя низвергнуть смел?

Присутствие автора чувствовалось в державинской поэзии всегда. В стихах мастер общался с сильными мира сего, объяснялся в любви, философствовал, беседовал с друзьями, восхищался природой, описывал крестьянский быт. В последний период творчества, который обозначился с середины 90-х гг., Державин все чаще обращается к темам личной и семейной жизни, к изображению простых человеческих радостей. В его анакреонтической поэзии усиливается элемент автобиографичности, характерной для многих сочинений и более ранних лет. В стихотворении "Желание" поэт пишет:

К богам земным сближаться
Ничуть я не ищу,
И больше возвышаться
Никак я не хочу.
Души моей покою
Желаю только я;
Лишь будь всегда со мною
Ты, Дашенька моя!

Державин называл бег истории "рекой времян", которая порой не щадит и великих. Долгое время поэт оценивался в нашей литературе словами: "Державин был консерватор". Расставаясь с ярлыками недавнего прошлого, закончим рассказ о Державине следующими строками В.В.Капниста:

Державин умер!.. Слух идет, —
И все молве сей доверяют,
Но здесь и тени правды нет:
Бессмертные не умирают!

("На кончину Гавриила Романовича Державина")

Особое место в русской культуре XVIII в. принадлежит ***А.Н. Радищеву*** (1749–1802). Он родился в богатой дворянской семье. Получил хорошее образование — учился в Пажеском корпусе Петербурга и в Лейпцигском университете. С 1771 г. Радищев находился на государственной службе, одновременно начав литературную деятельность. Воспитанный на трудах французских просветителей, Радищев сформировался в яркого публициста и искреннего патриота России. Зная не понаслышке крепостную деревню, он пришел к выводу о нравственном праве крестьянства бороться за свободу против ужасающего деспотизма и произвола. Судьба народа становится главной темой его творчества, отмеченного чертами подвижничества и жертвенности. Лучшие произведения Радищева— ода "Вольность" и "Путешествие из Петербурга в Москву".

Оде "Вольность" (1781–1783) присущи публицистичность и ораторская страстность. Радищев предрекает гибель монархии и народную революцию:

Вокруг престола все надменна
Стоят коленопреклоненно;
Но мститель, трепещи, грядет;
Он молвит, вольность предрекая,
И се молва от край до края
Глася свободу, протечет.
Возникает рать повсюду бренна,
Надежда всех вооружит;
В крови мучителя венченна
Омыть свой стыд уж всяк спешит.

Работа над "Путешествием из Петербурга в Москву" началась в середине 80-х гг. Параллельно с ней Радищев написал статью "Беседа о том, что есть сын Отечества" (1789). Статья полна гневных обличений помещиков-крепостников — "мучителей" и "притеснителей". Радищев четко формулирует ответ на вопрос, вынесенный в заголовок статьи: сын Отечества есть "существо свободное". Истинным патриотом может считаться лишь тот, кто способен пожертвовать жизнью во имя народного блага.

"Путешествие из Петербурга в Москву" открывается посвящением А.М.К. (А.М. Кутузову), где писатель раскрывает главную идею книги: "Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала. Обратил взоры мои во внутренность мою — и узрел, что бедствия человека происходят от человека. И часто от того только, что он взирает непрямо на окружающие его предметы". Эпиграфом же к книге взяты строки из "Телемахиды" Тредиаковского: "Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй", означающие отношение Радищева к крепостничеству.

От главы к главе писатель показывает картины бесправия, угнетенности, ужасающей бедности крепостного люда. Стиль "Путешествия" сложен. Лексика автора, от имени которого идет повествование, перемежается с языком персонажей, среди которых крестьяне, новгородский семинарист, купец, крепостной интеллигент, подъячий. Передавая речь своих героев, писатель добивается ярких реалистических характеристик.

Многие незабываемые эпизоды "Путешествия" подобны театральным сценам, разворачивающимся под аккомпанемент музыки. То звучит заунывная протяжная песнь ямщика (глава "София"), то хороводная "Во поле береза стояла" ("Медное"), то скорбное причитание над рекрутом, кото-

рого разлучают со старухой матерью и невестой ("Городня"), то духовный стих об Алексее, Божьем человеке ("Клин"). Песни вплетаются в литературную ткань произведения, и вот уже кажется, что все "Путешествие" наполняется звуками народных песен. Их запись столь точна, что многие современные исследователи утверждают: Радищев, подобно многим своим современникам, собирал фольклор. Вот, например, одна из "музыкальных сцен": «День стоял воскресный; деревенские девки в праздничных нарядах, стоя кучкою, пели песни... Фалалей говорит своему дядьке: "Остановимся послушать песни; я знаю, что ты охотник до них, иногда слыхал, поешь "Горе мне грешнику сущу"».

В народной музыке Радищева привлекала нравственная сила, которую он чувствовал и понимал гораздо глубже, чем большинство его соотечественников. Искренность и высота помыслов, заключенных в народном музыкальном творчестве, не оставляли места порочным "души свойствам" — злобности, лицемерию, ханжеству, лести. Воздействию народной песни на душу человеческую посвящены следующие строки: «"Как было во городе во Риме, там жил да был Евфимиам князь..." Поющий сию народную песнь, называемую "Алексеем, Божиим человеком", был слепой старик, сидящий у ворот почтового двора, окруженный толпою, по большей части ребят и юношей. Сребровидная его глава, замкнутые очи, вид спокойствия, в лице его зримого, заставляли взирающих на певца предстоять ему со благоговением. Неискусный хотя его напев, но нежностию изречения сопровождаемый, проницал в сердца его слушателей, лучше природе внемлющих, нежели взрощенные во благогласии уши жителей Москвы и Петербурга внемлют кудрявому напеву Габриэлли, Маркези или Тоди. Никто из предстоящих не остался без зыбления внутрь глубокого, когда клинский певец, дошед до разлуки

своего ироя, едва прерывающимся ежемгновенно гласом изрекал свое повествование. Место, на коем были его очи, исполнилося исступающих из чувствительной от бед души слез, и потоки оных пролилися по ланитам воспевающего! О природа, колико ты властительна! Взирая на плачущего старца, жены возрыдали; со уст юности отлетела сопутница ее, улыбка; на лице отрочества явилась робость, неложный знак болезненного, но неизвестного чувствования; даже мужественный возраст, к жестокости толико привыкший, вид восприял важности. "О! природа", — возопил я паки...

Сколь сладко неязвительное чувствование скорби! Колико сердце оно обновляет и оного чувствительность. Я рыдал вслед за ямским собранием, и слезы мои были столь же для меня сладостны, как исторгнутые из сердца Вертером...»

Самую проникновенную "музыкальную прелюдию" Радищев создал на первых страницах своего "Путешествия": "Лошади меня мчат; извозчик мой затянул песню, по обыкновению заунывную. Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого...". А дальше следует вывод: "На сем музыкальном расположении народного уха умей учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа".

"Путешествие из Петербурга в Москву" было издано в мае 1790г. и сразу получило большую известность. Прочитав книгу, ЕкатеринаII усмотрела в ней вредные для общества призывы народа к "негодованию противу начальников". Тираж "Путешествия" был изъят и сожжен, Радищев посажен в Петропавловскую крепость, судим и приговорен к смертной казни, которую императрица заменила на ссылку в Сибирь. Но и в далекой ссылке Радищев остался верен своим взглядам:

Ты хочешь знать кто я? что я? куда я еду? —
Я тот же, что и был и буду весь мой век:
Не скот, не дерево, не раб, но человек!
Дорогу проложить, где не было и следу,
Для борзых смельчаков и в прозе и в стихах...
Чувствительным сердцам и истине я в страх
В острог Илимский еду.

Иным был творческий путь ***Н.М. Карамзина*** (1766—1826). Писатель, историк, публицист в силу таланта и эрудиции сумел утвердить в 90-е гг. XVIII в. новое литературное направление. Речь идет о сентиментализме, воспринять эстетику которого Карамзину помогли труды французского просветителя Ж.-Ж. Руссо. Первая сентиментальная повесть Карамзина, называвшаяся "Евгений и Юлия", появилась в конце 80-х гг. Позднее он даст новому направлению эстетическое обоснование. Главная теоретическая мысль писателя созрела на основе антиклассицистской позиции: не разум, а чувство должно определять поэтику художественного произведения.

Популярными сочинениями Карамзина были "Письма русского путешественника" (1791—1792) и сентиментальная повесть "Бедная Лиза" (1792). В "Письмах" Карамзин знакомит читателя со множеством европейских знаменитостей, воссоздает их портреты, обрисовывает взгляды. Интересно сопоставить мнение писателя о народной революции с тем, что думал по этому поводу Радищев. Карамзин убежден, что только развитие просвещения и воспитание народа способно создать почву для радикальных государственных перемен. О революции, которую столь страстно призывал Радищев, Карамзин прозорливо сказал: "Народ есть острое железо, которым играть опасно, а революция — отверстый гроб для добродетели и самого злодейства". Осуждая французскую революю-

цию, Карамзин называет восставших "нищими празднолюбцами" и "пьяными бунтовщиками". Он писал, что "всякое гражданское общество, веками утвержденное, есть святыня для добрых граждан; и в самом несовершеннейшем надобно удивляться чудесной гармонии, благоустройству, порядку".

Признавая право личности на внутреннюю свободу, Карамзин создал прекрасный образ бедной крестьянской девушки Лизы, полюбившей молодого дворянина. Герой ее романа некий Эраст не смог преодолеть сословных предрассудков и женился на богатой вдове, дав Лизе на прощанье 100 рублей. События повести вызывают у читателя не бурю эмоций, а скорее тихое меланхолическое чувство. Крестьяне в повести идеализированны; об этом говорит их язык, атрибутика быта. Однако стремление писателя показать, что "и крестьянки любить умеют" встретило понимание у читающей публики. Она поверила в достоверность повести: пруд у Симонова монастыря, где якобы погибла Лиза, стал местом паломничества.

В 1790-е — 1800-е гг. Карамзин написал исторические повести "Наталья, боярская дочь", "Марфа Посадница, или Покорение Новгорода", а также психологическую повесть "Юлия". "Марфа Посадница" была последним беллетристическим произведением писателя в XVIII в. — после нее он целиком отдается работе над главным трудом своей жизни — "Истории государства Российского", принадлежащим уже XIX веку.

Итак, путь русской литературы XVIII столетия выявил ее удивительную способность к саморазвитию. Впитав просветительские доктрины и нормативную эстетику общеевропейского классицизма, русская словесность не осталась послушно ученической. Новая светская культура способствовала рождению ярчайших литературных имен. Поэты и пи-

сатели не считали себя сторонними наблюдателями развития общества. Они активно влияли на общественное мнение, осознавая ответственность перед читателем. Литература говорила не только голосом разума, но прежде всего голосом сердца, призывая граждан России к состраданию, справедливости, гуманности по отношению ко всем членам общества. Развиваясь в разных формах и жанрах, литература пестовала высокую нравственность, тем самым задавая тон движению России по пути Истории.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите о развитии литературы и журналистики в петровскую эпоху.
2. Что такое силлабическая поэзия?
3. В каких жанрах развивалась поэзия в первой четверти XVIII в.?
4. Расскажите о творчестве Ф. Прокоповича.
5. Кто стоял у истоков русской сатирической поэзии?
6. Расскажите о творчестве В.К. Тредиаковского.
7. Соотносимы ли теория классицизма и творчество М.В. Ломоносова?
8. Расскажите об одах М.В.Ломоносова.
9. Охарактеризуйте творческое наследие А.П. Сумарокова.
10. Кто был теоретиком "прелагательного" направления в ранней русской драматургии?
11. Расскажите о комедиях Д.И. Фонвизина.
12. Какие социальные проблемы затронул Д.И. Фонвизин в своем творчестве?
13. В русле какого художественного стиля создавались комедии екатерининского времени?

14. Расскажите о творчестве Я.Б. Княжнина. В чем идея трагедии "Вадим Новгородский"?
15. Какова роль Я.Б. Княжнина в развитии русской музыки?
16. Расскажите о просветительской поэзии В.В. Капниста.
17. Какова судьба комедии В.В. Капниста "Ябеда"?
18. Охарактеризуйте творческий путь Г.Р. Державина.
19. Почему образ "Фелицы" Г.Р. Державина можно сопоставить с портретами Екатерины II Ф.И. Шубина и Д.Г. Левицкого?
20. Чем отличается стиль од Г.Р. Державина от традиционного одописания? В чем новаторство Г.Р. Державина?
21. Охарактеризуйте оды "Видение мурзы", "Вельможа", "Водопад", "Бог".
22. Кто был героем патриотических од Г.Р. Державина?
23. Расскажите о лирике Г.Р. Державина.
24. В чем вы находите основные достоинства поэзии Г.Р. Державина?
25. Расскажите о судьбе А.Н. Радищева. Какова его роль в русской культуре?
26. Каковы главные художественные открытия "Путешествия из Петербурга в Москву"?
27. Расскажите о творческом пути Н.М.Карамзина. Чем отличаются социальные идеи Н.М.Карамзина от взглядов А.Н.Радищева?
28. Что такое сентиментализм?
29. Расскажите о "Бедной Лизе" Н.М.Карамзина.
30. Почему русская литература XVIII века может быть названа просветительской? В чем ее национальная особенность?

Глава 5.
РОЖДЕНИЕ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ

В этой главе речь пойдет о развитии русского музыкального искусства эпохи Просвещения. Во второй половине века жизнь музыки в России ярко преобразилась. Благодаря десяткам поклонников оперы, словно соревнуясь между собой, возникли в это время вольные, любительские и крепостные театры. В северной столице действовали императорский театр, театр "малого двора" (великого князя Павла Петровича), частный публичный театр Книппера-Дмитревского, театры Академии художеств, Шляхетского корпуса, Института благородных девиц. Процветали итальянская, немецкая и французская труппы. Успешно ставились драматические и оперные спектакли в любительских и крепостных театрах А.Л. Нарышкина, Н.С. Титова, Г.А. Потемкина, у Юсуповых и Шуваловых.

Не менее интересную картину являла и театральная Москва, но все же петербургская театральная жизнь была ярче. В столицу охотнее приезжали иностранные гастролеры. Здесь же жили и работали отечественные знаменитости, творившие для сцены, — В.А. Пашкевич и Я.Б. Княжнин, М.А. Ма-

тинский и Д.С. Бортнянский, В.В. Капнист и Н.П. Николев. Кстати, стоит отметить, что в Петербурге было очень мало трупп крепостных артистов, столь распространенных в усадебном быту старой столицы. Петербургские театры сосредоточились в основном при дворе и в резиденциях высших придворных сановников, что придавало им особый вес в глазах и зрителей, и актеров.

Многие театры были любительскими, но отнюдь не это определяло уровень спектаклей. Некоторые одаренные дворяне, охотно играющие на сцене, могли бы стать и профессиональными актерами, если бы не сословные предрассудки. Так, например, огромной популярностью у петербуржцев пользовался музыкальный театр Института благородных девиц при Смольном монастыре. Здесь силами юных исполнительниц ставились оперы Перголези, Филидора, Гретри, входящие в репертуар лучших европейских оперных театров. Спектакли эти отличались и профессионализмом, и хорошим вкусом. Недаром прелестные актрисы были воспеты придворными поэтами, а художник Д.Г. Левицкий запечатлел их образы, создав серию знаменитых портретов смолянок (об этом говорилось ранее более подробно).

Любительские спектакли в России еще долго были в моде. Но все же с открытием публичных профессиональных театров их значение в культурной жизни уменьшилось. С рождением Вольного, Каменного, Эрмитажного и Деревянного театров, Театра у Летнего сада возникла серьезная конкуренция придворным спектаклям. Екатерина II, любящая во всем порядок, издала 12 июля 1783 года специальный указ, в котором узаконила постоянные ассигнования на театральные дела. Все театральные расходы составили 174 000 рублей в год. Эту сумму делили на содержание итальянских певцов и итальянской оперы, французского и немецкого теат-

ров, балета и театра российского. Причем в указе уточняется, что российский театр нужен "не для одних комедий и трагедий, но и для опер".

Слушатели тех лет искренне любили итальянскую, французскую и немецкую музыку, а иностранные знаменитости вполне были довольны немалым заработком. Но начиная с конца 70-х годов все большее признание получает молодая отечественная комическая опера. Это был жанр, в котором музыка перемежалась с разговорными диалогами.

Родиной комической оперы была Италия. Здесь обрела свой вызывающий и дерзкий облик молодая опера-буфф[1]. Попав в Париж, комическая опера стала причиной так называемой "войны буффонов" — сторонников и противников комического музыкального театра. Ныне очень трудно представить, чтобы опера вызывала яростные политические страсти. Однако в то время искусство было ареной бурной политической борьбы. Вот как остроумно писал о взаимосвязи комической оперы и политики французский просветитель М.Л.д'Аламбер: "...дальновидные управители полагают, что все свободы между собою слиянны и все опасны: свобода музыки — свободу чувств предполагает, сия последняя — свободу мысли, свободу действия, а сие разрушение государства означает". И делает соответствующий вывод: "Следовательно, старую оперу сохранять нужно, если государство сохранить хочешь".

Однако, остановить победное шествие комической оперы по сценам разных стран было уже невозможно. Апофеоз жанра в XVIII в. — гениальная "Свадьба Фигаро" великого Моцарта.

---

[1] Опера-буфф — разновидность комической оперы. Сложилась в 30-е годы XVIII в. в Италии в творчестве Дж.Б. Перголези. Крупнейшие мастера этого жанра — Б. Галуппи, Н. Пиччинни, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза.

Какую же роль играла в этом движении молодая русская комическая опера? Будем объективны: на фоне шедевров европейского музыкального театра эта роль на первый взгляд малозаметна. Если же судить о значении русской комической оперы в развитии отечественной музыкальной культуры, то она огромна.

Возникшая в великой крестьянской стране, русская комическая опера глубоко по-своему отразила крестьянскую тему, способствовала развитию самобытности молодой русской светской музыки. Текст сам по себе, конечно же, не мог создать национального музыкального языка. Для этого нужна была музыкальная основа, позволяющая воплотить в звуках речевые интонации персонажей. Такой основой стала русская народная песня.

Комическая опера была бытовой по своему содержанию. Обычно ее фабула бралась из повседневной жизни и имела, как говорили раньше, "достоинство подлинника". В операх действовали крепостные крестьяне, обиженные своими помещиками, злые и добрые дворяне, хитроумные мельники, наивные и прекрасные девушки— словом, все те, кто составлял многоликое российское общество. Премьера первой комической оперы с вполне "простонародным" названием "Анюта" состоялась в 1772 году. Автор либретто известный литератор Михаил Попов дерзнул ввести в текст весьма многозначительные диалоги дворянина со своим батраком Филатом:

Барин. *Платить приготовляйся*
Ты дерзость головой, —

Крестьянин. *Смотри поберегайся*
Того же и с собой.
Да веть и помни то, што такжо
и хресьяне
Умеют за себя стоять, как
и дворяне.

Музыка оперы до нас не дошла. Однако очевидно, что это были прежде всего "голоса" народных песен[1]. Многие стихи оперы "Анюта" как бы заранее предназначены для той или иной песни. Например, так и слышатся танцевальные ритмы в следующих куплетах крестьянина Мирона:

Боярская забота:
Пить, есть, гулять и спать —
И вся их в том работа,
Штоб деньги обирать.
Мужик сушись, крушиса,
Потей и работай,
А после хош взбесиса,
А денешки давай.

Законы комедийного жанра требовали счастливого конца, поэтому любая сложная интрига в операх заканчивалась тем, что порок был наказан. Самой любимой музыкальной комедией XVIII в. стала опера М.М. Соколовского на текст писателя А.О. Аблесимова "Мельник — колдун, обманщик и сват" (1779). "Мельник..." сохранял свою популярность на протяжении многих десятилетий. Это удивительное долголетие отмечено позднее В.Г. Белинским, который писал: "Аблесимов написал прекрасный народный водевиль "Мельник" — произведение, столь любимое нашими добрыми дедами, еще и теперь не утерявшее своего достоинства".

Сюжет "Мельника..." занимателен и прост. Персонажи пьесы давно знакомы зрителю — умный и хитроватый мельник Фаддей, наивная девушка Анюта, вечно ссорящаяся супружеская крестьянская пара — Анкудин и Фетинья, красивый деревенский парень Филимон. Мельник — главное

[1] Опера считалась жанром литературы. Поэты указывали в либретто, на какой "голос" (популярную песню) следовало петь ту или иную арию.

действующее лицо оперы — был действительно плутом. Он притворился всесильным колдуном и совершенно заморочил голову простодушным свои соседям. Впрочем, все кончается веселой свадьбой Анюты и ее жениха Филимона.

Первым "композитором" оперы был сам автор либретто — А.О. Аблесимов. Поэт в соответствии с традицией писал свои тексты в расчете на определенные русские народные песни. Позднее же эти песни были обработаны скрипачом московского театра М.М. Соколовским, которого и считают создателем музыки.

Расцвету оперы способствовало развитие искусства лицедейства. Немеркнущая с годами слава выпала на долю многих выдающихся русских актеров. Среди них легендарная воспитанница Петербургского театрального училища Е.С. Яковлева, в замужестве — Сандунова, на сцене же Уранова, и крепостная актриса П.И. Ковалева-Жемчугова. Яркая способность к перевоплощению сделала знаменитым И.А. Дмитревского. Он не обладал оперным голосом и выступал в роли героев, ведущих разговорные диалоги. Тем не менее именно его энергия и талант способствовали укреплению русской оперы на столичной сцене.

Оживленная музыкальная жизнь стимулировала музыкальное образование. "Хороший тон" и музицирование в теории и практике воспитания тех лет были нераздельны. Музыкальные классы были открыты в Академии художеств и Смольном институте. В дворянских семьях детей так же обязательно учили музыке, как, например, математике или чтению. В армии по заведенному еще при Петре I порядку учили играть на духовых инструментах. Духовые оркестры военных музыкантов со временем вошли в моду и украсили жизнь городских парков.

Придать соответствующий европейский статус публичным концертам суждено было известному итальянскому музыканту и композитору В. Манфредини, служившему придворным капельмейстером. Первый цикл концертов, организованных композитором в марте 1769 года, прошел с огромным успехом. Причем слушатели "чуть ли не с большим восхищением, чем наемных музыкантов, слушали знатных дилетантов; среди них — трех дочерей тайного советника Теплова, выступивших в качестве вокальных исполнительниц и на клавесине...", — писал Я. Штелин[1]. В концерте принимали участие сам Г.Н. Теплов, а также А.А. и Л.А. Нарышкины, А.Б. Олсуфьев. Проводились публичные концерты тогда, как правило, "по подписке". Билеты на них стоили очень дорого — "по два рубля с персоны". Впрочем, для слушателей-дворян эта сумма не была слишком обременительной.

В 80-е гг. наступил подлинный расцвет концертной жизни. На эстраде все чаще появлялись известные европейские виртуозы — органист аббат Фоглер, пианист И.В. Геслер, певица Л.Р. Тоди, клавесинист И.Г.В. Пальшау и многие другие.

По традиции бóльшая часть концертов проходила весной, во время Великого поста. Театральные зрелища в великопостные дни отменялись, и поэтому в помещении театров устраивались концерты вокальной и инструментальной музыки. Звучали Гайдн и Моцарт, Гендель и Телеман, исполнялись произведения русских авторов — Бортнянского, Хандошкина, Кашина, Трутовского. Немало было приезжих композиторов, и каждый привозил свой репертуар — новую итальянскую, французскую, чешскую или немецкую музыку.

Становление "русской европейскости" в музыкальном искусстве привело к рождению первой ***композиторской школы.***

---

[1] *Штелин Я.* Известия о музыке в России // Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935. С. 139.

Новая профессиональная традиция русской музыки влилась красочной струей в отечественную художественную культуру. Композиторскую школу можно назвать "петербургской", так как именно в городе на Неве расцвел талант самых ярких ее представителей.

Как всякое историческое явление, петербургская композиторская школа имеет своих основоположников. Ее становление связано с именами М.С. Березовского, В.А. Пашкевича и И.Е. Хандошкина. Творческий облик каждого из этих композиторов глубоко индивидуален. Березовский открыл "новые миры" в области хоровой духовной музыки, Пашкевич тяготел к музыкальному театру, а скрипач-виртуоз Хандошкин оставил заметный след в инструментальной музыке. При всем своеобразии дарований творческие установки музыкантов имели много общего.

Березовский, Хандошкин, Пашкевич, выходцы из народных "низов", обучались музыке с детских лет. Затем музыкальное исполнительство стало их профессией, придворной службой. Пашкевич, обладая хорошим голосом, начал свою карьеру певчим в придворном хоре. Березовский и Хандошкин служили при дворе великого князя Петра Федоровича — будущего императора Петра III (мужа Екатерины II). Так что с юности композиторы приобретали богатый слуховой опыт в соответствии с вкусами двора.

Национальная самобытность произведений композиторов петербургской школы была основана на русских художественных традициях, корни которых уходят в глубину веков. Мы имеем в виду прежде всего два пласта отечественной музыкальной культуры — хоровую духовную музыку и народное музыкальное творчество. Эти традиции стали естественной опорой в поисках русскими композиторами своего голоса в многоголосии европейской музыки. И именно поэтому, освои-

вая "чужие жанры" — оперу, увертюру, сонату, они не утратили самобытного дара воплощать интонации народных песен, русскую речь, национальные характеры. Сближаясь с просветительскими веяниями эпохи, петербургские музыканты внесли бесценный вклад в представление о народе как носителе эстетических духовных ценностей.

Петербургская композиторская школа XVIII в. была самой молодой среди художественных течений в других видах искусств. Поэтому в творчестве ее представителей, конечно же, заметно влияние таких корифеев западноевропейской музыки, как Глюк, Гайдн или Моцарт. Но это влияние не лишило творчество русских музыкантов ни национального своеобразия, ни особого обаяния юности, благодаря которому и сегодня сочинения мастеров петербургской школы воспринимаются с должным вниманием и удовольствием.

Из творческого наследия ***М.С. Березовского*** (1745?—1777) сохранилось очень мало[1]. В XIX веке его музыка почти не интересовала исследователей. В XX же столетии наиболее значительная часть его сочинений погибла в рукотворном пожаре 1917 года, уничтожившем уникальное собрание церковной музыки Придворной певческой капеллы.

Биография Березовского в истории музыки также остается весьма условной. Его имя овеяно многочисленными легендами (например, музыканту приписывалось участие в похищении княжны Таракановой), не имеющими никаких фактологических оснований. Считается, что родился композитор в Глухове, который был в то время столицей Украины. Большинство биографов Березовского полагают, что юный музыкант получил первоначальное образование в знаменитой Глуховской певческой школе, регулярно поставлявшей

[1] Наиболее фундаментально жизнь и творчество М.С. Березовского исследованы в работах М.Г. Рыцаревой.

в северную столицу голосистых украинских певчих. Вполне возможно, что позднее Березовский учился в Киевской духовной академии, хотя опять-таки документально этот факт ныне подтвердить не удается.

Первый из подлинных документов о Березовском дает основание утверждать: композитор прибыл в Санкт-Петербург в 1758 г. и был принят на службу к великому князю Петру Федоровичу (будущему императору Петру III). В расходной книге будущего императора сохранилась следующая запись: "Певчему Максиму Березовскому в определенное ему годовое жалование в сто пятьдесят рублев: заслуженного им июня с 29 числа сего года жалования выдано денег двадцать пять рублей восемьдесят две копейки". Вряд ли этот доход позволял молодому музыканту чувствовать себя материально независимым, хотя по тем временам жалованье в сто пятьдесят рублей — отнюдь не нищенская сумма. Многие его коллеги-певчие получали гораздо меньше. И все же сравним: гонорар итальянских маэстро и примадонн тех лет составлял от 1000 до 4000 рублей.

Признание пришло к Березовскому рано. Об этом сохранилось авторитетное свидетельство Якоба фон Штелина, которое столь важно для понимания творчества композитора, что приведем его полностью: "...в большие праздники всегда, без исключения,— псалмы, хвалебные песни и другие тексты исполняются в форме настоящих церковных концертов, сочиненных как итальянскими придворными капельмейстерами, как то Манфредини, почтенным Галуппи, так и украинскими композиторами, прежде бывшими церковными певцами.

Среди последних выдвинулся ныне состоящий придворным камерным музыкантом Максим Березовский, обладающий выдающимся дарованием, вкусом и искусством в компо-

зиции церковных произведений изящного стиля. В последнем он настолько сведущ, что знает, как нужно счастливо сочетать огненную итальянскую мелодию с нежной греческой. В течение нескольких лет он сочинил для Придворной капеллы превосходнейшие церковные концерты с таким вкусом и такой выдающейся гармонизацией, что исполнение их вызвало восхищение знатоков и одобрение двора. Главнейшие из них написаны на библейские тексты, большею частью на псалмы Давида, как то: 1)"Господь воцарился в лепоту облечеся", 2)"Не отвержи мене во время старости", 3)"Хвалите Господа с небес", дальше английская хвалебная песнь, затем "Слава в вышних Богу" и "Тебе Бога хвалим". Кто не слыхал сам, тот не может себе представить, насколько богата и помпезна такая церковная музыка в выступлении многочисленного, обученного, отборного хора. Свидетельство знаменитого Галуппи красноречивее всяких похвал..."[1].

За этим бесценным для истории музыки сообщением кроется очень многое. Во-первых, мы узнаем, что за короткий срок Березовский не только постиг основы композиторской техники, но и стал подлинным мастером в области хоровой музыки. Во-вторых, Штелин перечислил главнейшие сочинения Березовского, среди которых названо самое известное его творение — хоровой концерт "Не отвержи мене во время старости". Не менее важен и тот факт, что к этому времени Березовский был уже не рядовым композитором, а придворным капельмейстером, творчество которого высоко ценилось известными западноевропейскими композиторами. И наконец, чуткое ухо мемуариста-меломана уловило некие особые черты музыкального мышления Березовского, по-

[1] *Штелин Я.* Известия о музыке в России // Музыка и балет в России XVIII века. С. 59—60.

разившего современников искусным сочетанием итальянской мелодии и греческого пения. Для понимания всей глубины новаторства композитора вспомним предысторию развития жанра хорового концерта.

Как уже было сказано, кульминация развития хорового партесного пения в России пришлась на петровскую эпоху. В 40-е и 50-е годы XVIII в. этот жанр переживал явный упадок, причины которого достаточно серьезны. Именно в это время в Петербурге появились высокообразованные иностранные, прежде всего итальянские, музыканты, принесшие с собой новый репертуар, сразу завоевавший российских слушателей. Плодотворного взаимодействия национальной хоровой традиции и новой зарубежной музыки в те годы не было. Скорее наоборот — профессиональное русское хоровое искусство оказалось изолированным от новой западной светской музыки. Отчасти это было следствием политики императрицы Елизаветы Петровны, которая не разрешала в церковной музыке "смешение" с итальянским стилем.

С восшествием на престол Екатерины II, весьма равнодушной к церковному искусству, русская хоровая музыка получила определенную свободу и стала развиваться в естественном для нее русле. Композиторы смогли активно изучать западноевропейское искусство и, пользуясь полученными знаниями, обновлять и осовременивать средства музыкальной выразительности. Зарождающийся новый стиль хоровой музыки Штелин назвал "исправленным". У истоков этого стиля, который можно считать "высоким барокко", стоял Березовский.

Вершиной творческих исканий Березовского стал концерт "Не отвержи мене во время старости", созданный, по некоторым данным, во второй половине 1760-х гг. (хотя по поводу этой даты у исследователей нет единого мнения).

Слушая эту музыку, хорошо представляешь ее автора — уверенного в своем предназначении мастера, овладевшего приемами самой современной для того времени композиторской техники и смело ищущего новые пути в творчестве.

В основу произведения положен текст 70-го псалма из ветхозаветной "Псалтыри". Патетика молитвы нашла свое совершенное воплощение в четырех частях концерта Березовского. Композитор создал монументальное по форме сочинение, где раскрывается многообразный духовный мир человека. Музыка поражает глубиной передаваемых чувств и эмоций. Особенностью концерта является монотематизм. Это означает, что главная тема, прозвучавшая в первых тактах, становится интонационной основой всех прочих образов концерта. Здесь кроется исключительная сила воздействия произведения, заставляющего слушателя сосредоточиться на развитии генеральной мысли: "не отвержи мене..." Просьба-мольба, взывающая к Всевышнему, сменяется картиной преследований старца злобствующими недругами: "Пожените и имите его" (преследуйте и схватите его — *Л.Р.*). Затем звучит новая тема — молитва надежды "Боже мой, не удалися". И наконец, наступает финал: "Да постыдятся и исчезнут оклеветающии душу мою" — гневный и смелый протест против сил зла и несправедливости. Яркая, напористая по характеру тема финала целиком выросла из первоначальной мелодии. Но она преобразилась в новый образ. Это — символ неукротимости человеческого духа, его стойкости в вере и мужества перед лицом испытаний.

В 60-егг. композитор сочинял не только многочастные концерты. У него есть и Литургия, и отдельные обиходные хоровые сочинения. И все же полнее всего индивидуальность Березовского проявилась именно в концертах, ибо этот жанр оказался наиболее созвучен его мощному дарованию.

С созданием концерта "Не отвержи..." мастер достиг вершины совершенства, познал успех и славу. Однако творческие достижения не могли в те времена заменить европейского музыкального признания — дипломов, регалий, званий, полученных за рубежом. Лишь приобретение европейского "имени" могло открыть перед Березовским путь к соответствующей его таланту должности главного капельмейстера, традиционно занимаемой музыкантами-иностранцами.

В 1769 г. Березовский в качестве "пенсионера" был послан в Италию, в Болонскую филармоническую академию. Он успешно справился с учебой и получил звание академика. За рубежом композитор пишет оперы-seria, привычные для итальянских любителей музыки. Известность получила его опера "Демофонт", исполненная во время карнавальных празднеств в Ливорно, где во время русско-турецкой войны базировался российский флот. Спустя три месяца после успешной премьеры "Демофонта" композитор вернулся на родину.

В Петербурге ему была предоставлена должность капельмейстера Придворной капеллы. Однако творческая жизнь мастера сложилась неудачно. Связано это было с достаточно резкой сменой эстетических вкусов двора в середине 70-х гг. Например, в архитектуре пышное и помпезное барокко дворцов Ф.-Б. Растрелли в одночасье оказалось устаревшим и уступило место строгому классицизму. Не менее важные перемены произошли и в музыке. У слушателей явно ослаб интерес к высоким жанрам — хоровому концерту, опере-seria. После грандиозных торжеств 1775 г. по поводу благополучного завершения войны с Турцией при дворе утверждается иной, праздничный и легкий стиль искусства, от которого требовали более развлекательности, нежели серьезности. Эти но-

вые вкусы, очевидно, пришли в противоречие с творческой индивидуальностью Березовского.

Мог ли композитор по возвращении на родину писать оперную или инструментальную музыку? Судя по произведениям итальянского периода, безусловно, мог. Но сведений о таких сочинениях у нас нет. Вместе с тем исследователи полагают, что мастер вернулся "на круги своя" и продолжал творить хоровые концерты. Среди них называют такие образцы высочайшего профессионализма и вдохновения, как "Господь воцарися!", "В началех Ты, Господи", "Да воскреснет Бог!". В этих концертах уже намечены черты перехода от барокко к классицизму, но окончательный шаг Березовский сделать не смог (или не пожелал).

Умер композитор скорее всего от горячки — простудного заболевания — в молодом возрасте. Утверждение о том, что он кончил жизнь самоубийством является вымыслом, не имеющим документального подтверждения.

Композитор, по понятиям "просвещенной эпохи", — это не только профессия, но и вполне определенная социальная роль "полуприслуги", призванной украшать быт аристократии прелестью новых музыкальных сочинений. Потому, наверное, и не сохранились портреты (если они были) ни Березовского, ни его ровесника Пашкевича. Прижизненные слава и успех музыканта не спасали его сочинений от забвения после смерти. Так случилось и с наследием ***В.А. Пашкевича*** (ок. 1742–1797) — человека яркого таланта, чья музыка позднее была почти полностью вычеркнута из истории русской культуры.

Впервые этот композитор оказался в поле зрения серьезных исследователей лишь во второй половине XX в. Здесь с благодарностью отметим труд музыковеда Е.М. Левашёва, возродившего забытые сочинения мастера и фактически вер-

нувшего его в сонм славных основоположников петербургской композиторской школы.

О ранних годах жизни Пашкевича сведения и поныне чрезвычайно скудны. Ничего не известно о его родителях. Требуют уточнений время и место рождения композитора, поскольку общепринятая дата документально не подтверждена. Даже отчество Пашкевича "Алексеевич" вызывает у некоторых исследователей вполне объяснимые сомнения.

В 1763 г. Пашкевич был зачислен в штат придворного оркестра. С этого времени начинается его жизнь как профессионала-музыканта, дирижера, педагога, "капельмейстера бальной музыки". Самое ценное в наследии мастера — оперы, причем оперы комические.

Успех композитора, сочиняющего оперы, всегда зависит не только от качества самого произведения, но и от возможностей театрального коллектива, осуществляющего постановку. Оказавшись в первых рядах русских оперных сочинителей, Пашкевич, конечно же, был весьма зависим от хитросплетений придворной театральной жизни. Порой обстоятельства не были ему подвластны и приходилось растрачивать свой талант на "омузыкаливание" слабых "сановных" либретто. И все же на определенном этапе жизненного пути Пашкевичу необычайно повезло. Он нашел свой театр. Это был высокопрофессиональный коллектив Книппера—Дмитревского, который просуществовал с 1779 по 1783 гг. Для этого публичного театра Пашкевич создал свои самые лучшие комические оперы. Здесь ему посчастливилось сотрудничать с выдающимися драматургами своего времени — Я.Б. Княжниным и М.А. Матинским.

Первая опера "Несчастье от кареты" была создана на текст Я.Б. Княжнина. Сюжет ее перекликается с комедией Фонвизина "Бригадир", поскольку интрига связана с "болезнью

века" — галломанией. В опере речь идет о том, как помещик Фирюлин, помешанный на французских модах, решил купить дорогую парижскую карету. Однако карета стоит дорого, и для ее покупки Фирюлину предстоит продать в рекруты своего крепостного Лукьяна. Лукьян же любит крестьянскую девушку Анюту, и разлука с ней разрывает ему сердце. Дело уладил барский шут, старый приятель Лукьяна Афанасий. Он научил Лукьяна обратиться к помещику-галломану на французском языке. Фирюлин был потрясен тем, что его крестьяне оказались столь просвещенными людьми. Следует счастливый конец: Лукьян освобожден от рекрутчины и женится на Анюте.

Комическая опера, как мы уже говорили, — особый жанр. Это опера с диалогом, где вокальные номера перемежаются с разговорами действующих лиц. Композитор, сочиняющий комическую оперу, всегда стоит перед выбором: какие строки либретто положить на музыку, а какие сохранить для разговорных диалогов героев? Работая над текстом княжнинской комедии, Пашкевич проявил себя удивительно одаренным музыкальным драматургом. Ключевая антикрепостническая идея оперы воплощена им и нестандартно, и остроумно. Пашкевич избрал достаточно простой, но действенный принцип соотношения музыки и разговорных эпизодов.

Этот принцип основан на разграничении образных сфер оперы на два мира. В первом мире живут, любят, страдают естественные в проявлении своих чувств и поступках герои — крестьяне Лукьян, Анюта, Афанасий. Им композитор отдает свою музыку. Во втором мире царствуют праздность и барство, породнившееся с беспросветной глупостью. Многие высказывания Фирюлина или его жены напоминают расхожие анекдоты. Чего стоит, например, такой пассаж из речи госпожи Фирюлиной: "...наша деревня так близко от столицы,

а никто здесь по-французски не умеет, а во Франции от столицы за сто верст все по-французски говорят". Своих "антигероев" Пашкевич лишил музыки, представив зрителям возможность насладиться княжнинским остроумием в разговорных диалогах.

Премьера оперы прошла с огромным успехом. Просветительский пафос сюжета в соединении с талантливой музыкой сразу привлекли внимание современников, осознавших, что с оперой "Несчастье от кареты" родился национальный музыкальный театр.

Шумный успех "Несчастья от кареты" окрылил композитора. Уже в следующем, 1780 г. он порадовал слушателей премьерой своей новой оперы "Скупой" — еще одним доказательством плодотворного сотрудничества с Княжниным.

На первый взгляд "Скупой"[1] — более традиционное произведение, чем "Несчастье от кареты". Однако герои пьесы вдохновили композитора на создание ярчайших музыкальных образов. Его музыка помогает полнее раскрыть всю глубину и многоплановость людских характеров и служит благородной цели "исправления" вечных пороков.

Главное действующее лицо оперы — Скрягин — поражает своим нравственным уродством. Он смешон, страшен и жалок одновременно. Скрягин внутренне презирает и ненавидит не только других, но и самого себя. Он глубоко несчастен... Передать такое смешение чувств и отрицательных нравственных ориентиров героя — весьма сложная задача для любого искушенного композитора. Пашкевич оказался на высоте своего мастерства — образ Скрягина можно считать одной из вершин оперного искусства XVIII в. Особенно хо-

[1] Полный текст оперы издан в 1973 г. со вступительной статьей и коммент. Е.М. Левашёва (серия "Памятники русского музыкального искусства", вып. 4).

рош его яркий и страстный монолог-речитатив. Музыка монолога вскоре стала самым популярным отрывком оперы и даже получила высокую оценку в изданном в Москве "Драматическом словаре...": "Монолог оной... будучи расположен речитативою, приносит отменную честь сочинителю".

Но лучшим сочинением Пашкевича по праву считается опера "Санкт-Петербургский гостиный двор" (другое название "Как поживешь, так и прослывешь". Впрочем, у публики эта опера получила более краткое "имя" — "Гостиный двор"). Опера создана на основе замечательного литературного произведения — комедии М.А. Матинского.

"Санкт-Петербургский гостиный двор" — первая в истории русской музыки опера, в которой показана жизнь купечества. Нравы этой среды не вызывали особых симпатий Матинского, который описал такие пороки своих героев, как жадность, склонность к обману и жульничеству, злобность и предательство. Главные действующие лица комедии отнюдь не безобидны. Их не разжалобишь французскими словами, как придурковатого помещика-галломана Фирюлина. Купец Сквалыгин и отставной регистратор Крючкодей способны лишить людей куска хлеба и буквально пустить их по миру.

Характеры героев оперы раскрываются в ариях-автопортретах. Вот, к примеру, текст арии Сквалыгина, поучающего уму-разуму жену накануне прихода гостей на свадебный сговор:

Режь потоне ломоточки,
Собирай со стола кусочки,
Чтобы после искрошить,
В сухари пересушить;
Ставь пореже все похлебки,
Подноси поменьше водки,
Кто начнет с кем речь вести,
Можно тех и обнести;

Как начнуть домой сбираться,
Чур тебе тут не мешаться:
Не держи, не унимай,
Им в том полну волю дай.

Но есть в музыке оперы и совершенно иная сфера, имя которой — народная песня. Ее неповторимый и прекрасный образ царит в сцене девичника и сговора:

Соболем Хавроньюшка все леса прошла;
Крыла леса, крыла леса алым бархатом;
В путь катила, в путь катила золотым кольцом...

Здесь композитор раскрывается как знаток старинного народного обряда. Можно предположить, что Пашкевич использовал в своей музыке свадебные русские песни без каких-либо изменений. Семь хоровых номеров этой сцены резко контрастируют с сатирическими бытовыми зарисовками купеческой жизни, наполняют музыку оперы живым дыханием национального искусства.

Четвертая опера композитора "Тунисский паша", написанная в период плодотворного сотрудничества с театром Книппера—Дмитревского на текст того же Матинского, к сожалению, не сохранилась. Зато сохранились прекрасно изданные оперные произведения, в создании которых принимал участие Пашкевич. Это оперы "Февей", "Федул с детьми" (совместно с итальянским композитором Мартин-и-Солером), а также музыка к помпезному представлению "Начальное управление Олега" (совместно с итальянцами Каноббио и Сарти). Чем был вызван столь неожиданный интерес издателей к этим сочинениям? Ответ прост: автором либретто была сама Екатерина II, весьма ценившая в себе дар драматурга.

Сановные либретто были бесконечно беспомощны. К тому же Екатерина II слабо владела русским языком. И все же

Пашкевич, предельно честный в своем профессиональном деле, постарался как мог спасти либретто. Ему удалось выявить наиболее выигрышные куски в сценариях и даже создать несколько удачных музыкальных номеров. Так, в "Начальном управлении Олега" им написана прекрасная сцена свадебного обряда, вся построенная на мелодиях народно-песенного характера.

В опере "Февей" композитора увлекла идея, предвосхитившая рождение в музыке так называемого "русского Востока". Как известно, наиболее совершенное воплощение эта тема получила в музыке М.И. Глинки и его последователей. Искусству XVIII в. ориентализм не был свойствен. Тем более ценным явился опыт Пашкевича, попытавшегося придать достойный вид следующему псевдовосточному литературному тексту:

В народе во калмыцком кушают каймак,
Сульяк и турмак,
Табак курят,
Кумыс варят.

Центром так называемой калмыцкой сцены является калмыцкий хор, написанный в виде вариаций. Пение сопровождается пляской; "экзотический" характер того и другого композитор передает с известной долей юмора. Он старательно подчеркивает все несуразности текста, смещая ударения музыкальные относительно словесных. Интересна попытка композитора передать в оркестре типичный для Востока инструментальный колорит. Комедийный эффект калмыцкой сцены усиливается оригинальной находкой: красавица-калмычка неожиданно для всех вдруг начинает петь басом (ее партия поручена мужчине). Калмыцкий хор, безусловно, одна из лучших страниц оперы.

10 Заказ 981

Завершая разговор о творчестве Пашкевича, следует сказать, что его роль в становлении русского музыкального театра трудно переоценить. Любое его сочинение — это важный шаг на пути становления национальной драматургии.

И.Е. Хандошкин (1747–1804) родился в Петербурге. По ряду свидетельств он рано освоил искусство игры на скрипке и уже в 1760 г. был зачислен в ораниенбаумский оркестр "музыкантским учеником".

Придворные обязанности для Хандошкина были не более чем службой. Свое предназначение он видел прежде всего в исполнительстве. В 70-е — 80-е гг. его слава импровизатора и виртуоза растет. Лучшие салоны открывают перед ним свои двери. Он дает и публичные концерты, в частности "на немецком театре" К. Книппера. Петербуржцы не скупились на восторженные отзывы, называя Хандошкина "наш Орфей", "первый игрок и сочинитель русских песен". Его виртуозность поражала воображение. Современники отмечали, что при "неописуемо смелых скачках и пассажах, какие он с истинно русской удалью исполнял на своей скрипке, так ноги слушателей и слушательниц сами собой начинали невольно подпрыгивать". Более чувствительная публика отмечала также, что "слушая адажио Хандошкина, никто не в силах удержаться от слез"[1].

Хандошкин становится знаменитостью Петербурга. Он был избран почетным членом Петербургского музыкального клуба, где собирался цвет художественной интеллигенции северной столицы. Среди его почитателей и добрых знакомых писатели и поэты — Д.И. Фонвизин и Г.Р. Державин, И.И. Дмитриев и Н.М. Карабанов, президент Академии художеств А.С. Строганов, знаток русских народных песен П.Л. Велья-

[1] История русской музыки. Т. 3. XVIII век. Ч. 2. М., 1985. С. 228.

минов, композитор Д.С. Бортнянский и многие другие известные люди России. В эти же годы Хандошкиным были написаны первые сочинения.

Хандошкин всю свою жизнь был предан одному инструменту — скрипке. Изо дня в день интенсивным трудом добивался он высокой исполнительской техники, и равного ему скрипача в те годы не было. Специалисты отмечают использование Хандошкиным необычных приемов игры на этом сложнейшем инструменте.

Свое творчество Хандошкин также целиком посвятил любимому инструменту. Бо́льшую часть его наследия составляют инструментальные вариации для скрипки, двух скрипок, скрипки и альта или скрипки с басом. Некоторые из этих сочинений дошли до нас в изданиях XVIII в. Например, в 1783 г. были напечатаны "Шесть старинных русских песен с приложенными к оным вариациями для одной скрипки и алто-виолы". Но многое осталось в рукописи, и лишь сравнительно недавно часть произведений Хандошкина была опубликована.

Вдохновляла творчество Хандошкина русская народная песня. Поэтому наиболее ярко раскрылся дар композитора в вариациях на темы русских народных песен. Композитор XVIII века, создающий инструментальные вариации, должен был придерживаться достаточно строгих классицистских правил, закреплявших некую общую "схему" сочинения. Вначале излагается главная тема. Затем композитор может ее варьировать — расцвечивать орнаментом, менять ритмику, переносить мелодию в иные регистры. Но как бы ни преображался первоначальный музыкальный образ, в финале вариаций вновь звучит исходная музыкальная тема.

В десятках вариационных циклов, созданных Хандошкиным, нет абсолютно одинаковых драматургических решений.

Придерживаясь классицистской схемы, композитор всегда был свободен в своих импровизационных фантазиях, рожденных совершенно новым для европейской музыки исходным материалом — русской народной песней. Специалисты в области фольклора полагают, что мелодии некоторых напевов, положенных в основу вариаций, были впервые записаны самим композитором. Поэтому важно подчеркнуть, какой огромный вклад внес Хандошкин в формирование национального искусства. В его музыке впервые произошло органичное слияние европейского инструментального языка и русского фольклора.

Становление композиторской школы тесно связано с развитием ***музыкальной фольклористики.*** Ко второй половине века народная песня завоевала прочное место в российском быту, имея приверженцев во всех слоях общества.

Крестьянская песня в городе, попадая в новую культурную среду, не поглощалась ею, а как бы обретала новую "редакцию" в зависимости от того, где ее пели. К тому же, используя популярные текстовые и музыкальные обороты, способный городской люд мог создавать свои собственные "крестьянские" песни. Неслучайно молва приписывает ряд народных песен известной их исполнительнице М.Л. Нарышкиной. "Народную" песню "Высоко сокол летает" распел С.М. Митрофанов. Говаривали, что и сама императрица Елизавета сочиняла мелодии.

В 60—70-е гг. XVIII в. в России начинается подлинный "фольклорный бум". Кажется, что большинство грамотных людей стремится записать народные напевы. Правда, отдельные записи встречались и в первой половине века, однако массовый интерес к фольклорным изысканиям пришелся на екатерининскую эпоху.

Отношение к песне как ценному памятнику народной истории и культуры в то время еще не созрело. Никто из собирателей и не стремился бережно донести до потомков "шероховатости" мелодий и текстов в первозданном и неизменном виде. Скорее наоборот, авторы песенных сборников старались отредактировать песню, сделать ее удобной для любительского пения под аккомпанемент музыкальных инструментов. К тому же рассматривалась народная песня по традиции как жанр литературный, а не музыкальный. Поэтому не стоит удивляться, что первые собрания музыкального фольклора содержали лишь тексты песен без нот.

Изучением народного творчества занялись ранее всего литераторы-просветители. Первой публикацией стало "Собрание разных песен" М.Д. Чулкова, которое вышло четырьмя книжками в 1770–1773 гг. Популярность сборника была столь велика, что спустя несколько лет Н.И. Новиков переиздал его, добавив еще две части. В свой сборник Чулков включил песни действительно самые разные. Здесь и образцы деревенского фольклора, и городские народные песни, и авторские, тексты которых принадлежат известным поэтам-песенникам. Чулкову не было свойственно стремление "олитературить" народный язык, и все же он позволял себе исправлять неудачные, на его взгляд, слова, иногда даже присочинять к песне те или иные строки.

Сборник Чулкова положил начало традиции литературной фольклористики. Среди интереснейших публикаций той эпохи, рассчитанных не на специалистов, а на самый широкий круг читателей, назовем "Словарь русских суеверий", изданный все тем же Чулковым, сборник "Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях", составленный В.А. Левшиным, "Описание славянского языческого баснословия", изданное М.И. Поповым,

"Древнюю российскую Вивлиотику", опубликованную Н.И. Новиковым.

В значительной мере под влиянием литературных публикаций родился первый нотный фольклорный сборник — "Собрание простых русских песен с нотами"[1]. Три первые части сборника увидели свет в 1776—1779 гг., четвертая часть вышла в 1795 г. Автор издания придворный гуслист В.Ф. Трутовский ставил перед собой вполне достойную практическую цель, о чем написал в "Предуведомлении": "Уже издавна любители русских простых песен желали, чтоб оные выданы были с нотами в музыкальных правилах; но никто еще по сие время не принял на себя сего труда, чтоб, их собрав, привести в некоторой порядок и подложить басовые ноты. Я напоследок вознамерился в удовольствие многих любителей издать в печать сии собранные мною русские песни с тем, чтобы их петь в один голос так, как оне обыкновенно поются; но кто же захочет петь или играть на инструментах не откидывая бас, то составлено будет согласие". В сборнике было много и поныне популярных песен: "Чуть пониже было города Саратова", "Вниз по матушке по Волге" и др.

Самый же заметный след в истории отечественной культуры оставило "Собрание народных русских песен с их голосами", изданное в 1790 г. известным русским просветителем Н.А. Львовым в содружестве с обрусевшим чешским композитором И. Прачем[2]. Сборник явился плодом многолетней увлеченности фольклором в литературно-музыкальном кружке Н.А. Львова. Этот кружок, по словам одного из современников, сплотил людей, у которых были "согласныя склоннос-

---

[1] *Трутовский В.Ф.* Собрание русских простых песен с нотами / Под ред. и с вступ. статьей В. Беляева. М., 1953.

[2] *Львов—Прач.* Собрание народных русских песен. М., 1955.

ти" и "одинакия упражнения". В нем "совершались первые опыты в Стихотворстве... в Музыке и проч." Подробных данных о членах кружка не сохранилось, однако достоверно известно, что содружество родилось из почти семейного союза и его ядро составляли Г.Р. Державин, В.В. Капнист и сам Н.А. Львов (женатые на трех сестрах Дьяковых). В доме Львова бывали художники В.Л. Боровиковский и Д.Г. Левицкий, поэты М.Н. Муравьев и И.И. Хемницер, другие представители художественной элиты Петербурга.

Особую прелесть львовским собраниям придавала, конечно же, музыка. Отношение к ней было трепетное и возвышенное. Ей приписывали большую роль в воздействии на человека для "подкрепления добродетелей", "умягчения жестоких страстей" и ободрения духа. Живое восприятие чарующего мира звуков донесла до нас ода Львова "Музыка, или Семитония", опубликованная в сборнике стихов "Аониды" в 1796 году:

Глагол таинственный небес!
Тебя лишь сердце разумеет:
Событию твоих чудес
Едва рассудок верить смеет.
Музы́ка властная! Пролей
Твой ба́льзам сладкой и священный
На дни мои уединенны,
На пламенных моих друзей.
Как огнь, влечет, как гром, разит
Закон твоей всесильной власти;
Он чувства нежныя родит,
Жестоки умягчает страсти...
Да будет мне неведом в век,
Жестокой, строгой, злополучной,

Несчастной, хладной человек,
Противник власти стройной звучной,
Утехи не познает он!
Не встретит друга с восхищеньем.
Сердечным не почтит биением
Ни щастья плеск, ни скорби стон.

Дом Львова всегда привлекал музыкантов. Среди них можно назвать ныне забытого композитора-любителя, родственника Львова — Н.П. Яхонтова. Он порадовал своих друзей созданием двух изящных комических опер по либретто Львова — "Сильф, или Мечта молодой женщины" и "Милет и Милета". Бывал здесь собиратель народных песен, придворный "камер-гуслист" В.Ф. Трутовский, творитель "нового рода" российских песен О.А. Козловский, один из основоположников отечественного музыкального театра Е.И. Фомин.

В центре петербургского художественного содружества находился, без сомнения, сам Н.А. Львов. Первая биография этого замечательного человека была опубликована в журнале "Сын отечества" в 1822 г. Автор биографии — племянник просветителя Ф.П. Львов — оставил бесценные воспоминания и достаточно глубокие суждения о своем знаменитом родственнике. Он отметил, что Львов "содеялся, так сказать, пристанищем художникам всякого рода... людям по мастерству своему пришедшим в известность и находившим приют в его доме"[1]. Многие современники отмечали поразительное умение Н.А. Львова привлекать и зажигать умы, единодушно признавали его большой вкус и репутацию высшего арбитра в вопросах литературы, архитектуры, музыки и живописи. По авторитетному свидетельству Г.Р.Державина, он

[1] Биографии российских писателей. Н.А. Львов / Сын отечества, 1822. XVII. С. 110.

был "исполнен ума и знаний, любил науки и художества и отличался тонким и возвышенным вкусом... Люди, словесностью, разными художествами и даже мастерствами занимающиеся, часто прибегали к нему на совещание и часто приговор его превращали себе в закон"[1]. Позднее Державин признался, что нашел "себя в искусстве" будучи направляем советами друзей своих, в числе которых — Н.А. Львов.

Н.А. Львов был одним из самых образованных и интеллигентных людей своего времени. Его одаренность в различных, порой далеких друг от друга областях творчества заставляет вспоминать титанов эпохи Возрождения. Многочисленные таланты сочетались в нем удивительно органично и естественно. Он писал стихи и оперные либретто, занимался музыкальной фольклористикой и собирал русские летописи, рисовал, исследовал месторождения каменного угля, интересовался вопросами глинобитных строений, был крупным архитектором (см. главу 2 части II).

Фольклорное поприще Львова — самая интересная страница его биографии. Кажется, что в дело собирания, изучения, публикации народных русских песен он вложил всю свою душу. "Первой ласточкой" здесь были опыты стихосложения — поэтической имитации народных песен разных жанров, позднее повторенные многими поколениями российских поэтов. Вот, например, строки былины, созданной Львовым:

Я прижал к сердцу землю русскую
И пашу ее припеваючи:
Позовут меня — я откликнуся,
Оглянуся, но — не знаком никто
Ни одеждами, ни поступками.

[1] Объяснение на сочинения Г.Р. Державина, им самим диктованное. СПб, 1834. С. 60–61.

Об истории рождения сборника народных песен поведал позднее Ф.П. Львов: "В 1790 г. член нашей Академии художеств покойный тайный советник Николай Александрович Львов, при помощи охотников и родственников, в его доме беспрестанно певших, в числе которых имел честь быть и я, сделал новое собрание песен, которые с наших голосов положил на ноты г. Прач; предисловие при сем издании написано было г. Львовым"[1].

Появление сборника — выдающееся событие в русской культуре. В предисловии к нему, названном "О русском народном пении", Львов писал, что в песеннике сохранено "все свойство народного российского пения", дабы собрание имело "достоинство подлинника". Подчеркнем, что привычное теперь словосочетание "народная песня" Львов употребил первым. Да и вообще многое в этой работе было сделано впервые: впервые автор попытался выявить истоки народной песни, впервые указал на ее многоголосный склад, впервые выделил протяжные песни как "суть самыя лучшия". Уже из перечисленного видно, что Львову удалось создать своего рода единственный в XVIII в. научный труд по музыкальной фольклористике, сделать подлинное культурное открытие.

В сборник вошли 100 песен, многие из которых популярны и поныне: "Ах, вы сени, мои сени", "Во поле береза стояла", "Во саду ли, в огороде". Большинство напевов, со вкусом отобранных Львовым, вошли в историю русской музыки как классические образцы фольклора.

Чрезвычайно популярным в российском музыкальном быту был бытовой романс — "российская песня", как его тогда называли. Романсовая лирика успешно конкурировала с народной песней и была первоначально основана на "книж-

[1] *Львов Ф.П.* О пении в России. Спб., 1834. С. 45.

ной поэзии". Однако постепенно бытовой романс становится профессиональным музыкальным жанром. Его расцвет связан с творчеством двух композиторов — Ф.М. Дубянского и О.А. Козловского.

Ф.М. Дубянский (1760–1796) вошел в историю русского искусства как сочинитель романсов. Шесть "российских песен" Дубянского с полным основанием можно отнести к вершинам развития этого жанра. Мелодии романсов полны очарования и мягкой элегичности, пленяют простотой и прозрачностью.

По роду своего дарования Дубянский был романтиком, поэтому музыканта более всего привлекала поэзия "сердечных чувствований", выразительная сентиментальная лирика, повествующая о "жизни сердца". Его "российские песни" — это мир интимных переживаний, сочетающих изысканность и открытую эмоциональность. Искренность чувств в бытовой песне в то время ценилась любителями очень высоко. Можно представить, какую бурю эмоций вызвал в сердцах современников популярнейший романс Дубянского "Уже со тьмою нощи", в основу которого положено печальное стихотворение В.В. Капниста "На смерть Юлии":

Уже со тьмою нощи
Простерлась тишина.
Выходит из-за рощи
Печальная луна.
Я лиру томно строю
Петь скорбь, объявшу дух.
Прийди грустить со мною,
Луна, печальный друг!

Дубянский стал знаменитым после сочинения сентиментального романса "Стонет сизый голубочек" на стихи И.И. Дмитриева:

Стонет сизый голубочек;
Стонет он и день и ночь;
Миленький его дружочек
Отлетел надолго прочь.
Он уж боле не воркует
И пшенички не клюет;
Все тоскует и тоскует
И тихонько слезы льет.

В ответ И.И. Дмитриев, словно предвидя завидное долголетие своего детища, посвятил Дубянскому следующее стихотворение:

Нежный ученик Орфея!
Сколь меня ты одолжил!
Ты, смычком его владея,
Голубка мне возвратил.

Бедный сизый Голубочек
Долго всеми был забвен;
Лишь друзей моих веночек
Голубку был посвящен.

Вдруг навеяли зефиры,
Где лежал он, на лужок,
Глас твоей волшебной лиры —
И воскреснул Голубок!

По сравнению с Дубянским, ***О.А. Козловский*** (1757–1831) был гораздо более крупным музыкантом и оставил большое наследие.

Поляк по национальности, Козловский приехал в Россию совсем еще молодым человеком. Однако за его плечами была крепкая профессиональная школа — учеба в Варшаве, служба органистом Кафедрального собора. Россия стала для

Козловского второй родиной, здесь композитору удалось полностью раскрыть свой талант. Не прошло бесследно участие в русско-турецкой войне, где он дослужился до чина премьер-майора. Громкую славу принес Козловскому популярный многие годы полонез "Гром победы, раздавайся!"

Козловский обладал особой чуткостью в восприятии бытовых интонаций русской музыки. Неслучайно его первые "российские песни" сразу приобрели известность, а позднее слились с городским фольклором. В XIX в. уже, наверное, никто не помнил, что популярная песня на стихи А.Ф. Мерзлякова "Среди долины ровныя" распета на основе романса Козловского "Лети к моей любезной". Композитор писал романсы на стихи любимых и известных поэтов — А.П. Сумарокова и М.И. Попова, Ю.А. Нелединского-Мелецкого и Г.Р. Державина. Слушая его музыку, отмечаешь и несколько преувеличенную патетику, и излишнюю сентиментальность. Это были черты рождающегося в русской музыке нового, романтического стиля, расцвет которого был впереди.

Вершинные достижения русской музыки последних десятилетий XVIII в. связаны с творчеством Е.И. Фомина и Д.С. Бортнянского. В биографии ***Е.И. Фомина*** (1761–1800) долгое время было много "белых пятен". Однако трудами Б.В. Доброхотова, Ю.В. Келдыша и других музыковедов основные вехи непростого жизненного пути композитора все же намечены.

Фомин родился в семье канонира Тобольского пехотного полка, расквартированного в Петербурге. В 1767 г. Фомин стал учеником Воспитательного училища при Академии художеств. Через семь лет он был переведен в класс "архитектурного художества". Однако архитектура со временем все меньше и меньше занимала воображение одаренного мальчика. Он упорно тяготел к музыке.

Среди воспитанников Академии художеств редко кто избирал музыкальное искусство своей специальностью. К тому же музыка не входила в число "знатнейших художеств", которыми считались архитектура, ваяние и живопись. И все же стремление Фомина, а главное, его яркое музыкальное дарование побудили совет Академии поощрять юношу в музыкальном совершенствовании и позднее дать ему "пенсию" для завершения учебы в Италии. Получив звание болонского академика, Фомин вернулся на родину. Здесь ему было поручено написать оперу "Новгородский богатырь Боеславич", либретто которой принадлежало Екатерине II.

На первый взгляд былинный сюжет "Боеславича" как нельзя лучше подходил для оперы. "Оперными" представлялись колоритные сцены в древнем Новгороде, декоративные эффекты, пышные костюмы. Привлекали и массовые балетные сцены. Например, по либретто в начале первого действия "феатр изображает улицу Рогатину в Новгороде; балет изображает кулачный бой". В IV акте "феатр представляет площадь... Утро лишь приспело; балет: идет сила новгородская, окружили посадники и люди широкий двор Василия Буслаева. Выбивают они широкие ворота из пяты..."

Вместе с тем императрица многое переиначила в народной былине на свой вкус. В опере новгородские вольные посадники покоряются единоначалию богатыря Боеславича и его матери — мудрой Амфелы, образ которой должен был напоминать Екатерину II.

Опера была написана Фоминым в рекордно короткий срок, за несколько недель, и уже 27 ноября 1786 года состоялась ее премьера на сцене Эрмитажного театра. Вероятно, музыка не понравилась императрице. Во всяком случае, после премьеры Фомин остался без работы.

Следующие десять лет жизни композитор был тесно связан с Н.А. Львовым и близкими ему людьми — меценатами. Некоторые исследователи полагают, что Фомин находился какое-то время на службе у Г.Р. Державина. Во всяком случае, композитору была оказана действенная поддержка, причем не только материальная, но и моральная. После неудачи "Боеславича" она была очень нужна двадцатишестилетнему мастеру.

Можно предположить, что дружеское общение и вся атмосфера музыкальных вечеров львовского кружка постепенно восстановили душевное равновесие композитора. К тому же Н.А. Львов предложил новое либретто, им самим сочиненное. Это была небольшая опера под названием "Ямщики на подставе". Скорее всего Львов писал свое либретто, преследуя две взаимосвязанные цели. Во-первых, ему хотелось вернуть Фомина к творчеству и дать ему возможность заработать деньги. Но не менее важна была и другая цель — сокровенная мечта просветителя показать на сцене бытование народных песен в их первозданной красоте.

Содержание оперы заключается в следующем. На почтовой станции — подставе — собираются ямщики. Среди них молодой ямщик Тимофей, который удался и лицом, и умом, и сноровкой. С ним молодая красавица жена Фадеевна, любящая мужа. Но у Тимофея есть завистник и злейший враг — вор и пройдоха Федька Пролаза. Этот Федька мечтает сбыть счастливчика Тимофея в рекруты и завладеть его женой, давно ему приглянувшейся. И быть бы Тимофею солдатом, если бы не проезжий офицер. Он помогает освободить Тимофея, как единственного кормильца крестьянской семьи, от службы. В солдаты же "загремел" вор Федька.

Композитор создал великолепные хоровые обработки народных напевов самых разных жанров. В опере звучат вырази-

тельные протяжные песни "Не у батюшки соловей поет" и "Высоко сокол летает", бойкие плясовые "Во поле береза бушевала", "Молодка, молодка молодая", "Из-под дуба, из-под вяза". Несколько песен из "Ямщиков" спустя три года почти без изменений вошли в "Собрание народных русских песен" Львова—Прача. Отношение к народной мелодии у Фомина было исключительно бережное. Для каждой песни он нашел свой стиль обработки.

Одаренность композитора проявляется буквально с первых тактов оперы. Открывается она увертюрой. Слушатели XVIII в. сразу бы узнали в главной теме оркестрового вступления разудалую популярную песню "Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь". Нынешние же специалисты отмечают прежде всего зрелое симфоническое мышление композитора, профессионализм его оркестровки. Народно-песенная основа музыки оперы способствовала рождению новых, нетрадиционных черт оркестрового письма. По сути, Фоминым был сделан первый шаг на пути создания русского симфонизма.

История сыграла с маленьким шедевром Фомина злую шутку. Написанная для домашнего театра, опера так и осталась неизвестной широкой публике.

В 80-е гг. композитор создал большую оперу "Американцы" (либретто молодого И.А. Крылова). Правда, постановка ее была запрещена директором императорских театров: ему не понравилось, что в этой комической опере индейцы собираются сжечь двух европейцев. Есть сведения, что Фомин работал еще над двумя операми: "Вечеринки, или Гадай, гадай, девица" и "Колдун, ворожея и сваха". Сочинения эти не сохранились.

Замечательным творением композитора стала мелодрама "Орфей", созданная в 1792 г. на основе текста Я.Б. Княжнина по античному мифу.

Княжнинский "Орфей" не раз привлекал музыкантов. Еще в 1781 г. итальянец Торелли, придворный композитор, написал к нему довольно скучную музыку. Сейчас уже невозможно установить, почему Фомин обратился к этому сочинению опального Княжнина. Быть может, им руководило столь обычное стремление попробовать свои силы в новом жанре. И все же кажется, что создание "Орфея" было данью памяти славного драматурга, скончавшегося за год до этого.

В мелодраме четыре эпизода. Первый — отчаяние Орфея, потерявшего супругу. Второй — Орфей спускается в ад, чтобы умолить его властителя Плутона вернуть Эвридику к жизни. Третий — счастье Орфея и Эвридики, обретших друг друга. И последний — проклятия Орфея жестоким богам, вновь отнявшим у него любимую. Мелодрама заканчивается большой балетной сценой — пляской торжествующих фурий.

Действующих лиц в мелодраме немного. Это главные герои, фурии, а также мужской хор. По античной традиции, хор помещается за сценой и поет в унисон. Он "вещим голосом" объявляет волю богов, комментирует и объясняет слушателям происходящие события.

Роль Орфея предназначена для трагического актера с выразительным голосом — актера, способного в декламации передать весь накал страстей, мучающих героя. Таким талантом, по воспоминаниям современников, обладал, например, И.А. Дмитревский. Однако неизвестно, кто из актеров исполнял партию Орфея во время петербургской премьеры. Правда, сохранились сведения, что по указанию Н.П. Шереметева Дмитревский готовил для этой роли крепостного актера Василия Жукова и был весьма доволен его успехами.

Музыка мелодрамы — одно из вершинных творений русского искусства эпохи Просвещения. Здесь впервые раскрылось во всей полноте дарование Фомина-симфониста. Компо-

зитору удалось с удивительным чувством стиля передать трагический пафос древнего мифа. При этом в его музыке глубоко и вдохновенно раскрывается мир человека конца XVIII в. Она воплотила трагическое и вместе с тем страстное мироощущение интеллигента "радищевской" эпохи, его мятущуюся душу. Умер Фомин в возрасте 39 лет.

Его знаменитый современник ***Д.С. Бортнянский*** (1751–1825) прожил долгую жизнь и сумел достичь того, что редко удавалось людям его профессии[1]. Хоровая церковная музыка сделала композитора популярным во всех слоях российского общества. Многолетняя успешная общественная деятельность заставила считаться с ним власть имущих.

Д.С. Бортнянский родился в городе Глухове. Его дарование было замечено, и мальчика определили в Глуховскую певческую школу. В семилетнем возрасте Бортнянский был доставлен в Петербург и отдан на воспитание в Придворную певческую капеллу, с которой отныне была связана вся его судьба. В семнадцать лет Бортнянский в качестве "пенсионера" отправляется на учебу в Италию, где прожил достаточно долго. Там, следуя традиции он писал оперы-seria, из которых сохранились две — "Алкид" и "Квинт Фабий". В 1779 г. композитор вернулся в Россию.

Главные творческие достижения Бортнянского в 80-е гг. связаны с хоровой церковной музыкой. Создавая богослужебную музыку, Бортнянский избежал непосредственного влияния своих предшественников, прежде всего — Березовского. Он отказался от традиции барочного хорового письма и смело пошел новой дорогой музыкального классицизма. Его судьба на этом поприще была счастливой, ибо новое в ис-

[1]Наиболее подробно и глубоко жизнь и творчество Бортнянского освещены в книге: *Рыцарева М.Г.* Композитор Д. Бортнянский. Л., 1979.

кусстве далеко не всегда воспринимается современниками. Бортнянского же полюбили сразу.

В "Санкт-Петербургских ведомостях" за 1789 г. сказано, что "в Луговой Миллионной под № 61 у книгопродавца продается Херувимская песнь, сочинения г. Бортнянского, напечатанная с одобрением самого автора некоторым любителям музыки". Это скромное объявление засвидетельствовало факт необычный. Ведь до Бортнянского ни один русский композитор не издавал своих духовных сочинений.

Композитор оставил огромное хоровое наследие. Ему принадлежат 35 концертов для четырехголосного хора и 10 концертов для двух хоров. Все эти сочинения изданы. Однако доподлинно известно, что многие его концерты так и остались в рукописях, до нас не дошедших.

Музыка Бортнянского быстро распространялась по всей России. Спрос на его сочинения был чрезвычайно велик. Его концерты пели в храмах, на великосветских приемах, в помещичьих усадьбах. Любой россиянин знал наизусть легко запоминающиеся мелодии.

Сочинения композитора поражают разнообразием чувств и настроений. Есть концерты торжественные, праздничные, величаво-эпические. В них доминируют мажорный лад и энергичные ритмы. Иными средствами передает композитор лирические настроения, проникнутые размышлениями о красоте и бренности жизни. Прекрасен поэтичнейший концерт № 25 "Не умолчим никогда". В нем преобладают медленные темпы, минорный лад, экспрессивная мелодика.

Одно из глубоких и зрелых сочинений мастера — концерт № 32. Его текст взят из 38-го псалма Библии, где есть такие строки: "Скажи мне, Господи, кончину мою и число дней моих, дабы я знал, какой век мой... Услышь, Господи, молитву мою, и внемли воплю моему; не будь безмолвен к

слезам моим..." В концерте три части, но между ними нет контраста. Музыка отличается единством настроения и цельностью тематизма. В ней преобладает тихая нежная звучность, передающая предсмертную мольбу человека, уходящего из жизни.

Кроме концертов, Бортнянский сочинял музыку и для "рядовых" церковных служб — многолетия, "Достойно есть" и др. Однако особую склонность он питал к тексту "Херувимской". Для этого богослужения композитор семь раз писал музыку, проникнутую возвышенным спокойствием и умиротворенностью. Последняя "Херувимская" (№ 7) является подлинным шедевром этого жанра, в ней — удивительная мелодичность, светлое мироощущение, высокая духовность.

Особое место в наследии композитора занимают так называемые "французские оперы", созданные для "малого двора" наследника российского престола Павла I, куда Бортнянский был определен на службу. Первая опера "Празднество сеньора" была написана в 1786 г. Автор либретто Ф.Г. Лафермьер предложил текст на французском языке и в духе французских комических опер, где герои по ходу действия обмениваются репликами на самые злободневные темы. Музыка Бортнянского вполне соответствовала этой веселой музыкальной комедии, она отличалась классицистским благородством и изяществом.

В том же году состоялась премьера следующей "французской оперы" по либретто Лафермьера — "Сокол". В ее основу был положен сюжет из девятой новеллы "Декамерона" Д. Боккаччо. Бортнянский безошибочно наделил буффонные персонажи оперы интонациями фривольных французских "шансон". Главные же герои получили выразительные лирические мелодии. Премьера оперы прошла с большим

успехом. После этого "Сокол" неоднократно повторялся на сценах гатчинско-павловских театров.

Прошел год, и на театральных подмостках "малого двора" вновь премьера — опера Бортнянского "Сын-соперник, или Новая Стратоника". Это произведение считается лучшим "французским" творением композитора. Текст оперы принадлежит Лафермьеру. В нем либреттист опирался на два источника. Первый — история любви Дона Карлоса, вдохновившая в те же годы Ф. Шиллера на создание одноименной трагедии. Второй — легенда о любви сына сирийского царя Антиоха к его мачехе Стратонике, описанная в историографических работах Плутарха. Объединив эти два сюжета, Лафермьер перенес действие в романтическую Италию, в дворянский замок. Основное содержание оперы сводится к следующему. Готовится свадьба пожилого дона Педро с красавицей Элеонорой. Праздник омрачен душевным состоянием сына жениха, молодого Дона Карлоса, влюбленного в Элеонору. Далее действие разворачивается на фоне всевозможных неурядиц и путаниц. Герои постоянно ошибаются, принимают одних персонажей за других. На фоне этой суеты лишь Дон Карлос остается мрачным и несчастным. Но благодаря усилиям Доктора, раскрывшего его страшную тайну, история заканчивается ко всеобщему удовольствию. Дон Педро, узнав о страсти сына, благословляет его брак с Элеонорой, отказавшись от собственного счастья.

Конфликт пылкого любовного чувства и сыновнего долга решен в опере в комедийном плане. Однако Бортнянский создает музыку, раскрывающую искренние, глубокие и отнюдь не комические переживания своих героев. "Сын-соперник" не уступает "Соколу" по красоте мелодий и отточенности форм, но зато намного превосходит по сложности развития драматургии и глубине музыкальных характеристик

персонажей. В музыке оперы много разнохарактерных выразительных арий. Вызывает волнение ария Дона Карлоса "О ночь, сгусти свои тени", в которой несчастный юноша поверяет тайну ночному светилу. Прелестна веселая, легкая песенка Саншетты — юной служанки Элеоноры. Забавна ария Доктора, рекомендующего женитьбу как лучшее лекарство от всех недугов.

Наследие Бортнянского не ограничено хоровой и оперной музыкой, о которой мы сказали. Им написано большое количество инструментальной музыки, "Концертная симфония", романсы.

Особенно широкую популярность приобрела в свое время песня "Певец во стане русских воинов". История этой песни такова. Шла Отечественная война 1812 года. 6 октября молодой поэт В.А. Жуковский, ошеломленный сдачей Москвы Наполеону Бонапарту, закончил свое стихотворение "Певец во стане русских воинов". Оно славило великих русских полководцев — Святослава Киевского, Дмитрия Донского, Петра I, Александра Суворова:

Сей кубок чадам древних лет!
Вам слава, наши деды!

Стихотворение было напечатано и мгновенно стало "бестселлером". Современников пленила выразительность слога и искренность романтического чувства. Бортнянский, захваченный всеобщим патриотическим порывом, написал музыку, избрав для нее восемь строф. Завершается песня словами клятвы:

За гибель — гибель, брань — за брань,
И казнь тебе, губитель!

Главным достоинством музыкального искусства XVIII в. является то, что оно, не утеряв национальной самобытнос-

ти, достаточно быстро освоило светские жанры и формы европейской музыки. Ориентирами в становлении "русской европейскости" служили русская словесность и русская народная песня. Создатели композиторской школы отдали дань синтетическим музыкальным жанрам — комической опере и "российской песне", музыкальный язык которых испытал мощное влияние фольклора.

Стилевое развитие музыкального искусства во многом совпало с общехудожественным процессом — с движением от барокко к классицизму и сентиментализму. Особенно ярко это воплотилось в зрелой хоровой храмовой музыке, в творчестве М.С. Березовского и Д.С. Бортнянского. Самое же важное — что в эпоху Просвещения композиторы впервые получили возможность творить одновременно и в светских, и в церковных жанрах, отдавая дань традиции и открывая пути в будущее.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите, какое место занимала музыка в культуре России второй половины XVIII в.
2. Когда и где возникла комическая опера? Что представляет собой опера-буфф?
3. Назовите первую русскую комическую оперу.
4. Каких выдающихся актеров этого времени вы знаете?
5. Расскажите содержание оперы "Мельник — колдун, обманщик и сват". Кто ее авторы?
6. Кого можно назвать основоположниками русской композиторской школы XVIII в.?
7. Расскажите о творческом пути М.С. Березовского.
8. К какому стилю принадлежит духовная музыка М.С. Березовского?

9. Охарактеризуйте концерт М.С. Березовского "Не отвержи мене во время старости".
10. Расскажите о творческом облике В.А. Пашкевича.
11. Какие оперы В.А. Пашкевича вы знаете?
12. Расскажите об опере В.А. Пашкевича "Несчастье от кареты". Что роднит эту оперу с комедиями Д.И. Фонвизина?
13. Какую роль играли народные песни в творчестве В.А. Пашкевича?
14. Охарактеризуйте оперы В.А. Пашкевича "Скупой" и "Санкт-Петербургский гостиный двор".
15. Почему В.А. Пашкевичу принадлежит открытие "русского Востока" в музыке?
16. Расскажите о творческом облике И.Е. Хандошкина.
17. Какую роль играла народная песня в российском городском быту?
18. Кто составил первые сборники русских песен?
19. Кто был автором первого нотного собрания фольклора?
20. Расскажите о литературно-музыкальном кружке Н.А. Львова.
21. Какова история рождения сборника народных песен Львова—Прача?
22. Что такое "российская песня"? Назовите ее создателей.
23. Расскажите о творческом пути Е.И. Фомина. Какие комические оперы он написал?
24. Что такое мелодрама? Расскажите о мелодраме "Орфей" Княжнина—Фомина.

25. Охарактеризуйте творческий облик Д.С. Бортнянского.
26. Какие хоровые сочинения Д.С. Бортнянского вы знаете?
27. Какие оперы написал Д.С. Бортнянский?
28. Расскажите о песне "Певец во стане русских воинов".
29. В каких стилях развивалась русская музыка XVIII в.? Какова роль барокко, классицизма, сентиментализма в ее эволюции?
30. В каких жанрах протекало становление национального музыкального языка?
31. Как вы понимаете выражение XVIII в. "музыка и словесность суть две сестры родные"?

БИБЛИОГРАФИЯ

Асафьев Б.В. Об исследовании русской музыки XVIII в. и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.

Асеев Б.Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. М., 1977.

Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века. М., 1951.

Валицкая А.П. Русская эстетика. XVIII век. М., 1983.

Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Т. 1. М., 1972.

Виппер Б.Р. Архитектура русского барокко. М., 1978.

Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки. Л., 1959.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Книга вторая. М., 1996.

Екатерина II. Сочинения. М., 1990.

*Елизарова Н.А.*Театры Шереметевых. М., 1944.

Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков. М., 1986.

История русской архитектуры. М., 1956.

История русского искусства / Под ред. М.М. Раковой и И.В. Рязанцева, М., 1978.

История русского искусства. В 13 т. М., 1953–1969.

История русской музыки. Т.2. XVIII век. Часть первая. М., 1984; Т.3. XVIII век. Часть вторая. М., 1985.

Келдыш Ю.В., Левашева О.Е. История русской музыки. Т. 2. XVIII век. Часть первая. М., 1984.

Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. М., 1962.

Коваленская Н.Н. Русский классицизм. М., 1964.

Краснобаев Б.И. Очерки истории русской культуры XVIII века. М., 1987.

Кузьмина В.Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958.

Кулакова Л.И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968.

Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. 1—2. М., 1952—53.

Лисовский В.Г. Академия художеств. Л., 1988.

Малая история искусств. Искусство XVIII века / Общая ред. А.М. Кантора. М., 1977.

Очерки русской культуры XVIII в. М., 1985—1996. Ч. 1—4.

Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.—Л. 1961.

Рабинович А.С. Русская опера до Глинки. М., 1948.

Рабинович В.И. "Вслед Радищеву..." Ф.В. Каржавин и его окружение. М., 1986.

Рапацкая Л.А. Русское искусство XVIII века (Рассвет на Неве). М., 1995.

Русское искусство XVIII в. Материалы и исследования / Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1968.

Рыцарева М.Г. Композитор Д. Бортнянский. Л., 1979.

Рыцарева М.Г. Композитор М. Березовский. Л., 1983.

Рыцарева М.Г. Русская музыка XVIII века. М., 1987.

Русская поэзия XVIII века / Вступ. статья и сост. Г.П. Макогоненко. М., 1972.

Серман И.З. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973.

Татаринова Л.Е. История русской литературы и журналистики XVIII века. М., 1982.

Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. М.–Л., 1929.

Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935.

Ямпольский И.М. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. М., 1951.

ХРЕСТОМАТИЯ

1.

Уме недозрелый, плод недолгой науки!
Покойся, не понуждай к перу мои руки:
Не писав летящи дни века проводити
Можно, и славу достать, хоть творцом не слыти.
Ведут к ней нетрудные в наш век пути многи,
На которых смелые не запнутся ноги;
Всех неприятнее тот, что босы проклали
Девять сестр. Многи на нем силу потеряли,
Не дошед; нужно на нем потеть и томиться,
И в тех трудах всяк тебя, как мору, чужится,
Смеется, гнушается.

Кантемир А.Д. Сатира I. На хулящих учения. К уму своему // Русская поэзия XVIII в. / Вступ. статья и сост. Г.П. Макогоненко. М., 1972. С. 65.

2.

Мощной богини любви сладость так есть многа,
Что на ста олтарях ей жертва есть убога.
Ах! Коль есть сладко сердцу на то попуститься!

Одна любить не рада?
То другу искать надо,
Дабы не престать когда в похоти любиться
И не позабыть того, что в любви чинится.

Тредиаковский В.К. Езда в Остров Любви // Русская поэзия XVIIIв. С. 107.

3.

Я знак бессмертия себе воздвигнул
Превыше пирамид и крепче меди,
Что бурный Аквилон сотреть не может,
Ни множество веков, ни едка древность.
Не вовсе я умру; но смерть оставит
Велику часть мою, как жизнь скончаю.
Я буду возрастать повсюду славой,
Пока великий Рим владеет светом.
Где быстрыми шумит струями Авфид,
Где Давнус царствовал в простом народе,
Отечество мое молчать не будет,
Что мне беззнатной род препятством не был,
Чтоб внесть в Италию стихи эольски
И перьвому звенеть Алцейской лирой.
Взгордися праведной заслугой, муза,
И увенчай главу дельфийским лавром.

Ломоносов М.В. "Я знак бессмертия себе воздвигнул..." // Русская поэзия XVIII в. С. 145.

4.

Мне стихотворная приятна простота.
О песнях нечто мне осталося представить,
Хоть песнописцев тех никак нельзя исправить,
Которые, что́ стих, не знают и хотят
Нечаянно попасть на сладкий песен лад.
Нечаянно стихи из разума не льются,
И мысли ясные невежам не даются.
Коль строки с рифмами — стихами то зовут.
Стихи по правилам премудрых муз плывут.
Слог песен должен быть приятен, прост и ясен,
Витийств не надобно; он сам собой прекрасен;
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть;
Не он над ним большой — имеет сердце власть.

Сумароков А.П. Эпистола о стихотворстве // Русская поэзия XVIII в. С. 171–172.

5.

Куда ни обращу зеницу,
Омытую потоком слез,
Везде, как скорбную вдовицу,
Я зрю мою отчизну днесь:
Исчезли сельские утехи,
Игрива резвость, пляски, смехи;
Веселых песней глас утих;
Златые нивы сиротеют;
Поля, леса, луга пустеют;
Как туча, скорбь легла на них.

Везде, где кущи, села, грады
Хранил от бед свободы щит,
Там тверды зиждет власть ограды
И вольность узами теснит.
Где благо, счастие народно
Со всех сторон текли свободно,
Там рабство их отгонит прочь.
Увы! судьбе угодно было,
Одно чтоб слово превратило
Наш ясный день во мрачну ночь.

Так древле мира Вседержитель
Из мрака словом свет создал, —
А вы, цари! на то ль зиждитель
Своей подобну власть вам дал,
Чтобы во областях подвластных
Из счастливых людей несчастных
И зло из общих благ творить?
На то ль даны вам скиптр, порфира,
Чтоб были вы бичами мира
И ваших чад могли губить?

Капнист В.В. Ода на рабство // Русская поэзия XVIII в. С. 145.

6.

О незабвенно столетие! Радостным смертным даруешь
Истину, вольность и свет, ясно созвездье вовек; —
Мудрости смертных столпы разрушив, ты их паки создало;
Царства погибли тобой, как раздробленный корабль;
Царства ты зиждешь; они расцветут и низринутся паки;
Смертный что зиждет, все то рушится, будет все прах.

Но ты творец было мысли; они ж суть творения Бога;
И не погибнут они, хотя бы гибла земля;
Смело счастливой рукою завесу творенья возвеяв,
Скрыту природу сглядев в дальном таилище дел,
Из океана возникли новы народы и земли,
Нощи глубокой из недр новы металлы тобой.

Радищев А.Н. Осмнадцатое столетие // Русская поэзия XVIII в. С. 423.

7.

Выду я на реченьку,
Погляжу на быструю —
Унеси ты мое горе,
Быстра реченька, с собой!

Нет, унесть с собой не можешь
Лютой горести моей;
Разве грусть мою умножишь,
Разве пищу дашь ты ей,

За струей струя катится
По склоненью твоему;
Мысль за мыслью так стремится
Все к предмету одному.

Ноет сердце, изнывает,
Страсть мучительну тая.
Кем страдаю, тот знает,
Терпит что́ душа моя.

11 Заказ 981

Чем же злую грусть рассею,
Сердце успокою чем?
Не хочу и не умею
В сердце быть властна моем.

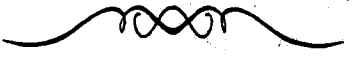
Милый мой им обладает,
Взгляд его — мой весь закон.
Томный дух пусть век страдает,
Лишь бы мил всегда был он.

Нелединский-Мелецкий Ю.А. "Выду я на реченьку..." // Русская поэзия XVIII в. С. 439.

8.

Природа склонности различные вселяя,
Одну имеет цель, один в виду успех:
По своенравию таланты разделяя,
Путями разными ведет ко счастью всех.
Глас трубный, одному на бранном поле сроден,
Победы шумный клик и побежденных стон;
Другому сельский кров и плуг косой угоден,
И на брегу ручья невозмущенный сон.
Я, блеском обольщен прославившихся россов,
На лире пробуждать хвалебный глас учусь
И за кормой твоей, отважный Ломоносов,
Как малая ладья, в свирепый понт несусь.

Муравьёв М.Н. Избрание стихотворца // Русская поэзия XVIII в. С. 433.



9.

Восстал всевышний Бог да судит
Земных богов во сонме их;
Доколе, рек, доколь вам будет
Щадить неправедных и злых?

Ваш долг есть: сохранять законы,
На лица сильных не взирать,
Без помощи, без обороны
Сирот и вдов не оставлять.

Ваш долг: спасать от бед невинных,
Несчастливым подать покров;
От сильных защищать бессильных,
Исторгнуть бедных из оков.
Не внемлют! видят — и не знают!
Покрыты мздою очеса:
Злодействы землю потрясают,
Неправда зыблет небеса.

Цари! Я мнил, вы боги властны,
Никто над вами не судья,
Но вы, как я, подобно страстны,
И так же смертны, как и я.

И вы подобно так падете,
Как с древ увядший лист падет!
И вы подобно так умрете,
Как ваш последний раб умрет!

Воскресни, Боже! Боже правых!
И их молению внемли:

Приди, суди, карай лукавых,
И будь един царем земли!

---

*ДержавинГ.Р.*Властителям и судиям// Русская поэзия XVIIIв. С. 552–553.

10.

О Ты, пространством бесконечный,
Живый в движеньи вещества,
Теченьем времени превечный,
Без лиц, в трех лицах Божества!
Дух всюду сущий и единый,
Кому нет места и причины,
Кого никто постичь не мог,
Кто все собою наполняет,
Объемлет, зиждет, сохраняет,
Кого мы называем: *Бог.*

Измерить океан глубокий,
Сочесть пески, лучи планет
Хотя и мог бы ум высокий, —
Тебе числа и меры нет!
Не могут духи просвещенны,
От света твоего рожденны,
Исследовать судеб твоих:
Лишь мысль к тебе взнестись дерзает, —

В твоем величьи исчезает,
Как в вечности прошедший миг.

Державин Г.Р. Бог // Русская поэзия XVIIIв. С. 560.

11.

Господин издатель!

Госпожа Всякая всячина на нас прогневалась и наши нравоучительные рассуждения называет ругательствами. Но теперь вижу, что она меньше виновата, нежели я думал. Вся ее вина состоит в том, что на русском языке изъясняться не умеет и русских писаний обстоятельно разуметь не может; а сия вина многим нашим писателям свойственна.

В пятом листе "Трутня" ничего не писано, как думает госпожа Всякая всячина, ни противу милосердия, ни противу снисхождения, и публика, на которую я и ссылаюсь, то разобрать может. Ежели я написал, что больше человеколюбив тот, кто исправляет пороки, нежели тот, кто оным потакает, то не знаю, как таким изъяснением я мог тронуть милосердие? Видно, что госпожа Всякая всячина так похвалами избалована, что теперь и то почитает за преступление, если кто ее не похвалит.

Не знаю, почему она мое письмо называет ругательством? Ругательство есть брань, гнусными словами выраженная; но в моем прежнем письме, которое заскребло по сердцу сей пожилой дамы, нет ни кнутов, ни виселиц, ни прочих слуху противных речей, которые в издании ее находятся.

Новиков Н.И. Трутень (отрывок) // Русская критика XVIII–XIX веков. М., 1978. С. 19.

12.

Каждое утро Радищев просыпался, думал, что начался последний день его жизни: вот-вот откроется дверь и прикажут идти к виселице или под топор. Однако царица все же не решилась казнить своего врага. Возможно, боялась сделать из него мученика и тем упрочить славу и память...

И вот осенним днем, в цепях, вывели узника из крепости, посадили в тюремную карету и объявили, что его отправляют в Сибирь сроком на десять лет. Ехать же до места ссылки 7000 верст.

"Путешествие из Петербурга в Москву" Екатерина II приказала отнимать, у кого бы оно ни нашлось, и тут же сжигать.

Зато отныне платили большие деньги, чтобы хоть полистать страшную книгу, которая так разгневала императрицу, и снять с нее копию. Сорок лет спустя Пушкин добыл себе экземпляр "Путешествия из Петербурга в Москву" и отдал за него 200 рублей. Сейчас, 200 лет спустя, науке известно более сотни рукописных копий "Путешествия" и десятка полтора книжек...

Но это было после. А сейчас Радищева везут в Сибирь. По дороге с ним выехали проститься старенькие родители. Всего же добирался он от Петербурга до места своей ссылки больше года...

Эйдельман Н.Я. Твой восемнадцатый век. М., 1986. С. 183.

13.

Искусство и действительность — два противоположных полюса, границы пространства человеческой деятельности.

В пределах этого пространства и развертывается все разнообразие поступков человека. Хотя объективно искусство всегда тем или иным способом отражает явления жизни,

переводя их на свой язык, сознательная установка автора и аудитории в этом процессе может быть троякой.

Во-первых, искусство и внехудожественная реальность рассматриваются как области, разница между которыми столь велика и принципиально непреодолима, что самое сопоставление их исключается. Так, например, до последней войны в Екатерининском царскосельском дворце хранился портрет императрицы Елизаветы (кисти Каравака)*, в котором лицо, выполненное с сохранением портретного сходства, было соединено с обнаженным телом Венеры. Для художественного сознания более поздних эпох такое полотно должно было казаться неприличным, а учитывая социальный статус изображенной на нем особы, — и прямо дерзким. Однако зрители XVIII века смотрели на картину иначе. Им и в голову не могло прийти увидеть в обнаженном женском теле изображение реального тела Елизаветы Петровны. Они видели в картине соединение текстов с двумя различными мерами условности: лицо было портретно и, следовательно, отнесено к определенной внешней реальности как ее изображение; тело же вписывалось в нормы аллегорической живописи, которая оперировала эмблемами, являющимися знаками предметов, а не их изображениями. Как лицо Екатерины II и орел у ее ног известной картины Д. Левицкого дают различную меру условности (лицо изображает лицо, а орел изображает власть), так и лицо и тело на портрете Елизаветы по-разному соотносились с миром внехудожественной реальности. На известном памятнике Суворову в Петербурге (М. Козловский) элементы портретного сходства в изображении лица, пусть даже идеализированного, сочетаются с совершенной условностью античной трактовки фигуры. Стилистический контраст при этом не сглаживается, а демонстративно подчеркивается. Г. Державин перенес этот принцип контрастного соединения в поэтический портрет Суворова:

* С признательностью и благодарностью вспоминаю В.М. Глинку, давшего мне ценные консультации *(автор)*.

Кто перед ратью будет пылая
Ездить на кляче, есть сухари...
"Снигирь"

Портретность и условность здесь соединяются в подчеркнуто контрастное целое.

Таким образом, там, где изобразительные искусства или театр (например, балет) оперируют заведомо условными знаками и отношение между изображением и содержанием определяется не подобием, а исторической конвенцией, возможность "спутать" эти два плана исключается, и между полотном и зрителем, сценой и залом возникает непреодолимая грань. Художественное и внехудожественное пространства отделены столь резкой чертой, что могут лишь взаимосоотноситься, но не взаимопроникать.

Второй подход к соотношению искусства и внехудожественной реальности заключается во взгляде на искусство как на область моделей и программ. Активное воздействие направлено из сферы искусства в область внехудожественной реальности. Жизнь избирает себе искусство в качестве образца и спешит "подражать" ему.

В-третьих, жизнь выступает как область моделирующей активности — она создает образцы, которым искусство подражает. Если во втором случае искусство дает формы жизненному поведению людей, то в третьем — формы жизненного поведения определяют поведение художественное, особенно сценическое.

Сознавая всю условность такой характеристики, можно сопоставить первый случай с классицизмом, второй — с романтизмом и третий с реализмом.

Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб, 1994. С. 180—181.

Часть III

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ XIX ВЕКА

Глава 1.
ДИАЛОГ СТИЛЕЙ В РУССКОЙ КЛАССИКЕ ПРЕДРЕФОРМЕННОЙ ЭПОХИ

Сравнительно короткий период в истории России, длящийся с 1800-х по 1850-е гг., ознаменовался высочайшими достижениями искусства, которые с полным основанием называют русской классикой. "Дней александровых прекрасное начало" (А.С. Пушкин) открыло эпоху, полную бурных событий, насыщенную глубокими изменениями в политической и духовной жизни общества. В начале века сложилась русская художественная интеллигенция, чувствующая нравственное право бороться за преобразование социальных и экономических основ Российского государства.

Сопротивление обветшавшей идеологии крепостного строя и деспотической форме правления, исключающей личные права и свободы российских подданных, усилилось с победой в Отечественной войне 1812 года. Рост гражданского патриотизма и национального самосознания простого народа в эти годы не остался незамеченным. Социальный протест, пестовавшийся в дворянских кругах начиная с конца XVIII в., вылился в организацию тайных обществ и открытое политическое выступление декабристов (1825).

В 40-е — 50-е гг. "брожение умов" достигает, кажется, своего апогея. Писатели, художники, композиторы той эпохи не остались в стороне от жгучих проблем современности. Общественно-политическая и эстетическая мысли развивались в тесной взаимосвязи, порой перекликаясь и дополняя друг друга. Искусство стало ярким и непосредственным отражением взлетов и падений, открытий и заблуждений своего времени. В соответствии с новым содержанием культуры менялись средства художественной выразительности, рождались новые стили.

Классицизм, сыгравший столь важную роль в период становления светской культуры эпохи Просвещения, постепенно уходил в прошлое. Ему на смену пришли стилевые закономерности романтизма и реализма, в большей мере отвечающие запросам нового века. Однако картина смены стилевых координат не была однозначной. Попытаемся в ней разобраться.

В первые десятилетия XIX в. обновление художественных стилей ярко проявилось во всех видах европейского искусства. Классицизм с его нормативной эстетикой уступает место сентиментализму и романтизму[1]. Сущность ***романтизма*** была в какой-то мере противоположна классицистским установкам. Героем романтического искусства становится яркая индивидуальность, чей неповторимый облик не укладывается в рамки общепризнанных образцов мышления и поведения. Личность находится в противоречии с окружающей ее реальностью — таково исходное положение романтизма. Это противоречие явилось предметом эстетического анализа в художественной культуре разных стран.

---

[1] *Романтизм* как художественный стиль ранее всего проявился в искусстве Франции, что было связано с разочарованием общества в политических идеалах революционного XVIII века.

Романтическое искусство творилось художниками, которые порой сами находились в мучительном разладе с "враждебной действительностью". Они искали отдохновения в идеализированном прошлом, в народных преданиях, "бежали" от цивилизации на лоно природы. В искусстве множатся образы возвышенных, не понятых толпой, страдающих героев, и одновременно сладких грез и фантасмагорий, куда уносятся в поисках призрачного идеала мечты художника. На почве увлеченности "вечной красотой" народного творчества возрождается интерес к самобытным истокам культуры, что повлияло на развитие национальных художественных школ. Если мастера классицизма говорили "на одном языке", то в XIX в. рождается новый, разноязычный мир европейских художественных культур, среди которых русское искусство заняло достойное место.

Романтизм в России имел ярко выраженную специфику, обусловленную всем ходом предшествующего исторического и духовного развития общества.

Русская художественная интеллигенция, в соответствии с миссией глашатая свободы и либерализма, не тяготела к абстракциям грез и иллюзий, к фантастике, далекой от действительности. Окружающий мир воспринимался русскими художниками XIX века как главный предмет творчества. Это стимулировало развитие реалистической образности, которая сочеталась с романтическими средствами художественной выразительности. Исследователи справедливо полагают, что романтизм стал важным звеном в общем движении литературы, театра, живописи, музыки от классицизма к реализму. Добавим, что именно переплетение стилей дало прекрасный художественный результат и способствовало рождению вершинных творений русского национального искусства, отмеченных печатью "и божества, и вдохновенья".

Становление эстетики русского романтизма активно протекало в ***литературе,*** что связано с творчеством поэтов и писателей начала XIX в. У истоков русского романтизма стоял ***В.А.Жуковский*** (1783–1852). В своих ранних сочинениях поэт подражал то Ломоносову, то Державину, используя при этом не только классицистские, но и характерные для начала века сентименталистские мотивы. Однако по мере взросления Жуковский становился "певцом чувства и сердечного воображения" (А.Н.Веселовский). Постепенно классицистская риторика его стихов сменяется напевно-мелодической интонацией, с особой яркостью воплотившейся в элегиях. К числу лучших элегий относятся "Вечер" и "Сельское кладбище". В центре образного мира "Сельского кладбища" находится поэт-мечтатель, размышляющий о бренности всего земного и скоротечности жизни. Содержанием элегии является, по сути, чувство грусти, которое доминирует в зрелой лирике поэта.

Склонность Жуковского к философичности и углубленным религиозным раздумьям обусловили становление в его творчестве качественно новой лирики. В его сочинениях господствует просветленное созерцание Божьего мира, с которым предстоит расстаться без особого сожаления и с надеждой на жизнь вечную. Красота земная и небесная, мгновенье и вечность — вот те категории, о которых постоянно помнит поэт.

Жуковский творил в самых разных жанрах. Это дружеские послания, романсы, элегии, басни, сказки. Но все же предпочтение отдавал балладе. Баллада, сложившаяся в английской и немецкой литературе, представляла собой эпическое произведение, в котором сильны мотивы фантастики. Этот жанр был чрезвычайно любим романтиками, причем не только поэтами, но и музыкантами (например, знаменитая баллада Ф. Шуберта на стихи И.В. Гёте "Лесной царь").

В творчестве Жуковского сохранены основные признаки жанра, хотя многие баллады поэта полны национально-бытовых реалий. Среди популярных баллад "Людмила" (1808), "Светлана" (1808–1812), "Ивиковы журавли" (1813), "Рыцарь Тогенбург" (1818), "Кубок" (1831), "Перчатка" (1831) и др.

Жуковский известен не только как поэт-романтик, но и как замечательный переводчик. Многие его сочинения являются вольными переводами романтической европейской поэзии. Жуковский познакомил отечественного читателя с лучшими авторами Англии, Франции, Германии. Благодаря его трудам на русском языке зазвучали Гомер и Фирдоуси, Вергилий и Шиллер.

Творчество Жуковского запечатлело мир неординарной, внутренне свободной личности декабристской эпохи, признающей самоценность каждого человека вне зависимости от его социального происхождения. Пожалуй, самое привлекательное в нравственной позиции поэта — это глубокое убеждение в том, что счастье человека заключается не во внешних интересах, но скрыто в нем самом, в его способности любить, мыслить, творить.

Гуманистические идеи раннего романтизма нашли яркое воплощение в "легкой поэзии" прямого предшественника Пушкина — ***К.Н. Батюшкова*** (1787–1855). Его творчество воспринимается как гимн земной жизни. Неприемля несправедливость окружающей действительности, поэт создает собственный, воображаемый мир, наполненный радостью бытия. Сочинения Батюшкова отличаются изяществом и красотой. Поэт нравственно возвышает своих героев, награждая их духовной свободой и независимостью. Батюшков вошел в историю русской художественной культуры как светлый эпикуреец, поклонник земных наслаждений, предпочитающий роскоши дворцов романтическую уединенность в "скромной сени, мире, вольности и спокойствии".

С совершенно иными идеями пришел в искусство ***К.Ф. Рылеев*** (1795–1826). Его лирика пронизана политическими мотивами и подчинена той бескомпромиссной борьбе, которую вел руководитель декабристского движения с самодержавием до конца своих дней. Его первое печатное творение "К временщику" (1820) смело бросало вызов царскому сановнику А.А.Аракчееву. Вершинным сочинением декабристской лирики считается стихотворение "Гражданин" (1824–1825). Известность получили думы Рылеева "Наливайко", "Смерть Ермака", "Иван Сусанин", поэма "Войнаровский", созданные в традициях романтической поэзии и воспевающие героический подвиг и жертвенность во имя Отечества. Особое место в творчестве Рылеева занимают агитационно-сатирические песни — "Царь наш — немец русский", "Вдоль Фонтанки-реки", "Ах, тошно мне" и др.

По оценке Белинского, ***А.С. Грибоедов*** (1795–1829) принадлежал "к самым могучим проявлениям русского духа". Его главным творением является пьеса "Горе от ума", завершенная в 1823 г. В ней Грибоедов, сохраняя преемственность с классицистской комедией XVIII в. (триединство, "говорящие имена", некоторая назидательность стиля), придерживается совершенно новой стилистики критического реализма. В содержании пьесы со всей очевидностью отразились непримиримые противоречия радетелей консервативного московского барства и нового поколения дворянства, исповедующего либеральные идеи накануне восстания декабристов. Мечты Фамусова и его окружения выражены во фразе "забрать все книги бы да сжечь". Умница Чацкий[1], натура неординарная, образованная, деятельная, предстает смелым провозвестником "свободной жизни", которую боятся и неприемлют остальные действующие лица пьесы. Как

[1] Прототипом Чацкого исследователи считают П.Я. Чаадаева.

писал сам автор, "в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека; и этот человек разумеется в противуречии с обществом его окружающим".

Художественное новаторство Грибоедова заключается в типизации характеров персонажей: в комедии каждый образ несет в себе черты реальных общественных сил декабристской эпохи. Грибоедову удалось индивидуализировать речь действующих лиц. В комедии нашли отражение не только своеобразие разговорного русского языка, но и специфический московский говор. Многие афоризмы пьесы со временем стали поговорками: "Служить бы рад, прислуживаться тошно", "Свежо предание, а верится с трудом" и др. Полностью напечатать сатирический шедевр Грибоедова было разрешено лишь в 1862 году.

Русский национальный характер как результат многовекового исторического развития народа с огромной художественной силой выразил ***А. С. Пушкин*** (1799–1837). Его творчество раскрыло богатство национального опыта, красоту и своеобразие языка, духовные прозрения и откровения. Как писал Гоголь, "Пушкин есть явление чрезвычайное... может быть единственное явление русского духа".

Наследие Пушкина наполнено общечеловеческим содержанием. Его способность ощущать мировую культуру как единое целое Достоевский назвал "всемирной отзывчивостью", результатом которой стал поразительный универсализм поэтики Пушкина.

В творчестве Пушкина исследователи выделяют несколько периодов. В лицейские годы его поэзия несет печать классицизма, подражательности. Однако необыкновенное дарование позволило Пушкину достаточно быстро преодолеть литературные традиции и найти свой, индивидуальный почерк. Первым его триумфом было стихотворение "Воспоминания

в Царском Селе", прочитанное в присутствии Державина и одобренное им.

В послелицейское время (1817–1820) поэтический гений Пушкина стремительно развивается. Его поэзия приобретает естественную легкость, искренность и сердечность. В ней звучит целая гамма разных мотивов — от социально-политических до шутливо-эротических. Самые значительные сочинения — "Вольность", "Деревня", поэма "Руслан и Людмила".

На юге в ссылке (1820–1824) Пушкин увлекается романтикой сильных страстей, что находит отражение в поэмах "Кавказский пленник", "Братья разбойники", "Бахчисарайский фонтан".

Попав в Михайловское, в имение своего отца (1824–1826), поэт впервые непосредственно соприкоснулся с простыми крестьянами, с их жизнью, нравами, верованиями. В этот уединенный период расцветает пушкинская лирика ("Сожженное письмо", "Храни меня, мой талисман", "Зимний вечер"). Тема свободы, и ранее звучащая в его стихах, также не оставлена поэтом ("К Языкову", "Второе послание цензору", "Заступники кнута и плети").

В эти же годы Пушкин продолжил работу над начатыми еще в Одессе произведениями — поэмой "Цыганы", романом "Евгений Онегин", закончил трагедию "Борис Годунов".

В период после восстания декабристов поэт интенсивно работал над романом "Евгений Онегин", завершив его в 1831 г. Конфликт романа для литературы тех лет был достаточно традиционен. В его основе непримиримые противоречия мыслящего "лишнего человека" и среды. Однако, в отличие от предшествующей романтической поэзии, Пушкин создает реалистическое произведение. В трагических судьбах своих героев Пушкин с ярчайшей убедительностью сумел воплотить поединок долга и чувства, разума и страсти,

возвысив "Татьяны милый идеал". Раскрывая типические черты своих персонажей, поэт показывает их в соотношении со средой, бытом, нравами, обычаями русского общества. Национальное начало подчеркивается картинами городской и сельской жизни; многие пейзажные зарисовки романа стали хрестоматийными ("Зима!.. Крестьянин, торжествуя...", "Гонимы вешними лучами...", "Уж небо осенью дышало..."). Лаконичная выразительность пушкинской речи достигает в романе совершенства. Язык "Онегина" прозрачный, ясный, чуть ироничный, но при этом удивительно задушевный.

Роман "Евгений Онегин" создавался в ту пору, когда поэзия, господствовавшая в русской литературе на протяжении более века, стала утрачивать свою притягательную силу. Реализм естественно вел к торжеству прозы, все более занимавшей внимание писателей. Неслучайно Пушкин, чуткий к веяниям времени, выбрал для своего романа форму, объединившую эпос и лирику. Затронув многообразные социальные, нравственные и бытовые проблемы, Пушкин создал своего рода "энциклопедию русской жизни" (Белинский).

Продолжая идти по пути органичного соединения романтической и реалистической образности, поэт вновь вернулся к жанру поэмы. "Граф Нулин", "Домик в Коломне", "Анжело", "Полтава" — все эти произведения свидетельствуют о неисчерпаемых возможностях Пушкина-историка, психолога, социолога. В "болдинскую осень" 1830 года он закончил "Маленькие трагедии".

Последний период его творчества относится к 30-м гг. Это было время тревожных раздумий о своей судьбе, рождающих строки, полные глубокого философского смысла:

Отцы пустынники и жены непорочны,
Чтоб возлетать во области заочны,

Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв,
Сложили множество божественных молитв;
Но ни одна из них меня не умиляет,
Как та, которую священник повторяет
Во дни печальные Великого Поста;
Все чаще мне она приходит на уста
И падшего крепит неведомою силой:
Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.
Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.

К поэту пришло более зрелое отношение к народному творчеству, что сказалось на содержании замечательных сказок. В 1831 г. были опубликованы "Повести Белкина", проникнутые просвещенным дворянским гуманизмом, любовью к "маленькому человеку". Далее следовали повести "Дубровский" и "Пиковая дама", роман "Капитанская дочка", очерк "Путешествие в Арзрум".

Творчество Пушкина воплотило социальные и философские конфликты своего времени. И хотя они порой не получают гармоничного разрешения, как это было принято в искусстве классицизма, трагизм окружающей действительности не является поводом для уныния и пессимизма. Гармонию в этот мир привносит личность поэта, его душа, явленная "в заветной лире".

Творчество Пушкина открыло новый этап в развитии русского искусства. Особую роль его наследие сыграло в становлении музыкальной классики. Ни один из крупных рус-

ских композиторов не миновал поэзии национального гения. Достаточно вспомнить, что на сюжеты Пушкина созданы такие оперные шедевры, как "Руслан и Людмила" Глинки, "Русалка" Даргомыжского, "Борис Годунов" Мусоргского, "Евгений Онегин" и "Пиковая дама" Чайковского, "Сказка о царе Салтане" и "Золотой петушок" Римского-Корсакова, "Алеко" Рахманинова, "Мавра" Стравинского.

Поэзия младшего современника Пушкина ***М.Ю. Лермонтова*** (1814–1841) явилась, по словам В.О. Ключевского, "выражением того стиха-молитвы, который служит формулой русского религиозного настроения: да будет воля Твоя". В ранний период творчества (1828–1836) в лирике поэта большое место занимает любовь— пламенная, глубокая, обычно несчастная, обреченная на муки. Условной границей между ранним и зрелым творчеством принято считать 1836 год, когда Лермонтов заявил о себе как о преемнике Пушкина в стихотворении "На смерть Поэта", где смело сошлись элегия и сатира. Гневные слова, брошенные в лицо правящей элите, сделали молодого Лермонтова в одночасье известным всей России. В период с 1836 по 1841 гг. он создает произведения, покоряющие сыновним чувством любви к Родине ("Родина", "Бородино"). Особое место в его зрелом творчестве занимают сочинения, в которых звучит тема гордого, не понятого толпою, одинокого человека, предстоящего перед Творцом ("Выхожу один я на дорогу", "На севере диком стоит одиноко", "Утес"). Печально-скорбные размышления поэта о суетности всего земного, о дисгармонии жизни перемежаются с призывами к свободе, добру, красоте ("Узник"). Его волнует глубокое лирическое чувство, данное человеку как дар ("Отчего").

Важное место в творческом наследии Лермонтова занимают лирико-эпические поэмы. Их действие происходит то

в Греции ("Корсар"), то в России ("Боярин Орша", "Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова"), но чаще всего на Кавказе. Романтическое воображение поэта рисовало картины Кавказа как "сурового края свободы" ("Кавказский пленник", "Измаил-бей", "Хаджи-Абрек").

Вершинами романтической поэзии Лермонтова являются поэмы "Мцыри" и "Демон".

Поэма "Демон" была создана раньше[1]. В ее основу положен библейский рассказ о падшем духе зла, восставшем против самого Бога[2]. Лермонтов воспринял этот сюжет как возможность показать духовную катастрофу героя в его стремлении к свободе, к познанию мира. По мысли Белинского, лермонтовский Демон "отрицает для утверждения, разрушает для созидания". Он — страстный бунтарь-идеалист, противопоставивший себя не только Богу, но и всему сущему. В скепсисе "духа изгнания" отражены черты характера многих интеллигентов лермонтовской эпохи, но более всего — внутренние противоречия самого автора. Поэтому Демона, как и Печорина, можно считать "героем времени". Следует также отметить, что в этой поэме, как ни в одном другом сочинении, Лермонтов сумел воплотить суть вечного конфликта в Мироздании — противостояние Добра и Зла.

Поэма "Мцыри" (1829—1839) является страстным монологом-исповедью. Герой поэмы — не индивидуалист и не эгоист. Его гордое одиночество — всего лишь акт протеста против окружающего зла. В характере Мцыри сошлись мужество, воля, душевная мягкость. Превыше всего герой ценит

[1] Поэма, начатая в 1829 г., имела 8 редакций. Лермонтов работал над ее текстом до конца своих дней, параллельно с "Героем нашего времени".

[2] Тема падшего Ангела получила широкое развитие в западноевропейской литературе.

свободу, жертвуя во имя нее своей жизнью. Пафос поэмы отразил веру Лермонтова в нравственную правоту сильной личности, способной бросить вызов силам зла.

Самым известным творением Лермонтова-драматурга является пьеса "Маскарад" (1835). Тема произведения — разоблачение фальшивого, масочного быта людей петербургского света. За фасадом их блестящей маскарадной жизни скрыты ужасные человеческие пороки — себялюбие, жадность, коварство. В сложном плетении интриги драмы доминирует главная мысль: эгоизм и страстность приводят к самоуничтожению личности, приносят горе окружающим людям.

Прозаический дар писателя с блеском раскрылся в нравственно-психологическом романе "Герой нашего времени" (1838—1839). Рисуя образ Печорина, Лермонтов показал его "лишним" человеком, несущим настроение социальной усталости, охватившей дворянскую молодежь в постдекабристский период. Холодный эгоист, застывший в гордом одиночестве, Печорин, подобно Демону, находится в плену отрицания и сомнения. Поэт романтического направления, Лермонтов в "Герое нашего времени" использует всю силу реализма для воплощения философской идеи сочинения — трагедии личности, не способной творить добро.

В творчестве ***Н.В. Гоголя*** (1809—1852) соединились фантастика и мистический гротеск, сатира и религиозные проблемы, суровый морализм и социальные утопии. Среди ранних произведений писателя выделяется цикл романтических повестей "Вечера на хуторе близ Диканьки", где с удивительной теплотой нарисованы красочные картины народного быта. Фантастика, органично вплетенная в ткань повествования, поэтично передает мир народных верований в сочетании сказочных и христианских представлений.

В марте 1835 г. вышли в свет повести "Миргород", где Гоголь, слегка иронизируя над своими персонажами, нарисовал разнообразный мир помещиков и чиновников, в котором простосердечие и человечность соседствуют с меркантильностью и пошлостью. Перед этим, в 1834 г., писатель закончил историческую повесть "Тарас Бульба".

Крупнейший шаг на пути развития новой русской литературы был сделан Гоголем в "Петербургских повестях" (1831—1841). В них Гоголь проявляет высокое мастерство и умение сочетать резко противоположные образные сферы — реализм и фантастику, сатиру и гротеск, подчиняя разнохарактерные средства художественной выразительности единству замысла. "Петербургские повести" свидетельствуют об эволюции жанровой сферы писателя от бытовой сатиры к гротесковой памфлетности ("Записки сумасшедшего", "Нос"). Фантастика гофмановского типа, порой доходящая до мистики, предвосхищает новые направления литературы конца XIX — начала XX века. То же можно сказать и о теме бесправного "маленького человека", подавленного обстоятельствами жизни, блестяще развитой (вслед за Пушкиным) в повести "Шинель". Этой проблеме позднее будет уделять внимание мировая литература.

В конце 1835 г. Гоголь закончил комедию "Ревизор", сюжет которой был подсказан Пушкиным. В дальнейшем писатель неоднократно возвращался к тексту и сделал несколько редакций. Работая над комедией, Гоголь мечтал о религиозно-нравственном перевоспитании общества силой художественного воздействия. Неслучайно писатель отказался от положительного героя. Персонажи пьесы живут в провинциальном мирке, показанном гиперболически, гротескно. Самодурство, честолюбие, мотовство, чванство героев не знают предела. Реалистическая достоверность характеров под-

крепляется яркой и точной бытовой речью. Единственным честным участником событий "Ревизора" следует считать авторский смех, обличающий преступления и пороки. "Над кем смеетесь? Над собой смеетесь", — заключает автор устами городничего. Немая сцена в конце "Ревизора" позволяет увидеть в комедии глубокое философское обобщение извечной русской проблемы "А судьи кто?", ранее гениально воплощенной Грибоедовым. По Гоголю, главным судьей является история, то есть время, отделяющее смешное от трагического, наносное от истинного. Комедия "Ревизор" имела огромный успех и вошла в ряд самых выдающихся творений комедиографии.

Осенью 1835 г., воспользовавшись советом Пушкина, Гоголь начинает писать поэму "Мертвые души". Темой произведения стала современная писателю жизнь, являющая вопиющее противоречие между духовной мощью русского народа и его рабским социальным положением, приводящим к умиранию человеческой души. Неслучайно поэма кончается подлинным гимном русскому народу: "Эх, тройка, птица тройка, кто тебя выдумал?" Гоголь свободно владеет разнообразными приемами компоновки сюжета, используя средства выразительности реализма и романтизма, обращаясь то к сатире, то к лирике, то к патетике, особо обыгрывая предметные детали. Первый том "Мертвых душ" был закончен в ноябре 1841 г. Завершая поэму, писатель внес в ее содержание размышления о национально-религиозном характере русского человека, что стало поводом для обвинения Гоголя в отходе от "прогрессивно-демократической идейности". Однако Гоголь продолжил свои нравственные и духовные искания, что нашло отражение в работе "Выбранные места из переписки с друзьями" (1844 г.), где писатель отстаивает право личности на внутреннюю свободу. Превращение писате-

ля из неуемного сатирика в христианского проповедника вызвало негодование демократической прессы. Гоголь переживает глубокий духовный кризис. Он умер в возрасте 43 лет.

Литературная жизнь 40-х—50-х гг. отразила накал социально-политических страстей, пылавших в русском обществе накануне реформ. Существенную роль в это время играли славянофилы, предсказывающие России самобытный путь развития, истоки которого они видели в допетровской патриархальной Руси. Среди них поэт и публицист А.С. Хомяков, фольклорист и переводчик И.В. Киреевский, поэт и драматург К.С. Аксаков, поэт и публицист И.С. Аксаков, историк Ю.Ф. Самарин, журналист А.И. Кошелев. Славянофилы требовали отмены крепостного права, поэтому в период подготовки и проведения реформ они утратили свою оппозиционность.

Весьма популярной была философия "западников", отстаивавших необходимость демократизации страны по европейскому типу. Их позиции разделяли писатели П.Я. Чаадаев, И.С. Тургенев, Д.В. Григорович, И.А. Гончаров, критики П.В. Анненков и В.П. Боткин, профессора Т.Н. Грановский и П.Г. Редкин. В тот же период под воздействием творчества Гоголя сформировалась "натуральная школа", приверженцами которой считались выдающийся критик В.Г. Белинский (1811—1848) и писатель-демократ А.И. Герцен (1812—1870).

Вместе с тем в эту бурную эпоху были художники, продолжавшие развивать "вечные проблемы", чуждые "прозе быта" и злободневности. В их числе — ***Ф.И. Тютчев*** (1803—1873). Открытие творчества Тютчева принадлежит Пушкину, напечатавшему в 1836 г. в "Современнике" стихи поэта. В то время, как большинство русских литераторов стали отдавать предпочтение реалистической прозе, Тютчев остался верен традиции поэтической лирики. В числе предшественников

Тютчева следует отметить крупнейшего поэта пушкинской поры ***Е.А. Баратынского*** (1800–1844) — автора философских элегий, посланий, поэм, а также поэтов-"любомудров" Д.В. Веневитинова, А.С. Хомякова, С.П. Шевырева[1]. Тютчеву была чужда реалистическая конкретность, модная в современной ему литературе. Эстетика поэта сложилась не под влиянием сиюминутной моды, но в процессе глубокого анализа сущностных проблем жизни и смерти, взаимосвязи человека и Вселенной, бренного и вечного.

Поэт обладал удивительно тонким восприиятием природы, которую ощущал как живой организм, соотнесенный с человеческим существом. Художественная интуиция подсказывала ему образы, где органично сплетались мир человека и мир стихии, катаклизмы природы и роковые моменты человеческой истории. Поэту удалось прикоснуться к тайнам Мироздания, что придавало его лирике величественный пафос, скорбь и светлую грусть одновременно. Ощущая жизнь в ее высшем духовном смысле, оперируя категориями хаоса и космоса, Тютчев уходил от обыденности, хлынувшей в русскую литературу предреформенной эпохи. Он славил акт Творения в его сопряженности прекрасного и трагического.

Философские переживания поэта отливались в предельно сжатую форму стиха — "фрагмента", где каждое слово было полно внутреннего глубокого смысла:

Как бы эфирною струею
По жилам небо потекло.

Художественные принципы творчества Тютчева не претерпели в течение жизни сколько-нибудь значительных изменений. Его философско-религиозная лирика вошла важ-

[1] Поэты-"любомудры" — участники "Общества любомудрия", то есть люди, полюбившие мудрое, философское восприятие жизни.

ной составной частью в русскую духовную культуру, дополняя и оттеняя поэтическое наследие Пушкина и Лермонтова.

Итак, литература предреформенной эпохи являла отход от классицистских традиций XVIII в., позволивший в достаточно короткий срок освоить новые художественные стили. Другой вид искусства — ***архитектура*** — продолжал развиваться в русле классицизма. В первой трети XIX столетия этот стиль в русском зодчестве вступает в новую фазу, которую именуют "высоким" (зрелым) классицизмом, или русским ампиром.

В основе высокого классицизма лежат те же принципы, что обусловили развитие русской архитектуры во второй половине XVIII в. При этом монументальность, простота, логическая ясность классицистской образности достигают еще большей выразительности. Усиливаются черты праздничности, торжественности. В зданиях подчеркивается объемность, величавость. Градостроительство Москвы и Петербурга, а также провинциальных городов в это время приобретает небывалый размах. В отличие от дворцовых построек предшествующей эпохи, зодчие трудятся в основном над проектами зданий общественного и утилитарного характера — театров и министерств, казарм и конных дворов, складов и магазинов. Иначе говоря, облик архитектуры определяют постройки общегородского предназначения.

Одаренным мастером, творившем на рубеже веков, был ***А.Н. Воронихин*** (1759–1814). Самым выдающимся сооружением архитектора стал Казанский собор в Петербурге (1801–1811). Воронихин построил собор как дворец с большой колоннадой, которая образовала на Невском проспекте полукруглую площадь. Здание Казанского собора представляет интерес и в инженерном плане; например, при сооружении купола впервые были применены металлические конструкции.

Крупнейшим русским зодчим первого десятилетия XIX в. был ***А.Д. Захаров*** (1761–1811). Закончив Академию художеств и пройдя курс обучения в Париже, Захаров реализовал свое мастерство и талант в постройке здания Адмиралтейства в Петербурге. Здание строилось с 1806 по 1823 гг. и было закончено уже после смерти зодчего. Сохранив коробковский шпиль, Захаров создал совершенно новый проект, воплотивший идею прославления великой северной столицы России. Адмиралтейство имеет протяженный фасад, разделенный на пять частей: центральную башню, два промежуточных корпуса и два крыла. Такая конструкция придает зданию облик триумфальных ворот. Многочисленные декоративные скульптуры здания рассказывают об историческом пути героического русского флота.

Современником Захарова был прекрасный швейцарский архитектор ***Тома де Томон*** (1760?–1813). Он недолго работал в Петербурге, но сумел оставить о себе добрую память, возведя на стрелке Васильевского острова здание Биржи (1805–1810). Для постройки не слишком большого размера характерна подчеркнутая тяжеловесность, монументальность, объемность. В гармоничном ансамбле с зодчеством выступает аллегорическая скульптура. Биржа совершенно изменила облик стрелки; она стала центром, соединившим стройные здания Васильевской и Дворцовой набережных.

После победы в Отечественной войне 1812 г. в русском зодчестве расцвело творчество ***К.И.Росси*** (1775–1849). Его архитектурные замыслы совпали с историческим моментом торжества российской военной мощи. Сильная сторона таланта Росси заключалась в умении проектировать целостные городские районы, создавать ансамбли. Стены его зданий всегда служат цели оформления окружающей среды. При

постройке Михайловского дворца (1818–1825) архитектор спроектировал перед фасадом новую площадь и прорубил улицу, выводящую дворец на Невский проспект. В планировку ансамбля Главного штаба и министерств была заложена идея завершения Дворцовой площади (1819–1829). Центром этой композиции становится величественная триумфальная арка, увенчанная шестеркой лошадей с воинами и колесницей Славы[1]. Ансамбль Александринского театра (1828–1834) объединил две площади и улицу. Центральное место в этой огромной и сложной композиции занимает здание театра. Его облик четко вырисовывается на фоне площади у Невского проспекта. Последнее творение Росси — комплекс Сената и Синода (1829–1834), возведенный на Сенатской площади, где поставлен знаменитый "Медный всадник" Фальконе. Прекрасные памятники классицизма оставил ***В.П. Стасов*** (1769–1848). Им спроектированы Павловские казармы на Марсовом поле, Императорские конюшни.

Москва этого времени тоже строилась. Одним из лучших московских архитекторов был ***О.И. Бове*** (1784–1834). Он принял активное участие в реконструкции Кремля, Театральной площади, перестроил Торговые ряды. В числе общественных зданий, построенных по проекту Бове, Первая градская больница (1828–1833). Самым крупным сооружением зодчего были Триумфальные ворота, поставленные при въезде в Москву (1827–1834). Много и плодотворно работали в Москве архитекторы Д.И. Жилярди (1788–1845) и А.Г. Григорьев (1782–1868).

С 1830-х гг. в русской архитектуре наблюдаются кризисные явления, что было связано с потерей интереса к эстети-

---

[1] Скульптурную группу создали В.И. Демут-Малиновский и С.С. Пименов.

ке классицизма, на смену которой не сразу пришли сколько-нибудь значительные идеи. В числе известных построек этого периода можно назвать Исаакиевский собор в Петербурге, возводившийся французским мастером ***А.А. Монферраном*** в течение весьма долгого времени — с 1818 по 1858 г. Формы собора кажутся тяжеловесными, многочисленные декоративные украшения нарушают былую гармонию архитектурных форм и скульптурных дополнений.

Скульптура предреформенного периода продолжает оставаться важнейшей частью архитектурных комплексов. Однако чисто декоративные мотивы в лучших ансамблях встречаются все реже. Как правило, скульптура несет важную смысловую нагрузку, связанную с конкретным общественным предназначением здания. Ее высшие достижения связаны со школой Академии художеств, откуда вышли мастера И.П. Мартос, Б.И. Орловский и др.

И.П. Мартос (1754–1835) оставил огромное наследие. Его творчество можно считать одной из самых значительных страниц классицистского ваяния. Строгий монументальный стиль мастера сформировался к началу XIX в. Именно тогда он начал работу над своим лучшим творением — памятником Минину и Пожарскому в Москве (1804–1818). Возведение памятника вызвало подъем патриотических настроений россиян. В этом произведении Мартос сумел воплотить идею гражданского долга и то высокое чувство любви к Родине, что всегда ценилось в русском обществе.

В середине века в скульптуре, так же, как в зодчестве, наблюдается постепенный отход от классицизма. Ваяние утрачивает свою монументальность, что сказалось достаточно ярко в творчестве ***П.К. Клодта*** (1805–1867). Последний монументальный ансамбль скульптор создал для украшения Аничкова моста в Петербурге (1833–1850). Это были зна-

менитые кони, в стихийной мощи образа которых явственно проявилось влияние романтизма.

В ***живописи*** предреформенной России уход классицизма не вызвал кризиса. Подобно литературе, изобразительное искусство развивалось в постепенном поиске новых средств художественной выразительности, что сказалось в освоении романтизма и реализма. Как и в словесности, в живописи мир романтических чувств соединился с реальными образами, вызвав к жизни новые имена и творческие открытия.

У истоков русского романтизма XIX в. стоял ***О.А. Кипренский*** (1782–1836). Герои полотен художника живут богатой внутренней жизнью; в их облике есть романтический порыв и скрытое внутреннее волнение. Таковы его автопортреты, образы Ростопчиной, мальчика Челищева. Особенно удавались художнику полотна, где изображены яркие художественные натуры. Так, в портрете В.А. Жуковского (1816) подчеркнуты черты меланхолии и мечтательности, присущие стихам поэта. В образе А.С. Пушкина (1827) выделены романтическая задумчивость и самоуглубленность. Романтизация образа не была самоцелью, ибо художнику удалось воплотить единение интеллекта и тонкого мира чувств большого мыслителя. Пушкин, увидев свой портрет, написал:

Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит.

Важный этап в развитии романтизма представляет творчество ***С.Ф. Щедрина*** (1791–1830). Сильные черты его дарования полнее всего выразились в пейзаже. Правда, в ранних работах художнику не удается преодолеть ту условность и некоторую "театральность", что сложилась в классицистской живописи. Глубже осмыслить окружающий мир ему помогла поездка в Италию, где творчество мастера переживает

период расцвета. Романтические представления о вольной жизни человека на природе позволили Щедрину создать выразительные лирические пейзажи, полные реалистических подробностей. Художник первым в русской живописи стал работать на пленэре — под открытым небом. Его работы "Новый Рим" (1823–1825), "На острове Капри" (1826) воссоздают повседневную жизнь простых людей, окрашенную в несколько возвышенные тона.

Щедрин много сделал для развития жанровой живописи, где пестовался ранний русский реализм. Однако более полно жанровые тенденции воплотились в искусстве В.А. Тропинина и А.Г. Венецианова.

В.А. Тропинин (1776–1857) в своих первых работах следовал традициям классицизма. Правда, портреты 20-х–30-х гг. свидетельствуют, что художник постепенно переходит к более мягкой, задушевной романтической образности. Например, портрет Булахова (1823) отмечен сочетанием простоты и непринужденности, вниманием к конкретному персонажу, к его одежде.

Для творчества художника характерны работы, где портрет соединяется с жанровостью. В многочисленных "Кружевницах", "Золотошвейках", "Гитаристах" Тропинин воссоздает не только образ персонажа, но и включает его в конкретный бытовой контекст. В знаменитой "Кружевнице" (1823) художнику удалось показать процесс работы с кружевом с помощью многих реалистических деталей. Сам же образ героини несколько идеализирован в духе раннего русского романтизма.

Родоначальником бытового жанра в живописи XIX в. был ***А.Г. Венецианов*** (1780–1847). Живя в небольшом имении в Тверской губернии, художник увлекался изображением сцен

народной жизни. Первым опытом воплощения образов крестьян стало полотно "Гумно" (1822—1823). В работе чувствуется огромное уважение мастера к нелегкому крестьянскому труду.

Мягкость, лиричность настроения доминирует в лучших полотнах Венецианова "На пашне. Весна", "На жатве. Лето" (1820-е гг.). Поэтизируя работающих людей, художник не отходит от несколько обобщенной классицистской трактовки образов своих персонажей. Это не мешает ему ярко и реалистически убедительно изображать картины русской природы, на фоне которой разворачивается действие полотен. Исследователи считают Венецианова основоположником развития лирического пейзажа и отмечают в его работах элементы световоздушной перспективы.

Органичное взаимодействие романтизма и реализма характерно для творчества великого художника ***К.П. Брюллова*** (1799—1852). Профессионал высочайшего уровня, он покорил современников блеском темперамента, чувством формы, динамикой цвета. Отжившие каноны классицизма Брюллов преодолевает достаточно легко, наполняя художественные образы живым настроением и чувством реальности. Выпускник Академии художеств, Брюллов с самого начала заявил о себе как о самостоятельном мастере, чуждом замкнутого академизма. В 1821 г. за полотно "Явление Аврааму трех ангелов и дуба Мамврийского" он был удостоен Малой золотой медали. По окончании Академии художник работал в Италии, где написал такие великолепные работы, как "Итальянское утро" (1823), "Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя" (1827), "Итальянский полдень" (1827).

Работал мастер вдохновенно и быстро, хотя порой подолгу вынашивал свои замыслы. Так, в 1827 г. художник впервые посетил Помпею, город, погибший от извержения Везу-

вия в 79 г. н. э. Развалины на месте трагедии произвели на него огромное впечатление. Но лишь в 1830 г. он взялся за полотно "Последний день Помпеи", завершенное в 1833 году. В картине две сферы. Первая — образ грозной стихии, неподвластной человеку, жестокой как само возмездие. Вторая — образ человечности, жертвенности, страданий, любви. Среди изображенных людей выделены персонажи, спасающие в этот страшный час самое дорогое — детей, отца, невесту. На заднем плане художник изобразил себя с ящиком для красок. Этот персонаж полон пристального внимания к разворачивающимся событиям, словно готовясь воплотить их на холсте.

Герои полотен Брюллова необыкновенно красивы. Прекрасные человеческие тела и лица всегда привлекали художника. В последние годы пребывания в Италии он написал знаменитую "Всадницу" (1832). Прообразом великолепной дамы, с ловкостью амазонки оседлавшей горячего скакуна, послужила скромная воспитанница графини Самойловой Джованина Паччини. Некоторая условность облика красавицы гармонирует с живостью девочки, выбежавшей навстречу всаднице. Портрет выражает чувство восхищения красотой молодости, покорившей художника.

Не менее прекрасен портрет графини Ю.П. Самойловой с воспитанницей Амацилией (1839). В нем также проявляется глубокое поклонение перед обаянием модели, наряженной в фантастический по роскоши маскарадный костюм.

Вернувшись на родину, Брюллов познал вкус триумфального успеха. Он был назначен профессором Академии художеств и получил ряд важных заказов, в том числе заказ на роспись Казанского и Исаакиевского соборов. Положение первого художника позволяло мастеру вести себя независимо. Он писал много, но далеко не всегда брался за ту или иную работу, даже сулившую немалую выгоду. Право позировать

модному мастеру оспаривали самые знатные люди России, и от заказов не было отбоя. Работоспособность и профессиональный энтузиазм художника были поразительны.

В последние годы жизни Брюллов создает "Автопортрет" (1848). Полотно, написанное во время болезни, передает состояние усталости гениального человека, испытавшего славу и отдавшего людям всю свою могучую творческую энергию.

Другим великим живописцем эпохи был ***А.А. Ива́нов*** (1806–1858). Будучи современником Брюллова, он имел совершенно иную судьбу. Иванов никогда не был баловнем высшего света и при жизни не получил должного признания. Сын художника, он окончил Академию художеств в 1830 г. и уехал в Рим, получив пенсионерские деньги. В Италии Иванов прожил всю жизнь и возвратился на родину лишь за полтора месяца до смерти, вернув России гениальное полотно "Явление Христа народу" (1837–1857).

Сюжетом картины является евангельский рассказ о появлении Иисуса Христа перед людьми, принимающими крещение от пророка Иоанна в реке Иордан. Художника привлекала возможность выразить свои философско-религиозные взгляды. Не менее сильным было профессиональное стремление написать сложнейшую многофигурную сцену.

Религиозная идея обязывала ко многому. Как считает исследователь начала XX в. В.А. Кожевников, "внутреннее богатство религиозных идей вообще изумительно, но далеко не все они представляют удобный материал для воспроизведения в изобразительном искусстве: многие из них, по всей отвлеченности или, лучше сказать, затаенности, сокровенности, по своей духовной глубине или выспренности не поддаются либо трудно поддаются воплощению в реалистических художественных формах и требуют помощи искусства *символического*, имеющего, бесспорно, свои права и заслуги,

но вместе с тем свои значительные ограничения для применения обычных, главных, внешних ресурсов искусства. Наоборот, избранная Ивановым тема раскрывает полный простор для широкого и самого разнообразного применения творческой силы к формам *реалистическим*, т.е. наиболее простым и общепонятным"[1].

Библейский сюжет в трактовке Иванова приобрел романтическую окраску, отразив идею несовместимости взглядов толпы, для которой "нет пророка в своем Отечестве" и героя, одинокого в своем мессианстве. Замысел композиции, ее монументальность связаны с эстетикой классицизма; стремление же к психологической трактовке характеров образов "из народа" выдают реалистическую установку автора.

В "Явлении Христа народу" мастеру необходимо было решить весьма сложную задачу — выделить глубину пространства и достичь динамики в изображении фигур людей, расположенных на переднем плане. Иванова нередко упрекают, что ему не удалось достичь ни того, ни другого. Это неверно, ибо вечный библейский сюжет нельзя было воплотить в чисто жизненном плане. Отсюда некоторая условность пространства картины и барельефность ее образов, передающих вневременной смысл события христианской истории.

Другие произведения Иванова — эскизы библейских рассказов, пейзажи, работы на темы античных мифов воспринимаются как прелюдии к главному полотну его жизни, оставшемуся незавершенным.

Замыкает диалог художественных стилей в изобразительном искусстве предреформенной эпохи творчество ***П.А. Федотова*** (1815—1852). Родился художник в бедной семье, и нужда

[1] *Кожевников В.А.* Значение А.А. Иванова в религиозной живописи // Философия русского религиозного искусства. М., 1993. С. 160.

преследовала его до самой смерти. Он почти не учился в Академии художеств[1], а закончил Московский кадетский корпус, затем служил в гвардейском полку в Петербурге.

В период военной службы художник начал рисовать сценки из полковой жизни, верно подмечая реалистические подробности. В 40-х гг. он выполнил иллюстрации к рассказу Ф.М. Достоевского "Ползунков". Однако иллюстрации — большая редкость в творчестве Федотова. Он не стеснял свою фантазию чужими текстами, предпочитая создавать фабулу картин самостоятельно. Так рождались знаменитые "легенды" к федотовским рисункам и картинам, в которых сюжет истолковывался до мельчайших подробностей.

Существенной чертой творческого почерка Федотова является гротесковость, склонность к сатире. Художник мастерски владел языком раешника и карикатуры. Героями полотен Федотова были люди самых разных социальных слоев. Изображение быта и нравов этих людей стало главной темой творчества художника.

Большую художественную ценность представляет серия его рисунков, выполненных сепией, без красок, что указывает на их предназначенность для литографирования при издании в альбоме. В сепиях Федотов впервые показал русскому зрителю огромные возможности бытового жанра. Его рисунки многофигурны, динамичны, насыщены глубоким внутренним смыслом, выходящим за рамки "прозы быта". События повседневной жизни позволяют художнику показать изнутри трагические или псевдотрагические ситуации ("Художник, женившийся без приданого в надежде на свой талант", "Кончина Фидельки", "Следствие кончины Фидельки").

Позднее Федотов отказывается от внешне-карикатурного подхода, присутствующего в некоторых сепиях. Переход к

[1] Федотов посещал вечерние классы Академии художеств.

масляной живописи одновременно обозначил начало зрелого творчества художника. Этапами на этом пути стали работы "Свежий кавалер" (1846), "Разборчивая невеста" (1847), "Сватовство майора" (1848), "Вдовушка" (1851–1852), "Анкор, еще анкор!" (1851–1852), "Игроки" (1852). Им предшествовала серия замечательных реалистических зарисовок, передающих напряженную работу Федотова над стилем будущих картин.

Если в ранних полотнах аналитическая сторона бытовых сцен была только намечена, то в зрелом творчестве художник добивается гоголевского отражения жизни в ее смешении трагического и комического. Изображение героев в самых разных ситуациях давало ему повод поразмышлять о сути социальных явлений. При этом в мастере жил романтический художник, который поэтизировал мир, персонажи и вещи, их окружающие. Любование людьми и предметами составляет важную черту его зрелого стиля.

Примером может служить знаменитая картина "Сватовство майора". В ее основу положена "легенда" о том, как промотавший состояние дворянин сватался к богатой, но по понятиям времени уже не молоденькой купеческой дочке. Художник с великолепным чувством юмора изображает сюжет, при этом не забывая подчеркнуть красоту тканей одежды или массивную основательность люстры, висящей в комнате. Исследователи считают, что "фарфоровая" поверхность холста и тщательная проработка "мизансцен" говорят о необыкновенном трудолюбии Федотова, доведшего полотно до эстетического совершенства.

Гармония красоты рушится в последних работах мастера. В них живопись приобретает жесткость, экспрессивность. От юмора не остается и следа — художник становится трагиком. Таковы его полотна "Вдовушка", "Анкор, еще анкор!".

Жизнь мастера тоже закончилась трагически — на 37 году от рождения он умер в сумасшедшем доме, унеся в могилу многие прекрасные замыслы. Творчество Федотова ознаменовало переход русской живописи к критическому реализму, а его произведения стали своего рода образцом для нового поколения художников пореформенной эпохи.

Русская ***музыка*** первой половины XIX в. вступила в качественно новую фазу своего развития. Ее расцвет связан с именем великого ***М.И. Глинки*** (1804–1857). Сколь ни были значительны творческие достижения в музыкальном искусстве предшествующих эпох, Глинка вошел в историю как первый композитор мирового значения.

Глинку обычно сравнивают с Пушкиным — оба они стоят у истоков русской классики XIX в. Подобно Пушкину, Глинка не только завершил длительный этап вхождения русской музыки в европейскую систему музыкальных жанров и форм, но и открыл пути в будущее. Все русские композиторы последующих десятилетий считали Глинку своим учителем.

Основой творчества Глинки является развитие русской национальной идеи в музыке. На становление композитора огромное влияние оказал бурный рост патриотического самосознания русского общества, характерный для периода Отечественной войны 1812 года. Горячей любовью к России овеяны монументальные оперы Глинки "Жизнь за царя" и "Руслан и Людмила".

Чувство патриотизма связано в музыке композитора с образом народа. Художественным кредо Глинки можно считать его слова: "... создает музыку народ, а мы, композиторы, только ее аранжируем". Он одним из первых в России глубоко и разносторонне отразил в искусстве могучий образ русского народа в единстве его мировосприятия и исторического опыта.

Глинке было дано открыть самобытные средства музыкальной выразительности, истоки которых следует искать в русском фольклоре. Стиль композитора сложился под непосредственным влиянием идей реализма. Вместе с тем его музыка, так же как творчество многих мастеров первой половины XIX в., несет отпечаток классицизма с его стройностью и логичностью и раннего русского романтизма с его поэтичностью и возвышенностью.

Бесценным вкладом в национальную музыкальную культуру является оперное творчество Глинки. Его оперы определили дальнейшее развитие этого жанра в России. От "Жизни за царя" тянутся нити к историческим народным драмам, "Руслан и Людмила" открывает галерею русских эпических опер.

"Жизнь за царя" (1836) посвящена воплощению глубоко патриотической темы — герой гибнет, спасая Отечество. В основу сюжета положен известный исторический факт — подвиг крестьянина Ивана Сусанина, спасшего в 1612 году царскую семью от польских шляхтичей. Глинка определил оперу как "отечественную героико-патриотическую". Тема любви простого народа к России получила в сочинении трагедийное обобщение. Форма оперы логична: в первом действии показан русский народ, во втором — польские захватчики, в третьем возникает конфликтная ситуация, которая разрешается в четвертом действии смертью Ивана Сусанина. Торжественный эпилог и знаменитый хор "Славься" завершают действие, утверждая бессмертие подвига героя.

"Жизнь за царя" является первой русской оперой без разговорных диалогов; трагическая коллизия передана в ней чисто музыкальными средствами. Охват крестьянской жизни в опере весьма широк. Глинка раскрывает глубокий мир чувств простых людей, наделяя их индивидуальными музыкальны-

ми характеристиками народно-песенного склада. В образе Сусанина подчеркнуты простота и чувство собственного достоинства.

Мир польской шляхты получил иную, контрастную характеристику. В ней нет песенности. Глинка обрисовал захватчиков чисто инструментальными средствами с помощью танцевальных ритмов полонеза и мазурки.

Премьера "Жизни за царя" имела огромный общественный резонанс. Нашлись и противники "кучерской музыки", о которых напоминает знаменитый экспромт Пушкина:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

Вторая опера Глинки — "Руслан и Людмила" (1842) создана на основе поэмы Пушкина. Композитор "снял" с сюжета налет юношеской беззаботности и ироничности, дополнив его былинным повествованием. Эпическая трактовка поэмы определила жанр оперы-былины. Эпический зачин "Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой", вложенный в уста легендарного Баяна, открывает череду музыкальных картин, то величавых, то изысканно-фантастичных.

Главные особенности стиля оперы связаны с сопоставлением двух миров — реального и сказочного. Средоточием тематизма "Руслана" является гениальная увертюра, отражающая конфликт добра и зла и утверждающая победу света над силами тьмы.

Основой музыки народных сцен оперы послужили традиционные жанры русского фольклора — обрядовые песни, плачи, былины. Величавый древний Киев, быт славянского мира являются фоном, на котором показана жизнь ярких

персонажей — Руслана, Людмилы, Гориславы, Фарлафа, Ратмира, Светозара. Высокая типизация характеров делает этих героев как бы достоверными лицами древней русской истории.

В фантастических сценах "Руслана" Глинка создает непривычные для слуха средства музыкальной выразительности, подчеркивая нереальность сказочных образов. Например, для Черномора композитор придумал знаменитую целотонную гамму, для Наины — острые, колючие гармонии уменьшенного трезвучия[1]. "Злая фантастика" характеризуется в опере с оттенком юмора, характерного для русских сказок.

В "Руслане" Глинка впервые в русской музыке глубоко воплотил мир "русского Востока". В опере проходит череда восточных образов, то огневых, энергичных, то полных созерцания и упоительности "южной неги". Восприятие Востока у композитора было собирательным и несколько романтическим, что отражало уровень представлений о восточных культурах его времени. Создавая "русский Восток", композитор опирался на подлинные интонации и ритмы арабской, иранской, северо-кавказской музыки. Традиция осмысления этого колоритного материала в контексте русского музыкального искусства была позднее воспринята его "наследниками" — композиторами "Могучей кучки".

Симфоническое творчество Глинки также полно гениальных находок. В бессмертной "Камаринской" он добился высокого симфонического обобщения двух русских народных песен. В "Арагонской хоте" и "Воспоминаниях о летней ночи в Мадриде" воплотил идею программного одночастного симфонического сочинения на основе зажигательного испан-

---

[1] Целотонная гамма — звукоряд, состоящий из целых тонов; уменьшенное трезвучие состоит из двух малых терций, то есть из интервалов, содержащих 1,5 тона.

ского фольклора. В "Вальсе-фантазии" открыл дорогу симфонизации танца, балетным образам Чайковского и других русских музыкантов. В романсах показал лирическое богатство и неисчерпаемые возможности союза русской лирической поэзии и музыки.

Младший современник Глинки *А.С. Даргомыжский* (1813–1869) продолжил развитие национальной идеи в русской музыке. Его творчество сформировалось под влиянием реализма послепушкинской эпохи, эстетики "натуральной школы". С именем Даргомыжского связано развитие реалистических средств музыкальной выразительности и открытие социальной проблематики в музыкальном искусстве, отсутствующей у Глинки.

По складу своего дарования композитор тяготел к вокальным жанрам, в которых стремился к полному слиянию интонаций речи и музыки. По мнению Даргомыжского, правда в творчестве достигалась в том случае, если "звук прямо выражал слово". Галерею выразительных музыкальных "портретов" своих современников создает композитор в романсах и песнях. Он обращался к творчеству Пушкина, Лермонтова, Дельвига, Языкова, Кольцова. Ранние романсы композитора близки народно-песенной бытовой лирике. Позднее он создает романсы-монологи, в которых важную роль играло декламационное интонирование текста ("Старый капрал", "Червяк", "Титулярный советник"). В поздней лирике выделяются романсы-монологи "Расстались гордо мы" и "Мне все равно", где композитор достигает высокой реалистической точности в передаче сложных чувств и переживаний.

Склонность к отражению жизненно-характерных явлений способствовала становлению в музыке Даргомыжского психологического начала. В лучших произведениях ему удалось передать динамические процессы развития психологии героев. Примером может служить опера "Русалка" (1855), со-

зданная в жанре народно-бытовой драмы. В пушкинском сюжете, положенном в основу оперы, композитор увидел возможность воплотить тему социального неравенства, показать быт простого народа, раскрыть внутренний мир разнохарактерных персонажей. Опираясь на интонации разговорной речи, на бытовую песенную лирику, Даргомыжский создал ярко национальный музыкальный спектакль, в котором переплелись реалистические народные сцены с миром романтической фантастики.

Существенный вклад в развитие музыкального искусства внесли современники Глинки — А.А. Алябьев (1787–1851), А.Е. Варламов (1801–1848), А.Л. Гурилев (1803–1858), которые сегодня известны, в основном, как творцы русского классического романса. Почитаемым композитором этого времени был А.Н. Верстовский (1799–1862), написавший популярную романтическую оперу "Аскольдова могила" (1835).

Таким образом, русское искусство первой половины XIX в., отразив плодотворный диалог разных художественых стилей, сделало важный шаг к вершинам мировой культуры. В творчестве разных художников этого времени получила воплощение идея ***национальной самобытности,*** вошедшая в контекст гуманистических взглядов российской интеллигенции. Плодотворность этой идеи в полной мере подтвердилась в высоких достижениях литературы, живописи и музыки пореформенного этапа истории России.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие общественные идеи характеризуют развитие русской культуры предреформенной эпохи?
2. Назовите основные художественные стили в искусстве этого периода.

3. Чем характеризуются "пушкинский" и "гоголевский" этапы развития художественной культуры?
4. Каково соотношение классицизма, романтизма и реализма в искусстве первой половины XIX в.?
5. Расскажите о романтической поэзии В.А. Жуковского.
6. Какие сочинения декабристской эпохи вы знаете?
7. Расскажите о традиционных и новаторских чертах комедии А.С. Грибоедова "Горе от ума".
8. Охарактеризуйте вклад А.С. Пушкина в развитие русской культуры. В чем мировое значение его творчества?
9. Почему философ Н.А. Бердяев назвал А.С. Пушкина "ренессансным человеком"?
10. Почему лирику М.Ю. Лермонтова можно назвать "стихом-молитвой"?
11. Расскажите о поэмах М.Ю. Лермонтова. Какие герои поэм вам более близки?
12. Почему М.Ю. Лермонтов назвал свой роман "Герой нашего времени"?
13. Расскажите о творческом облике Н.В. Гоголя. Как и почему менялись эстетические и философские взгляды писателя?
14. Охарактеризуйте повести Н.В. Гоголя. Какие средства художественной выразительности характерны для сатирических и фантастических образов писателя?
15. Какие идеи выразил Н.В. Гоголь в комедии "Ревизор"?
16. Какую роль в русской культуре сыграла поэма "Мертвые души"?

17. Как отразилась борьба "славянофилов" и "западников" в русском искусстве?
18. Что такое "натуральная школа"?
19. Расскажите о философской лирике Ф.И. Тютчева.
20. Расскажите о развитии русского ампира в зодчестве.
21. Чем отличается классицистская архитектура XVIII в. от ампирных строений первой половины XIX в.?
22. Какие сооружения возведены по проектам А.Н. Воронихина, А.Д. Захарова, Т. де Тома? В чем их особенности?
23. Расскажите о творчестве К.И. Росси.
24. Каких московских архитекторов первой половины XIX в. вы знаете?
25. В каком стиле развивалось русское ваяние этой эпохи?
26. Какие особенности русской живописи предреформенной эпохи можно выделить? Как соотносятся в ней черты реализма и романтизма?
27. Расскажите о произведениях О.А. Кипренского и С.Ф. Щедрина.
28. Охарактеризуйте жанровую живопись. Какова роль в развитии жанра В.А. Тропинина и А.Г. Венецианова?
29. Расскажите о творческом облике К.П. Брюллова. Чем знаменит этот мастер?
30. Охарактеризуйте полотно "Последний день Помпеи". Признаки каких художественных стилей можно отметить в этой работе?
31. Какой сюжет положен в основу полотна А.А. Иванова "Явление Христа народу", и в чем религиозный смысл картины?

32. Расскажите об истории создания этой работы.
33. Представителем какого художественного направления был П.А. Федотов?
34. В чем новизна жанровой живописи П.А. Федотова?
35. Что роднит П.А. Федотова с Н.В. Гоголем?
36. Почему М.И. Глинку часто сравнивают с А.С. Пушкиным?
37. Расскажите об оперном творчестве М.И. Глинки. В чем новизна опер "Жизнь за царя" и "Руслан и Людмила"? К каким жанрам они принадлежат?
38. Какие средства музыкальной выразительности использует М.И. Глинка для характеристики оперных героев — реальных, фантастических, восточных?
39. Какие сочинения симфонической музыки М.И. Глинки вы знаете?
40. Какова роль А.С. Даргомыжского в развитии русской музыкальной классики?
41. Что такое "декламационность" в музыке? Какими средствами пытался А.С. Даргомыжский достичь "музыкальной правды"?
42. Кто был творцом русского классического романса?
43. Каковы главные итоги развития художественной культуры этой эпохи?

Глава 2.
ВЕРШИНЫ ИСКУССТВА ПОРЕФОРМЕННОЙ ЭПОХИ

Отмену крепостного права царским манифестом 1861 г. можно считать условной точкой отсчета нового этапа в развитии русской культуры пореформенного периода. В 60-е — 70-егг. ветер перемен затронул все стороны общественной жизни. Были проведены земская, судебная, школьная, армейская и другие реформы, изменилось городское управление и функционирование печатных органов.

Развитие промышленности и становление системы земских учреждений изменило социокультурную ситуацию. В российском обществе появляется достаточно большой слой интеллигенции, склонной к научной деятельности и к постоянному общению с произведениями литературы, музыки, живописи, театра. 60-е гг. явились началом расцвета отечественной науки. Большие успехи были достигнуты в области химии (Д.И. Менделеев), физиологии (И.М. Сеченов), самолетостроения (А.Ф. Можайский), географии (П.П. Семенов-Тян-Шанский, Н.М. Пржевальский, Н.Н.Миклухо-Маклай). В гуманитарных науках выделились имена историков С.М. Соловьева и В.О. Ключевского. С ростом промыш-

ленности, торговли, предпринимательства в России появляется немало людей-меценатов, оказывавших серьезную материальную поддержку творцам искусства.

Пореформенный период является уникальным этапом в развитии русской художественной культуры. Никогда ранее искусство так горячо и непосредственно не участвовало в крупных общественных движениях, отражая накал политической борьбы.

Самым влиятельным общественным течением, охватившим разные социальные слои и повлиявшим на развитие культуры, было **народничество.** "Хождение в народ" (термин М.А. Бакунина) стало символом самоотверженности людей, готовых к жертвам ради просвещения и освобождения народа. На противоположных полюсах этого движения оказались дворянская либеральная идеология и революционный нигилизм. Общим же для русского народнического течения была идеализация крестьянства, неприятие западной буржуазности и вера в "особый путь" России.

Ключевое слово "народ" в культуре пореформенных десятилетий трактовалось по-разному. Сохранялось значение, отождествляющее народ с крестьянством или просто с бедностью. Однако возникали и другие, более глубокие смыслы. Например, родилось понятие "критически мыслящей личности", отстаивающей интересы народа. Миссия выражения народных чаяний была чрезвычайно близка многим представителям художественной интеллигенции. Они чувствовали особую ответственность перед обществом за декларацию тех или иных идей. Поэтому в 60-е — 70-е гг. в искусстве можно наблюдать эстетической феномен слияния образов народа и героя при "явном упадке индивидуального начала", о чем с тревогой писал один из основоположников русского либерального движения К.Д. Кавелин.

Позднее, в связи с кризисом теории и практики народничества, в русскую литературу, живопись, музыку приходят образы, раскрывающие сложную личность современника, его психологический мир.

С народничеством была тесно связана одна из главных общественно-философских идей, возвышающая роль национального самосознания. Ее истоки можно найти в творчестве А.И. Герцена и Н.Г. Чернышевского. В 70-е гг. проблема особого исторического пути России нашла приверженцев в лице крупнейших публицистов Н.К. Михайловского и П.Л. Лаврова. Неприятие капиталистического западного образа жизни и ориентация на крестьянство как носителя высших духовных ценностей нации вызвали к жизни "почвеннические" теории с их верой в мессианскую судьбу России. "Почвенничество", смыкаясь со славянофильством, отразилось во всех видах искусства.

"Особый путь" России виделся представителям общественных движений по-разному. Приверженцы либерализма отстаивали тезис о мирном и постепенном обновлении общества в его естественном историческом движении. Умонастроения значительной части творческой интеллигенции складывались под воздействием яростного нигилизма, который явился питательной средой для развития анархизма и революционно-экстремистских течений, показавших свое истинное лицо в террористических актах и цареубийстве 1881 г.

Суд истории нелицеприятен. Сегодня культура пореформенной эпохи уже не представляется монолитным движением к революциям XX в. В ней были свои мученики, пророки, борцы за ложные идеи. Обратимся к тем высшим художественным достижениям российского творческого духа, в которых воплотились общечеловеческие ценности вне зависимости от политических пристрастий.

Русскую ***литературу*** пореформенных десятилетий можно считать феноменом европейской художественной культуры XIX в. Ни одна страна мира в то время не имела столь правдивой и высокодуховной словесности. В реалистической литературе России отразился весь спектр проблем исторического и религиозного характера, осмысленных с научной точностью и философской углубленностью.

Художественный охват жизни в литературе был необычайно широк — от бытовых и семейных отношений до философских аспектов бытия. В соответствии с просветительским характером общественных движений литература эпохи имела учительский, нравственно-образовательный характер.

Будущее России каждый из плеяды великих писателей видел по-разному. Но всех их объединяла любовь к Отечеству, жажда его процветания за счет свободного и честного труда всех членов общества. О необходимости роста благосостояния крестьянства писали многие — В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, Д.И. Писарев. Признанным лидером народнической поэзии этих лет стал ***Н.А. Некрасов*** (1821—1877). Он вошел в русскую культуру как "печальник горя народного", заступник простых крестьян от притеснителей всех мастей.

Поэзия Некрасова реалистична и в какой-то мере сопоставима с реалистической прозой. Ее характеризует умение поэта объективно и точно оценивать тот или иной факт, то или иное событие:

Вчерашний день в часу шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.
Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: "Гляди!
Сестра твоя родная!"

Слова этого стихотворения самые обыденные, хоть речь идет о высоком предмете. Сочетание традиционно-философских образов русской поэзии с "прозой быта" становится главной чертой стиля Некрасова. Поэт понимал необычность такого союза. В целом ряде стихотворений он признавался в своем тяготении к свободному искусству, однако считал для себя невозможным отказаться от описания народного горя. Смысл творчества Некрасова вместили крылатые слова его поэтической декларации:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.

По мнению Некрасова, крепостное право оставило в душе русского народа неизгладимые раны, ибо веками низменные качества рабства внедрялись в крестьянское сознание. По традиции народников, Некрасов признавал собственную "вину" за болезни общества и нравственное обнищание народа. Поэт видел свое предназначение в том, чтобы разбудить и просветить крестьянство, дать ему веру в будущую свободную и справедливую жизнь. Во многих его сочинениях — от "Школьника" до поэмы "Кому на Руси жить хорошо" — встречается мотив дороги к счастью, которую должен проложить сам народ.

Отражая народную судьбу, Некрасов отождествлял себя с крестьянством, с беднейшей Россией. В конце жизни он писал "Я лиру посвятил народу своему". С образом крестьянства связаны нравственные, философские, социальные аспекты лирики Некрасова. Народ в его поэзии представлен героями самых разных типов и характеров. Как истинный народный радетель, поэт с жесткой правдивостью изображает картины деревенской нищеты и горя ("Размышления у парадного подъезда", "Орина, мать солдатская", "Пир на весь

мир"). На другом полюсе живописания крестьянской жизни — светлые мужественные образы простых русских людей (Дарья, Матрена, Савелий, Ермил Гирин и др.). В "Железной дороге" картины непосильного труда сменяются гимном в честь неисчерпаемого таланта русского труженика. С поэзией Некрасова вошел в русскую художественную культуру образ России-матери — могучей и страдающей: "Ты и убогая, Ты и обильная, Ты и могучая, Ты и бессильная, Матушка-Русь". Неподдельной любовью к крестьянству согреты его поэмы "Крестьянские дети", "Коробейники", "Мороз, Красный нос". Ориентируясь в мелодике своего стиха на фольклор, Некрасов существенно обогатил поэтическую лексику, введя в нее простонародные слова и обороты, придающие его лирике реалистическую достоверность.

Особенно волновала поэта судьба русских женщин — от простых крестьянок до дворянок-декабристок. "Женская тема" нашла отражение в разных лирических сочинениях. Проникновенные образы женщин, исполненные внутренней красоты и благородства, создал Некрасов в поэмах "Княгиня Волконская", "Княгиня Трубецкая".

Венчает творчество Некрасова поэма "Кому на Руси жить хорошо" (1866—1876). В ней представлен богатейший спектр проблем крестьянской жизни. В образе нового для отечественной литературы героя Гриши Добросклонова воплощены лучшие черты русского народника, носителя идеалов свободы. Гриша Добросклонов, по мысли поэта, нашел свое счастье в общественной деятельности, в хождении в народ.

Поэзия Некрасова раскрыла российскому читателю красоту, духовность, благородство простого крестьянства. В этом видится великая заслуга поэта перед будущей Россией.

Пореформенный период называют "веком романа". Это не случайно: многие высокие достижения русской литературы связаны с этим жанром.

Одним из самых талантливых писателей-романистов середины столетия был ***И.С. Тургенев*** (1818–1883). Его творчество связано с идеями либерально-дворянского просветительства, сыгравшего важную роль в развитии реализма XIX в. Начало творческих исканий Тургенева относится к 40-м гг., когда писатель увлекался философией романтизма. Романтическая рефлексия проявляется в ранних сочинениях писателя, однако уже в середине 40-х гг., в значительной мере благодаря дружбе с Белинским, Тургенев делает решительный шаг к реализму. В январе 1847 г. в первом номере "Современника", только что перешедшего в руки Некрасова и Панаева, был опубликован рассказ "Хорь и Калиныч" из будущих "Записок охотника".

Эстетика "Записок охотника" во многом совпала с теми идеями, которые сформулировал Белинский для представителей "натуральной школы". Критик призывал к созданию "образных характеристик" жизни России, раскрытию нравов и внутренних особенностей ее "народонаселения". Тургенев, написав серию рассказов о быте крестьян и помещиков, по существу явился первооткрывателем жизни русской деревни накануне реформ.

Кровавые революционные события во Франции 1848 г. произвели на писателя огромное впечатление. С этого времени начинается его отход от левых народнических идеалов. Тургенев приходит к мысли, что не мятежи, но развитие культуры и экономики позволят достичь более гуманных отношений между людьми. Осознание антиномии реформистского и революционного путей развития русского общества повлияло на все дальнейшее творчество писателя.

В 50-е гг. в сочинениях Тургенева вновь явственно обнаруживаются своеобразные романтические черты ("Фауст", "Ася", "Дворянское гнездо"). Это связано с обращением к

образам дворянской интеллигенции, охваченной возвышенными идейными исканиями. Романтизм у Тургенева сочетается с изрядной долей скептицизма, что придает его сочинениям большую жизненную достоверность. Предметом светлого эмоционального переживания для писателя была природа. Ее романтическое созерцание позволяло Тургеневу найти краски и образы, недоступные обычному, "внехудожественному" восприятию.

Отрицая путь революционного развития русского общества, Тургенев не мог не видеть, какое важное место занимают нигилистические течения в современной жизни. В романе "Накануне" (1859) писатель показал неизбежность исторического конца дворянского сословия и вывел образ разночинца болгарина Инсарова, все силы которого направлены на борьбу за освобождение своей родины. Не разделяя революционных устремлений героя, Тургенев отдал должное его нравственным качествам.

Художественный анализ феномена "новых людей" был продолжен в романе "Отцы и дети", замысел которого относится к 1860 г. Речь в этом произведении идет не только о конфликте поколений, но прежде всего об антагонизме двух идеологий — дворянских либералов и революционеров-разночинцев. Взгляды "новых людей" выступают в романе той разрушительной силой, что ломает привычные устои общественной и семейной жизни. Писатель ведет постоянный спор с главным "нигилистом" Базаровым, не признавая его вульгарного материализма. Вместе с тем Тургенев с симпатией показывает высокие нравственные устои своего героя.

В пореформенный период Тургенев создал романы "Дым" (1867) и "Новь" (1877). В "Дыме" писатель показал "поколебленный быт" России 60-х гг., когда "...новое принималось плохо, старое всякую силу потеряло". Роман "Новь"

Тургенев посветил теме "хождения в народ". В образе народника Нежданова Тургенев разглядел гамлетовские романтические черты. Ближе к истине, по мнению писателя, находится другой герой романа — трезвый практик Соломин с его приверженностью теории "малых дел".

Таким образом, Тургенев попытался разрешить основной вопрос идейной жизни "шестидесятников", показать противостояние мыслящего дворянства и разночинцев-демократов. Писатель считал дворянство носителем высших духовных ценностей национальной культуры. Вместе с тем он понимал, что "время" дворянства истекает и оно уже не способно активно противостоять экстремистски настроенным "новым людям". Писатель раскрывает лучшие черты русской дворянской интеллигенции, ее любовь к народу, преданность интересам страны и идее освобождения крестьян. Эти качества служат оправданием того романтического пессимизма, которым проникнуты многие образы лучших людей дворянского сословия. Отрицая взгляды разночинцев, Тургенев как великий реалист не мог пройти мимо этой плеяды деятелей шестидесятых годов, показав их смелость, самоотверженность, подвижничество.

Во многом сходные проблемы пытался решить в своем творчестве ***И.А. Гончаров*** (1812—1892). Сюжеты его бытовых романов отражают судьбу русского дворянства. Разночинной интеллигенции Гончаров не придавал особого значения; он видел будущее России в активной практической деятельности умных и образованных предпринимателей, вышедших из среды дворянства и буржуазии. В отличие от Тургенева, Гончаров не был склонен к романтике; в его сочинениях нет тонкого психологизма. Писатель стремится к объективности в детальном отражении жизненных ситуаций, что делает его приверженцем идей "натуральной школы".

Героями главных романов Гончарова "Обыкновенная история", "Обломов", "Обрыв" являются выходцы из дворянского сословия, живущие в мире отвлеченной мечты. Однако, в отличие от тургеневских образов, дворянская мечтательность у Гончарова не является показателем высокой нравственности. Гончаров характеризует дворян как носителей барской избалованности, инертности, паразитизма, неспособности к практическому влиянию на жизнь. Образ Обломова был последним в череде "лишних людей" в русской литературе. Писатель разоблачает дворянский образ мышления в пределах сюжетов, связанных с семейно-бытовыми отношениями. Умение обобщать, высвечивать главную идею и детально обрисовывать бытовые ситуации выводит содержание романов Гончарова за рамки обыденности в сферу крупных общественно-политических проблем.

Большую роль в развитии реализма в области драматургии сыграло творчество ***А.Н. Островского*** (1823–1886). Им создано около 50 пьес разных жанров, в которых показана повседневная жизнь представителей всех социальных слоев России. В первый период творчества, относящийся к 40-м — 50-м гг., Островским были созданы такие значительные творения, как "Свои люди — сочтемся!", "Не в свои сани не садись", "Бедность не порок", "Не так живи, как хочется". Итогом дореформенного творчества явилась "Гроза", где, по выражению Добролюбова, "взаимные отношения самодурства и безгласности доведены... до самых трагических последствий".

В период пореформенной реакции были запрещены постановки таких пьес писателя, как "Доходное место", "Воспитанницы", "Женитьба Бальзаминова". В этих условиях Островский обращается к историческим темам, не относящимся к основной линии его творчества. Позднее он вновь

возвращается к современности, поднимая проблему власти денег над людьми. Островский с большой симпатией рисует образы выходцев из интеллигенции, городской бедноты, мелкого чиновничества. В некоторых пьесах писатель заостряет конфликт социального неравенства ("Бесприданница", "Таланты и поклонники").

В период с 1868 по 1871 гг. Островский проявляет заметную творческую активность и создает несколько прекрасных комедий. Среди них выделяются "На всякого мудреца довольно простоты", "Горячее сердце", "Лес", "Бешеные деньги". Завершением линии пореформенного творчества стала комедия "Правда — хорошо, а счастье лучше" (1876), где драматург в последний раз обратился к теме деспотизма в купеческой семейной среде.

Художественное осознание разных сторон российской действительности в пьесах Островского отличается реализмом и глубиной. Через частные бытовые или семейные отношения он показывает важные аспекты жизни русского общества, его общее нравственное состояние. Писатель клеймит пережитки "темного царства", власть денег, хищничество и самодурство. Разделяя взгляды славянофилов, он одним из первых в России забил тревогу по поводу буржуазного образа жизни, где в атмосфере купли-продажи гибнут традиционные духовные ценности.

В литературе 70-х гг. важное место занимает ***М.Е. Салтыков-Щедрин*** (1826–1889). Писатель начал свою деятельность под непосредственным влиянием эстетики "натуральной школы" и Белинского. Позднее его творчество отразило пафос идей Чернышевского и других революционеров-демократов. Свою задачу Салтыков-Щедрин видел в обличении государственно-бюрократического устройства России,

в пристальном анализе тех общественных механизмов, что уродуют человеческую личность.

Важной вехой творческого пути писателя стали "Губернские очерки" (1856—1857), где он на основе "гоголевского" метода описал взгляды и предрассудки разных сословий. Сильной стороной "Губернских очерков" является анализ социальных причин, породивших процветающие воровство и взяточничество, которые охватили как опасная болезнь все слои населения.

В полной мере сатирическое мастерство Салтыкова-Щедрина проявилось в цикле "Помпадуры и помпадурши" (1863—1874). Сами словечки возникли как напоминание о фаворитизме времен маркизы Помпадур (кстати, "помпадурша" встречалась в обиходе и ранее, "помпадур" же — изобретение писателя). Современники отмечали удивительное совпадение этих слов с русским "самодур". К тому же в них сошлись корни "помпезности" и "дурости", что соответствовало сути явления, заклейменного писателем.

Большой силы сатирического обобщения достигает Салтыков-Щедрин в "Истории одного города" (1869—1870). Одним из лучших его произведений является роман "Господа Головлевы" (1875—1880), где писатель показывает ложные устои, которыми живет патриархально-дворянская семья. Через изображение абсурдности порядков в помещичьем хозяйстве Салтыков-Щедрин обличает устаревшие, по его мнению, общественные структуры — от государственных до религиозных. Роман лишен любовной интриги и целиком подчинен освещению подробностей семейных отношений, в основе которых — ложь и человеконенавистничество. Распад семьи для сатирика олицетворял распад государства. Вместе с тем образы Салтыкова-Щедрина являются не только данью времени. Нечестивцы, с реалистической точностью обри-

сованные в романе, необычайно современны, ибо зло и пороки людские являются вечными категориями в историческом развитии человечества.

Салтыков-Щедрин завершил свой творческий путь сочинениями "малых форм". Это — "Сказки", включающие такие прекрасные сюжеты, как "Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил", "Дикий помещик", "Премудрый пескарь", "Карась-идеалист" и др. По тематике сказки можно подразделить на три условные группы: "народ и самодержавие", "народ и эксплуататоры", "народ и интеллигенция". В них автор показал случаи столкновения интересов разных сословий, забитость и пассивность простого народа. Реализм метких жизненных наблюдений сочетается в сказках с сатирой, доведенной до гротеска.

Иную роль в культуре России сыграл гениальный писатель ***Ф.М. Достоевский*** (1821—1881). По меткому определению М.Е. Салтыкова-Щедрина, Достоевский искал ответы на насущные вопросы современности "в отдаленнейших исканиях человечества". Обладая уникальным даром пророчества и способностью к анализу движений человеческой души, писатель исповедовал идеи, выходящие за пределы представлений конкретного исторического отрезка времени в сферу высших вневременных интересов жизни людей.

В творчестве раннего Достоевского сильны отголоски эстетики "натуральной школы". Характерно, что у писателя не было "периода ученичества". Он сразу вошел в русскую литературу как сложившийся мастер. В своих первых сочинениях писатель обращается к характерному "гоголевскому" миру "маленьких людей". Однако, в отличие от своих предшественников, он не идеализирует бедность. Стремление к реализму освободило Достоевского от романтизации образов

"из народа". Он рисует их в соответствии с логикой характеров и правдой жизни, соединяя добро и зло.

В "Бедных людях" (1846) писатель открыл для русского читателя совершенно нового "маленького человека". Его герой Макар Девушкин полон амбиций. Он борется за "место под солнцем", и в его поведении, желании выглядеть пристойно "не для себя, а для других" есть что-то неестественное и отталкивающее.

В последующих ранних сочинениях Достоевский продолжает развивать идею всевластия среды над человеком, вынужденным бороться за свое существование, нарушая нравственные заповеди любви к ближнему ("Ползунков", "Честный вор", "Неточка Незванова", "Двойник", "Хозяйка" и др.).

Судьба молодого писателя была трагической. Будучи участником кружка петрашевцев, он попадает на каторгу. Свои испытания писатель отразил в книге "Записки из Мертвого дома" (1860–1862). Неизвестно, как сложилось бы творчество Достоевского, не познай он воочию всю глубину человеческих страданий. Каторга стала "школой жизни", она существенно изменила мировоззрение писателя, утвердив его во мнении, что зло проистекает не только от общества, но прежде всего от самого человека, от его натуры. В этом Достоевский разошелся с революционным направлением идеологии "шестидесятников". В 1859 г. Достоевский вернулся из Сибири, где не писал долгие десять лет. В том же году он публикует "Дядюшкин сон" и "Село Степанчиково и его обитатели", где изобразил провинциальные нравы. "Проба пера" показала, сколь силен творческий потенциал Достоевского. В 1861 г. был закончен роман "Униженные и оскорбленные". В нем писатель противопоставил носителей двух взглядов, характерных для его времени. Ихменевы, Иван Петрович представлены как радетели за "исконно русскую"

добродетель и порядочность. Князь Волковский олицетворяет образ европеизированного хищника, исповедующего цинизм и власть собственности над людьми. Возможно, писатель считал, что конфликт "Востока" и "Запада", подспудно присутствующий в романе, является временным. Во всяком случае реформы, проводимые в России, открывали возможности для "замирения" разных точек зрения и разных сословий, к чему призывал читателей Достоевский.

Несмотря на все противоречия славянофильства, постоянно отмечавшиеся писателем, он оставался "почвенником" и отвергал идущие с Запада теории о классовом подходе к общественным проблемам. Достоевский писал: "Революционная партия тем дурна, что нагремит больше, чем результат стоит, нальет крови гораздо больше, чем стоит своя полученная выгода, (Впрочем, кровь у них дешева). Всякое общество может вместить только ту степень прогресса, до которой оно доразвивалось и начало понимать"[1]. Таким образом, общественная позиция писателя определилась окончательно, и в ней не было места революционному нигилизму.

Определенную роль в творчестве Достоевского сыграла поездка за границу, где писатель убедился в экономическом процветании и, одновременно, в утрате духовности богатых буржуазных стран Европы. В повести "Игрок" (1866) показан антураж заграничного игорного мира, губящего людей.

Достоевский не раз подчеркивал, что его сочинения— общественные, философские, а его герои— "рупоры определенных идей". На этом основаны главные принципы поэтики писателя, раскрывающего характер каждого персонажа как психологический мир, звучащий самостоятельным "голосом" в сложной полифонии "голосов" других героев. Полифоничность (термин М.М. Бахтина) давала пи-

[1] Литературное наследство. М., 1971. Т. 83. С. 176.

сателю возможность творить в пределах реализма "в высшем смысле", не забывая о типизации. Однако типизация героев у писателя была особой. Он склонен видеть типическое в катастрофических, сенсационных, неординарных ситуациях, в которых оказываются действующие лица его книг. Заглянуть в скрытые глубины человеческой души в моменты высшего напряжения, потрясения, смятения — вот главная задача, которую решал писатель в лучших своих творениях.

Серия великих открытий Достоевского в реалистической прозе начинается романом "Преступление и наказание" (1866). В романе две части, соответствующие "преступлению" и "наказанию", однако наказание за еще не совершенное убийство Родион Раскольников несет с самых первых строк сочинения. Его сознание расколото и как бы заранее подготовлено к расплате за преступление. В нем причудливо уживаются альтруистическая любовь ко всему человечеству, возмущение гнусными пороками и одновременно ненависть к малоприятному живому существу — старухе-процентщице, которую Раскольников считает виновницей всех своих бед. Освободив себя от нравственных запретов, герой романа присваивает право судить и карать, тем самым повторяя "логику" современных Достоевскому социалистических теорий. "Все ли дозволено?" — этот вопрос впервые в истории мировой литературы был поставлен великим русским писателем.

Сила философского романа Достоевского — в умении сопереживать своим героям, в высоком гуманизме. Писатель констатирует, что Наполеона из Раскольникова не получилось. Его герой не может спокойно преступить через кровь. Теория "сильной личности" разошлась с практикой и законами жизни.

Исследователи выделяют в романе четыре плана действия, в каждом из которых есть свое преступление и свое наказа-

ние. Первый план — внешний, детективный. Второй — социальный, где показано, как общественное зло порождает зло. Следуя традициям времени, Достоевский видит причины бедствий "униженных и оскорбленных" в социальном устройстве. Время действия его романа неопределенно; место действия — Петербург показан страшным, угнетающим все живое городом. Третий план — психологический: писатель со скрупулезной точностью исследователя показывает побудительные мотивы преступления, его психологическую патологию. Достоевский считает, что идея насилия в ницшеанском смысле для христианина неприемлема и самым суровым наказанием за убийство является больная совесть.

Последний план — религиозно-философский, раскрывающий тему "герой и Евангелие". Проблема бунта и христианского смирения наиболее полно показана через взаимоотношения Раскольникова и Сони Мармеладовой. Писатель убежден в действенности евангельского завета "Не судите, да не судимы будете". Не осуждение, но сочувствие страданиям героев рождает в финале катарсическое очищение.

В романе "Идиот" (1868) Достоевский попытался создать образ идеально прекрасного человека. Главный герой — князь Мышкин — возрастом и даже внешне похож на привычные лики Иисуса Христа. У князя узкое одухотворенное лицо, бородка, прекрасные умные глаза. Мышкин явный антипод Раскольникова, задумавшего облагодетельствовать человечество, утопив его в море крови. Князь показан как человек, идущий к Христу, к духовному совершенству. Ему противостоят разгул, прелюбодейство, бесшабашная русская купеческая безудержность, но более всего злая энергия экзальтированной "жертвы" — Настасьи Филипповны. Лирические эпизоды романа являются самыми сильными по своему психологическому воздействию. Значительное место на

его страницах занимает полемика в духе журнальных перепалок тех лет. Демагогическим рассуждениям социалистов Достоевский противопоставил высказывание Мышкина, в котором слышится его собственный голос: "Надо, чтобы воссиял в отпор Западу наш Христос, которого мы сохранили и которого они не знали!".

"Бесы" — так назвал писатель роман-приговор революционным течениям России (1871–1872), в основу которого было положено нашумевшее "нечаевское дело" об убийстве нигилистами своего товарища по партии, заподозренного в измене. Роман написан в традициях памфлета и трагедии одновременно. Его суть — в отстаивании гуманизма как главного аргумента в борьбе против "нечаевщины", навязывающей обществу культ силы, безнаказанности и вульгарной революционности.

Последний из великих романов Достоевского — "Братья Карамазовы" (1879–1880). Исследователи считают, что в этом сочинении писатель собрал все русские "типы", повторяемые им ранее из произведения в произведение.

В основу "Братьев Карамазовых" положена трагическая коллизия, связанная с убийством. Кровопролитие показано как следствие ненависти и ревности, что поселились в семье героев. Писатель раскрывает особенности характера и психологию мышления своих персонажей, несущих груз "чисто российских проблем". Это и увлеченность вопросами всемирного порядка, и философствование на религиозные темы, и склонность к морализации, и мучительный самоанализ. Мир романа полон зла, сумятицы, но одновременно и чистой мечты о гармонии и счастье. В финале каждый герой романа получает "по вере его". Дмитрий Карамазов познает мученичество и раскаивается за намерение убить своего родного отца. Иван, не верящий в Бога, рационалист по нигилис-

13 Заказ 981

тической моде, сходит с ума. Сочиненная Иваном легенда "Великий инквизитор" заранее предрекает его судьбу, уход от веры, раздвоение личности.

Сильными и яркими образами романа являются носители мудрости, добра и смирения старец Зосима и Алеша Карамазов. Несмотря на трагические перипетии, роман заканчивается очищением через страдания, чудом катарсиса, утверждением великой значимости для каждого человека вечных христианских идеалов.

Л.Н. Толстой (1828–1910) вошел в историю русской культуры не только как великий писатель-реалист, но и как основоположник российского нигилизма, создатель своеобразной философии и педагогики. Толстой не признавал авторитетов и видел свое предназначение в критике общественно-исторического опыта, а также философских, религиозных, этических учений. Писатель считал источником своих суждений мнение народа. Тема поисков нравственного идеала, соответствующего "естественной жизни" простых крестьян, идея опрощения проходят через все его сочинения.

В 1852 г. в журнале "Современник" было опубликовано "Детство" Толстого, позднее появились его "Севастопольские рассказы" — так начинался блистательный путь писателя в русской литературе. В трилогии "Детство", "Отрочество", "Юность" проявился глубокий психологизм молодого автора, его умение воспроизводить диалектику развития человеческих мыслей и переживаний. "Севастопольские рассказы", повести "Утро помещика" и "Казаки" подготовили Толстого к работе над романом "Война и мир".

Сюжет романа-эпопеи "Война и мир" (1863–1869) родился из замысла повести о юности декабристов. Писатель хотел показать процесс становления неординарной личности в контексте грандиозных исторических событий. Постепен-

но откристаллизовалась главная философская проблема романа — мир, потрясенный войной.

До Толстого о войне писали многие. Однако никому до него не удавалось столь глубоко и убедительно показать не внешнюю картину сражений, а внутреннее состояние души воюющего человека. Желание защитить свою Родину, справедливый гнев, жажда возмездия — все эти чувства русского воина-патриота переданы в сочинении с огромной психологической силой.

Идея патриотизма в романе тесно связана с гуманистическими взглядами писателя. Он отвергает показную героику и возвышает скромное мужество и твердую веру в высшую справедливость (образы русских солдат, Тимохина, капитана Тушина). Толстой намерено грешит против исторической правды, показывая Наполеона жалким позером. Тем ярче выступает величавая фигура Кутузова, в характере которого воплотилась народная мудрость.

В романе не только две армии, две нации, но и две жизненные позиции, столкновение которых олицетворяет извечный конфликт добра и зла. Нравственно-религиозные искания Андрея Болконского и Пьера Безухова, их размышления о сущности бытия предопределяют будущий путь "добра", связанный с идеей служения на благо общества. Толстой подчеркивает важность слияния личного сознания героев с внеличным миром простого народа, с его жизненной правдой, что возможно лишь при условии освобождения от груза сословной замкнутости и эгоизма.

В романе отразились важнейшие философские умозаключения Толстого, связанные с идеализацией патриархального крестьянства и фаталистическим взглядом на историю (Платон Каратаев, Кутузов и др.). Рассматривая народ как творца истории, писатель определяет добродетели своих персо-

нажей в зависимости от степени духовной близости к народным "корням".

Роман "Война и мир" художественно уникален по своей многожанровости. В нем есть признаки исторической эпопеи о войне, исторического романа о молодости будущих декабристов, семейной хроники и философского сочинения. В романе освещены, кажется, все возможные аспекты "войны" и "мира" в России — исторические, религиозно-нравственные, психологические, бытовые. Высокий реализм писателя позволил с глубокой достоверностью передать характеры многих разноплановых героев. В череде человеческих судеб, раскрытых в романе, встречаются натуры одаренные и посредственные, добрые и злые, бесчестные и высоконравственные. Подчеркивая "положительные" или "отрицательные" качества своих персонажей, Толстой стремится создать прочную "систему доказательств", убедительно свидетельствующих о человеческих пороках или, наоборот, добродетелях. Дар писателя-реалиста позволил убедительно показать переплетение судеб народа и личности. Вымышленные автором и реальные исторические герои сплелись в художественном мире романа в единое целое.

Следующий роман Толстого — "Анна Каренина" (1874—1876). В основу сочинения положена личная трагедия, которую автор связывает с вопросами социально-нравственного порядка. Каждый герой романа показан в общественном контексте. Так, Левин всецело поглощен своими деревенскими заботами, Вронский занимается осовремениванием имения, интересуется губернскими выборами. Беспомощность Каренина перед свалившейся на него бедой писатель связывает с общественным "имиджем" героя, привыкшего иметь дело с конкретными бюрократическими ситуациями и растерявшегося при необходимости решить неординарную личную за-

дачу. История семейной жизни показана Толстым как история определенной части российского общества, привыкшего жить по шаблону "правил и приличий" и не приемлющего каких-либо отступлений от стереотипов мышления и поведения. Следует отметить, что важнейшим персонажем романа является Левин, воплотивший в себе толстовские идеалы опрощения.

В "Анне Карениной" Толстой выступает как психолог-исследователь семьи. Писателем раскрыто несколько "типов" семейных отношений: муж и жена Каренины, абсолютно чуждые друг другу люди; чета Облонских, живущих вместе во имя традиции и детей. В центре же размышлений писателя о любви и браке оказываются две пары: трагическая (Вронский — Анна) и счастливая (Левин — Кити).

Многочисленные проблемы, связанные с жизнью разных персонажей романа, не заслоняют его главной вершины — истории любви Анны. Исследователи считают, что "Анна Каренина" — самое яркое сочинение в мировой литературе на тему эмансипации. Чувство Анны готово преодолеть все преграды — сословные, семейные, психологические. Ее поступки обусловлены единственной целью — защитить и уберечь свою любовь. Писатель показывает, как растут силы и духовные потребности героини, как раскрывается глубина ее личности в свете самоотверженной любви. Толстой убежден: любовью проверяется человек. Сама же любовь — это талант, который дается далеко не всем. Недаром в конце романа его персонажи сочувствуют героине, некогда осуждаемой и презираемой. Анна отреклась от всего, что ценилось в обществе, пока она была любима. С крушением веры в любовь жизнь стала для нее невозможной. Толстой с удивительной силой и художественной глубиной защищает право женщины на свободное и высокое чувство. Стоит, правда,

заметить, что эпиграф романа — "Мне отмщение, и аз воздам" — противоречит общему итогу сочинения. Роман написан не столько о наказании великосветской дамы, нарушившей Божью заповедь, сколько о трагедии страстной любви, искушение которой превращает жизнь героев в земной ад.

Последний роман Толстого — "Воскресение" (1889—1899). Он создавался в период значительных перемен во взглядах писателя, считавшего свое предыдущее творчество "бессознательным" художественным актом. "Воскресение" написано в своеобразной реалистической манере, подчиненной размышлениями писателя об истине. Кто же воскресает в романе, по мысли Толстого? Воскресает Катюша Маслова, найдя смысл своего существования в сближении с "толстовцем" Симонсом, выбранном ею из среды каторжников-революционеров. Воскресает Нехлюдов, увидевший "большой свет" в простом народе. В романе концентрируются мысли и чувства автора, охваченного тревогой за будущее своего народа, в нем — жажда преображения и мучительные поиски идеала, высоты и заблуждения толстовского учения.

В 80-е — 90-е гг. реалистические тенденции русской литературы выразились в творчестве целой плеяды прекрасных писателей — Г.И. Успенского, В.М. Гаршина, К.М. Станюковича, Д.Н. Мамина-Сибиряка, В.Г. Короленко, Н.Г. Гарина-Михайловского, М. Горького, И.А. Бунина, А.И. Куприна, Л.Н. Андреева, А.С. Серафимовича, В.В. Вересаева. Особое место в литературе занимает творчество ***А.П. Чехова*** (1860—1904).

Явление Чехова в художественной культуре России ознаменовало наступление нового этапа реализма рубежа веков. По складу своей творческой натуры писатель довольно критично оценивал окружающую действительность, рисуя ее, по выражению критика, "с холодной безжалостностью анатома". Излюбленный жанр Чехова — рассказ. В ранний пери-

од творчества писатель сотрудничал с развлекательными журналами, создавая полные юмора и острой жизненной наблюдательности небольшие зарисовки. Стиль этих миниатюр сочетает подкупающую простоту с очерковым лаконизмом и занимательностью изложения сюжета. Среди маленьких чеховских шедевров можно назвать рассказы "Хирургия", "Злой мальчик", "Налим", "Лошадиная фамилия".

Во второй половине 80-х гг. в творчестве писателя намечается новая, более глубокая тема — идейные искания русской интеллигенции. Вехами на этом пути стали: "Скучная история. (Из записок старого человека)", "Степь. (История одной поездки)", "Палата № 6", "Дом с мезонином. Рассказ художника" и др. Гражданская позиция писателя наиболее ярко выразилась в серии очерков "Остров Сахалин" (1893–1894), когда Чехов в полный голос заявил о растлевающем влиянии каторги на русское общество.

Сочинения писателя отразили разнообразные проблемы духовной жизни человека. В понятия "добра" и "зла" Чехов вкладывал многозначные нравственные оттенки. В психологическом мире его героев есть место высоким и благородным порывам и откровенной пошлости, чистому чувству и мерзкому расчету, аристократизму духа и простенькому мещанству. Чехов верил в существование некоей высшей "общей идеи", позволившей человеку стать человеком. Поэтому в его сочинениях рождаются образы интеллигентов, преданных своему профессиональному долгу, приносящих общественную пользу.

В зрелом творчестве Чехов становится подлинным исследователем души своих современников. В его сочинениях развивается тема человеческого равнодушия, духовной спячки, "сонной одури", охватившей людей самых разных сословий. Человек, замкнувшийся в "футляре", становится

олицетворением жизни, построенной на лицемерии и лжи. Среди сочинений 1890-х — 1900-х гг. выделяются повесть "Моя жизнь" (1896), маленькая трилогия — "Человек в футляре", "Крыжовник", "О любви", рассказы "Ионыч" (1898), "Дама с собачкой" (1899), повесть "В овраге" (1900). Герой этих сочинений — либо русский интеллигент, душевно состарившийся, махнувший на все рукой, обретший "футляр", либо простой человек из народа, замученный жизнью, доведенный до состояния душевного отупения.

Чехов открыл новые пути в развитии отечественной и мировой драматургии. В своих пьесах он отказался от традиции деления персонажей на "положительных" и "отрицательных". Характер чеховских героев развивается на основе многопланового анализа разных мотивов поведения. Чехов чутко уловил тревожную примету времени — отсутствие взаимопонимания между людьми. Его герои отторожены невидимой стеной, они слушают, но как бы не слышат друг друга, погружаясь в мир собственных переживаний.

Чехов всегда любил театр. С раннего периода творчества он создавал для сцены разнообразные миниатюры, переделывал свои популярные рассказы в юмористические шутки, этюды, зарисовки. Например, из рассказа "Свадьба с генералом" получилась замечательная пьеса "Свадьба" (1889—1890). Важное место в становлении Чехова-драматурга занимает пьеса "Иванов" (1887).

Исторический перелом в развитии русского театра связан с пьесами Чехова "Чайка", "Три сестры", "Вишневый сад", поставленными в Московском художественном театре К.С. Станиславским и Вл.И. Немировичем-Данченко.

"Чайка" (1895—1896) поразила современников своей лиричностью, тонкостью символики. Любовные перипетии, лежащие в основе пьесы, развиваются остро, драматично.

Атмосфера пьесы свидетельствует об удивительном даре Чехова передавать многоаспектность "голосов" жизни в диалектике столкновения добра и зла.

В пьесе "Три сестры" (1900) затронута тема трепетной мечты о счастье в ее соприкосновении с реальностью. Счастье ассоциируется у главных героинь с общеполезной деятельностью. Однако окружающая жизнь лишена для сестер какого-либо интереса. Восклицание "В Москву! в Москву..." имеет для них символическое значение, за которым скрыта надежда на счастье.

"Вишневый сад" (1903) достойно завершает эволюцию Чехова-драматурга. Замысел пьесы был необычным. В ней предсказана гибель старой помещичьей России, символом которой был вишневый сад. На смену отжившему дворянству приходит буржуазия, прозаичная и практичная, имеющая свои представления о ценностях жизни. Сопоставляя разнохарактерные жизненные позиции, Чехов стремится к предельной психологической конкретности, что существенно усложняет содержание пьесы. Мастерство Чехова-драматурга видится в том, что он показал разнообразие "измерений" мира, в котором действуют его герои. По мысли автора, в жизни может быть несколько истин, и подлинная человечность заключается не в их отвержении в угоду одной правде, а в стремлении услышать и понять друг друга.

Чехов назвал "Чайку", "Три сестры" и "Вишневый сад" комедиями, однако комедийные элементы этих пьес неотделимы от трагедийных. Неповторимый сплав лирического и сатирического мотивов, сочетание импрессионистической и экспрессионистической образности, тонкость символизма делают пьесы Чехова предвестниками развития литературы XX века.

Изобразительное искусство пореформенного периода так же, как и литература, было тесно связано с бурными процессами общественной жизни. В нем отразились споры о путях преобразования России, жесткая критическая оценка социальной действительности, народнические взгляды на крестьянство, извечная русская тоска по совершенству и нравственному идеалу. Общими чертами живописи и литературы являются публицистичность, реалистическая оценка явлений бытового и личного порядка сквозь призму обобщенной типизации и социального анализа. Общими являются и те нравственно-воспитательные задачи, которые пытались решить и литература, и изобразительное искусство.

Общественная функция живописи этого периода коренным образом изменилась. Если искусство классицизма подчинялось идее украшения жизни, то в искусстве 60-х — 70-х гг. эстетический момент уже не считался главным. Художникам казалось гораздо более важным правдиво отразить социальные проблемы, мысли и чувства представителей самых разных сословий. Стремление идти в ногу со временем, просветительские убеждения и иллюзии породили критическую живопись, высвечивающую ситуации народных несчастий. Вера в социальную значимость искусства способствовала формированию плеяды художников, нашедших свое призвание в отражении мира бедности, угнетенности, бесправия. В их числе выдающийся мастер ***В.Г. Перов*** (1834–1882).

Чуткий к изменениям общественного климата, художник отразил в своем творчестве развитие умонастроений 60-х — 80-х гг. Его работа "Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы" (1860) преемственно связана с живописью Федотова. В последующие годы в творчестве Перова усиливается сатирическая струя ("Проповедь на селе", "Чаепитие в Мытищах", "Сельский крестный ход на Пасхе"). Характер-

ной чертой стиля художника становится гротеск. Так, в картине "Сельский крестный ход на Пасхе" (1861) изображена толпа пьяных, отупевших людей, потерявших человеческий облик и забывших о высоком значении отмечаемого церковного праздника. На полотне художник показал беспросветность крестьянской жизни в представлении интеллигента-разночинца.

В 1865 г. Перов пишет глубоко эмоциональную картину "Проводы покойника". Полотно полно сострадания к бедности, горю, молчаливому терпению российских крестьян, смиренно переносящих свои несчастья. Цикл работ 60-х гг. замыкает картина "Последний кабак у заставы" (1868). По сути эта работа представляет собой городской пейзаж. Главное событие — пьяный загул в кабаке возвращающихся из города крестьян остается "за рамками" полотна. Однако смысл этого сюжета очевиден. "Героиней" картины выступает вопиющая бедность, ищущая забвения в винном угаре.

Прекрасной работой Перова является портрет Ф.М. Достоевского (1872). Художник воплотил в образе писателя личность огромной нравственной силы, ищущую ответы на больные вопросы современности и исполненную великой скорби о судьбе России.

В позднем творчестве Перова критическая струя в духе нигилистических теорий затухает. Художник увидел иные, более светлые стороны жизни, воплотив их с должной долей лиризма и мягкого юмора ("Птицеловы", "Рыболов", "Охотники на привале").

Ориентация русской живописи 60-х гг. на отражение социальных проблем способствовала развитию жанра. "Жанр не прихоть, не каприз, не выдумка одного или нескольких художников, а выражение современной потребности, всеобщей, неудержимой потребности в выражении искусством всех

сторон жизни" — писал известный критик В.В. Стасов. Живопись Перова показывает эволюцию жанра от подробного "рассказа" (многофигурная композиция) к эмоциональному обобщению основного конфликта (возрастает значение одной человеческой фигуры и пейзажа). Аналогичный путь прошли художники И.М. Прянишников, В.В. Пукирев, А.Л. Юшанов, Л.И.Соломаткин. Главной темой их творчества стало сатирическое изображение болезни обесценивания нравственных ценностей, признаки которой они наблюдали в русском обществе.

В 70-е — 80-е гг. огромную роль в развитии русской живописи сыграли художники, объединившиеся в "Товарищество передвижных выставок". История возникновения "Товарищества" была необычной. В 1863 г. в Академии художеств произошел так называемый "бунт 14", когда группа выпускников заявила протест против существующих правил проведения заключительного конкурса[1]. Студентам во главе с И.Н. Крамским пришлось покинуть Академию; с этого времени начинается их свободное творчество. Сначала молодые бунтари организовали "Артель художников" по типу рабочей коммуны, описанной в романе Чернышевского "Что делать". Позднее возникло содружество передвижников, которые направили свою деятельность на организацию выставок за пределами столиц. Передвижные выставки были отражением идеологии просветительского "хождения в народ", столь характерного для разночинной интеллигенции 70-х гг.

Во главе "Товарищества передвижных выставок" стоял признанный лидер ***И.Н. Крамской*** (1837–1887).

---

[1] Четырнадцать претендентов на большие золотые медали отказались писать конкурсную работу на заданную отвлеченную тему, отстаивая право каждого на свободный выбор проблематики творчества.

По происхождению и взглядам Крамской был разночинцем, его творческие принципы сформировались под влиянием веры в силу просветительства. Внутренний мир художника лучше всего передает его "Автопортрет" (1867), где изображен молодой человек с упрямым взглядом исподлобья, уверенный в себе и в правоте собственных жизненных позиций.

Темы, над которыми работал художник, не были типичными для основной массы картин, созданных "передвижниками". У Крамского почти нет жанровой живописи. Его лучшая работа "Христос в пустыне" (1872) написана на евангельский сюжет. Правда, сам художник, следуя атеистической моде времени, отрицал религиозный смысл картины. Он писал: "Итак, это не Христос. То есть, я не знаю, кто это. Это есть выражение моих мыслей"[1]. Образ полотна воплощает мучительные размышления человека, стоящего перед нравственным выбором, цена которому — жизнь. Современники считали, что трагическое раздвоение личности, запечатленное в картине, олицетворяет народнические лозунги о невозможности победы над царизмом без личной жертвы. Сегодня же полотно Крамского воспринимается как поэтический образ "вечных проблем", решать которые суждено каждому мыслящему человеку.

Интерес к изображению неординарной личности воплотился в творчестве художника в серии портретов. Он писал в основном образы интеллигентов, имеющих высокий авторитет в обществе — Салтыкова-Щедрина и Некрасова, Л.Толстого и Третьякова, Суворина и Григоровича. Позднее на фоне блестящих достижений русской портретной живописи эти работы Крамского утеряли свою значимость.

Значительным художником пореформенного времени был ***Н.Н. Ге*** (1831–1894). Признание пришло к мастеру с карти-

---

[1] *Крамской И.Н.* Письма. Статьи. В 2 т. Т. 1. М., 1965. С. 447.

ной "Тайная вечеря" (1863). Этот сюжет, как известно, был многократно претворен в мировой живописи. Русский художник вопреки всем традициям трактует сложнейшую психологическую сцену в реалистической жанрово-бытовой манере. Текст Евангелия мастер также воспринял по-своему: в картине показано прямое противостояние Иуды и Христа. Жанровость полотна вызвала критику, в частности, со стороны Достоевского, увидевшего на полотне "обыкновенную ссору весьма обыкновенных людей".

В 1871 г. Ге написал работу "Петр I допрашивает царевича Алексея". В картине в соответствии с историческими данными показана финальная сцена последней встречи царя с сыном. Разгоряченный Петр полон праведного гнева. Фигура Алексея выдает безвольную личность, сломленную обстоятельствами. Сильной стороной картины является воплощение эмоционального диалога героев простыми и выразительными средствами. Тем же путем идет художник в работе "Что есть истина? Христос и Пилат" (1890). Евангельская тема раскрыта через изображение диалога персонажей, олицетворяющих противоположные начала: духовное в почти бестелесном силуэте Христа и плотское в мощной фигуре Пилата. Следует отметить, что в XIX в. евангельские сюжеты все чаще начинают трактоваться русскими художниками в неканонической манере, что выражало дух времени. Образ Иисуса Христа давал возможность прикоснуться к глубинам философского осмысления Бытия и открывал дорогу к проблемам, выходящим за рамки утилитарно понимаемого реализма. Ге, веривший в силу нравственно-религиозной проповеди, придал евангельским сюжетам ярко современное звучание, показав сложный, порой мучительный путь истины в человеческом обществе.

В 70-е гг. многие мастера живописи обращались к жанру. Среди работ этого направления выделяется картина В.М. Максимова "Приход колдуна на деревенскую свадьбу" (1875), где художник в многофигурной композиции показал эпизод крестьянского свадебного ритуала. Созданию подобных "хоровых картин" (выражение В.В. Стасова) отдал дань К.А. Савицкий. В картине "Встреча иконы" (1878) он с любовью изобразил взволнованную толпу крестьян, искренних в своей вере.

Одаренным мастером из числа передвижников был ***Н.А. Ярошенко*** (1846–1898). Самыми известными его полотнами являются "Кочегар" (1878), "Заключенный" (1878), "Всюду жизнь" (1888). В своих работах художник старательно выбирал сюжеты, подчеркивающие критическое отношение к окружающей жизни. Его герои — выходцы из народа, попавшие в тяжелую жизненную ситуацию. Таков образ кочегара. Таковы представители разных народных слоев, собранные художником за решеткой арестантского вагона в картине "Всюду жизнь".

В области жанровой живописи заметный след оставил ***В.Е. Маковский*** (1846–1920). Работой, принесшей славу художнику, стало полотно "На бульваре" (1886–1887). В картине мастер с присущей ему острой наблюдательностью передает характерную житейскую ситуацию. Правда, обыденный конфликт между деревенской бабой и ее загулявшим в городе мужем воспринимается не трагично, а скорее в комическом плане.

Крупнейшим мастером-баталистом этого времени был ***В.В. Верещагин*** (1842–1904). Главной темой его творчества стало обличение фанатизма и варварства. Вершиной исканий мастера считается картина "Апофеоз войны" (1871), смысл которой расшифровал сам художник в следующих словах, написанных на раме полотна: "Посвящается всем вели-

ким завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим". Верещагин стоял у истоков русского пацифизма. В его время мало кто задумывался над этической стороной войны, сколь бы праведной она ни была. Изображая груду черепов на фоне пустыни и полуразрушенного города, мастер оставил завещание-предостережение своим потомкам.

Во второй половине XIX в. рождаются новые традиции в русском пейзаже, объединившие реалистическое "видение" природы с поэтико-романтическим. Прекрасным художником-пейзажистом является ***А.К. Саврасов*** (1830–1897). Его знаменитое полотно "Грачи прилетели" было продемонстрировано на первой выставке "передвижников" в 1871 г. С этого времени картина Саврасова стала считаться своеобразным каноном пейзажной живописи. Был ли мастер новатором? Несомненно. Думается, что Саврасову удалось открыть в пейзажной живописи "поэзию", привнести в изображение природы элемент живого человеческого чувства и эмоционального отношения. Поэтому художника можно считать основоположником русского лирического пейзажа.

Совершенно в иной манере работал ***И.И. Шишкин*** (1832–1898). Получив хорошее академическое образование, художник сохраняет в своих картинах традиционные элементы классического пейзажа. Полотна его монументальны и панорамно развернуты. Шишкин видит и чувствует русскую природу как бы сквозь призму национального героического былинного восприятия. Таковы его пейзажи "Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии" (1878), "Рожь" (1878).

Среди пейзажистов выделяется фигура ***А.И. Куинджи*** (1842–1910). В 70-х гг. художник отходит от эстетики "передвижников" и ищет иной путь, сближаясь с поздним романтизмом. В работе "Украинская ночь" (1876) живописец демонстрирует уникальную способность передавать фантас-

тические по красоте картины окружающего мира. Природа для художника служит объектом эстетического любования и... удивления. Он раскрывает перед зрителем кажущиеся нереальными образы, которые вызывают ассоциации с выразительно-прекрасными театральными декорациями. В знаменитой "Ночи на Днепре" (1880) Куинджи удалось изобразить фосфоресцирующие краски на поверхности воды. В мастерстве световых эффектов ему не было равных.

Одаренным художником в плеяде мастеров второй половины века был ***В.Д. Поленов*** (1844–1927). На шестой передвижной выставке в 1878 г. впервые была выставлено его замечательное полотно "Московский дворик" (1878). В этой работе сказалась хорошая профессиональная школа Поленова, окончившего Академию художеств и прошедшего стажировку во Франции, где он много работал на пленэре. На полотне изображена "сельская усадьба" внутри Москвы. Поленов любовно запечатлел уникальный патриархальный быт старой русской столицы, тихий уголок которой он сохранил для истории.

Художник с молодости тяготел к исторической живописи. Наиболее привлекательными для мастера были евангельские сюжеты. Среди работ на эту тему выделяется "Христос и грешница" (1886–1887). Философская идея, лежащая в основе сюжета, не получила на полотне должного развития. Художника волновала скорее историко-этнографическая точность в передаче образов далекой исторической эпохи.

Вершинные достижения в русской живописи XIX в. связаны с творчеством ***И.Е. Репина*** (1844–1930). Репин окончил Академию художеств с золотой медалью, затем стажировался за границей. Произведением, выдвинувшим молодого художника в ряд крупных мастеров, стала работа "Бурлаки на Волге" (1870–1873). Увлекшись сюжетом, Репин совер-

шил поездку на Волгу, где познакомился с жизнью будущих своих героев. В работе предстает обобщенный монументальный образ народа, согнутого непосильным трудом.

На протяжении своей творческой жизни художник обращался к портрету и пейзажу, к жанру и исторической живописи. Однако главным в его творчестве является портрет, что чувствуется даже в многофигурных жанровых композициях. Создавая большие полотна, мастер делал портретные этюды и зарисовки действующих лиц. Свой знаменитый портрет "Протодьякон" (1877) Репин написал с чугуевского дьякона Ивана Уланова. Мощный образ огромного русского мужика написан сочно и ярко. Создавая портрет, художник видел перед собой "экстракт наших дьяконов, этих львов духовенства". Религиозность и смирение на первый взгляд в картине отсутствуют. Однако думается, что именно подобные люди, суровые и могучие, способны на подвижничество во имя идеи. Портретный образ напоминает и о тех русских священнослужителях, что были в первых рядах на поле брани, и о тех, кто сложил свою голову в период противостояния раскольников и никонианцев. Иначе говоря, художнику удалось создать реалистический образ потрясающей обобщающей силы.

Репин написал серию портретов знаменитых людей России. Однако если его предшественник Крамской видел в своих персонажах прежде всего целеустремленных борцов, то для Репина более важным казалось выявление индивидуальных особенностей внешности и характера. Таковы портреты Л.Н. Толстого и В.В. Стасова. Вершин реализма достигает художник в портрете М.П. Мусоргского (1881). Портрет был написан за несколько дней до смерти великого композитора. Художнику удалось избежать натуралистических подробностей в изображении тяжелой болезни персонажа. В психологическом

же состоянии композитора подчеркнуто душевное смирение и некоторая отрешенность.

В жанровой живописи Репина выделяется полотно "Крестный ход в Курской губернии" (1880–1883). Художнику хотелось в этой работе показать стихийную силу людей, увлеченных общим делом. В движении толпы убедительно передано ощущение важности совершаемого религиозного действа и вместе с тем пугающей несправедливости расслоения людей на нищих и благополучных, убогих и сильных.

В 80-е гг. Репина привлекла судьба русских революционеров-"шестидесятников". Ей посвящены картины "Арест пропагандиста", "Отказ от исповеди", "Не ждали" (1884–1888). Наиболее глубоким по замыслу является полотно "Не ждали", в котором показано возвращение народника из ссылки в родной дом. В картине заключен немой вопрос: нужны ли были обществу деяния героя, результат которых поломал жизнь стольким людям? На этот вопрос Репин не был готов ответить. Он лишь призывал к милосердию к тем сынам России, которые отвергли себя во имя избранной ими жертвенной идеи.

Художник никогда не был "певцом" одной темы. Сюжеты для своих полотен он находил не только в современной ему действительности, но и в истории. Таковы работы "Царевна Софья" (1879) и "Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года" (1885). Последняя картина несколько театрально передает ужас ситуации — убийство отцом собственного сына. Совершенно иной мир в историческом полотне "Запорожцы пишут письмо турецкому султану" (1891). На картине изображен момент коллективного "творчества" запорожцев, сочиняющих знаменитое послание султану Махмуду IV. Каждое действующее лицо этой сцены — личность, причем личность колоритная, свободная. Силой, смелостью, оптимиз-

мом и добрым юмором наполнена атмосфера этого бессмертного произведения.

Последнюю большую работу Репин выполнил в начале XX в. Это — групповой портрет "Торжественное заседание Государственного Совета" (1901–1903)[1]. В нем стареющий мастер подтвердил высокое звание одного из великих художников России.

По мере развития русской реалистической живописи в ней растет интерес не к сиюминутным, а к "вечным" вопросам общественного бытия, ответить на которые помогает история. Выразителем зрелого исторического мышления, сформировавшегося в 80-е гг. XIX в. в российской культуре, стал гениальный живописец ***В.И. Суриков*** (1848–1916). Сибиряк по рождению, художник особенно остро чувствовал специфику патриархального мира и исконных житейских традиций, формирующих из века в век мировоззрение русского народа. Три выдающихся полотна, рожденных кистью художника, передают переломные моменты истории Руси допетровской, петровской и послепетровской эпох.

Первая крупная историческая картина Сурикова — "Утро стрелецкой казни" (1881). В ней, следуя традициям "хоровой" композиции, художник создает динамичное многофигурное полотно, воплощающее одну из самых трагических страниц в жизни русского народа. В картине противопоставлены две силы. Первая, олицетворяющая "Русь уходящую", допетровскую, представлена толпой ждущих казни стрельцов и окружающих людей. Изображено это пестрое скопление охваченного ужасом народа на фоне живописно асимметричных стен древнего собора Василия Блаженного. Вторая сила едва намечена, хотя именно она победила в этом

[1] Выполнен совместно с художниками Б.М. Кустодиевым и И.С. Куликовым.

конфликте. Подчиненные царю Петру регулярные полки стройными рядами выстроились вдоль строгих Кремлевских стен. Брезжущий свет восхода заставляет вспомнить иную "картину" — знаменитое вступление "Рассвет на Москве-реке" к опере Мусоргского "Хованщина".

Полотно "Меншиков в Березове" (1883) является своеобразным групповым портретом сподвижника Петра I с дочерьми. Создавая произведение, Суриков отступил от некоторых исторических фактов. Он изобразил "орла Петрова" и его дочерей одетыми в дорогие наряды, тогда как известно, что все вещи и драгоценности при аресте у семьи были отобраны. Но благодаря этому отступлению, художник смог более выразительно запечатлеть трагедию некогда всесильного и богатого человека, оказавшегося на старости лет в ссылке в промерзлой избе наедине со своими тягостными думами.

Вершиной исторической живописи Сурикова по праву считается картина "Боярыня Морозова" (1887). Образ ярой сторонницы старообрядцев привлек художника возможностью раскрыть одну из граней взаимодействия сильной личности и толпы. Главная героиня произведения, защищающая уходящие в прошлое средневековые устои жизни, пугает своим фанатизмом. Она не встречает поддержки у народа, а вызывает лишь жалость и сочувствие. Аскетичная, изможденная, одетая в черное платье боярыня Морозова резко контрастирует с людьми из окружающей толпы, пестрящей яркими и жизнерадостными лубочными красками. В неизбежных столкновениях Руси уходящей и Руси новой видел Суриков характерные черты течения отечественной истории.

Позднее, в 90-е гг. художник освобождается от трагического восприятия народной жизни. В его творчестве начинают преобладать темы, отражающие бесконфликтные ситуации быта и исторического прошлого. После длительного

творческого кризиса художник написал удивительно поэтическое и красочное полотно "Взятие снежного городка" (1891) — эпизод народного веселья на масленичной неделе.

Победоносным страницам русской истории посвящены работы "Покорение Сибири Ермаком" (1895) и "Переход Суворова через Альпы" (1899). Последняя крупная картина Сурикова — "Степан Разин" (1907). В позднем творчестве мастер все большее внимание уделяет колориту полотен. Его стиль становится более декоративным, историческая достоверность уступает место поэтической выразительности. Тем самым художник открывает путь новым стилям живописи, приходящим на смену реализму.

Среди мастеров, завершающих путь русской живописи, связанной с пореформенной культурой, почетное место принадлежит ***В.М. Васнецову*** (1848–1926). В раннем творчестве 70-х гг. художник ориентировался на реалистические идеи Федотова и Перова. Однако позднее ему удалось проложить свою стезю в искусстве, связанную с обращением к образам фольклора. На протяжении многих лет художник с энтузиазмом ищет средства выразительности, соответствующие народно-поэтическим представлениям. В его творчестве рождается "былинный стиль", несколько ранее воплощенный А.П. Бородиным в музыкальном искусстве. В известных работах Васнецова "После побоища Игоря Святославича с половцами" (1880), "Аленушка" (1881), "Богатыри" (1898) найдены "изобразительные эквиваленты" эпическим образам русских сказаний. Мастер не отверг традиционных канонов реализма. Вместе с тем элементы обобщения в пейзажных зарисовках, тонкость нюансов красочной палитры и некоторая театральность позволяют рассматривать творчество Васнецова как важный шаг к новым художественным течениям XX в.

Архитектура пореформенного периода стояла в стороне от магистральных путей развития русского искусства. В ней долгие годы господствовало смешение стилей, пришедшее на смену блистательным творениям классицизма XVIII — первой половины XIX в. Стремление к почвенности, свойственное многим течениям литературы, живописи, музыки, вылилось в зодчестве в моду на здания с характерным стереотипом "национальной формы". Таковы московские постройки Исторического музея (архитекторы А.А. Семенов и В.О. Шервуд), Городской думы (зодчий Д.Н. Чичагов), Верхних торговых рядов (ныне ГУМ, архитектор А.Н. Померанцев). Архитекторы считали проявлением национального начала обильное украшательство, заполнение стен зданий декоративными узорами. Псевдорусский стиль стал разновидностью эклектики, соединившей элементы красочного барокко XVII в. с иными "историческими стилями". Обновление в архитектуре состоялась позднее, когда произошли существенные изменения в технике градостроительства, открывшие возможности для смелых конструктивных решений.

Застой в развитии зодчества неизбежно сказался на развитии монументального ***ваяния.*** Во второй половине века практически прекратилось финансирование строительства крупных ансамблей, сочетающих архитектурные формы и скульптуру. Создавались лишь отдельные городские монументы, в числе которых следует отметить памятник "Тысячелетию России" в Новгороде (скульптор М.О. Микешин) и памятник А.С. Пушкину в Москве (скульптор А.М. Опекушин). Крупным мастером ваяния этого времени был М.М. Антокольский (1843–1902), тяготеющий к историческим темам и обобщенным реалистическим образам ("Иван Грозный", "Ермак", "Христос", "Смерть Сократа", "Спиноза", "Мефистофель").

Иную картину являет развитие ***музыки***. Во второй половине XIX в. русское музыкальное искусство выдвигает блестящую плеяду композиторов мирового значения. Среди них М.П. Мусоргский, А.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский. Есть несомненная внутренняя связь между блестящими достижениями реалистической литературы, живописи и музыки. Контекст художественной культуры порождал общность позиций, взглядов, идеалов писателей, художников, композиторов. Вместе с тем музыкальное искусство вследствие особенностей исторического пути решало собственные задачи, связанные с развитием национального музыкального языка и освоением новых жанров.

В центре музыкальной эстетики пореформенного периода была идея национального самовыражения. "Русское начало", самобытность, характерность считались критерием творчества. Эта идея, вплетаясь в общую ткань общественных движений, встречала понимание и поддержку деятелей русской культуры. Музыка, ранее чтимая как искусство, способствующее эстетическому наслаждению, превращалась в равноправную "родную сестру" словесности и живописи по степени социальной значимости. Возвышению общественного статуса музыки способствовало просветительство. Музыкальную публицистику тех лет достойно представляли В.В. Стасов, А.Н. Серов, Г.А. Ларош, Ц.А. Кюи. С рецензиями и статьями выступали известные композиторы А.П. Бородин, П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков.

Последовательная попытка модернизации русского общества принесла прекрасные плоды в сфере музыкального образования. Накануне реформ в Петербурге и Москве было создано Русское музыкальное общество — первая крупная концертная организация, которую материально поддерживала императорская фамилия. На основе музыкальных клас-

сов РМО родились первые русские консерватории — в Петербурге (1862, основатель и директор А.Г. Рубинштейн) и в Москве (1866, основатель и директор Н.Г. Рубинштейн). Создатели высших музыкальных заведений руководствовались благородной целью европеизировать и упорядочить музыкальное образование в России, поставив его на крепкую профессиональную основу. Однако далеко не все музыканты приветствовали открытие консерваторий, считая их "европейский дух" несовместимым с национальным развитием русской музыки. Приверженцы "почвенной" культуры и идеи "хождения в народ" — композитор М.А. Балакирев и хоровой дирижер Г.Я. Ломакин при поддержке В.В. Стасова открыли в Петербурге Бесплатную музыкальную школу (1862), где учебная работа играла (в отличие от консерваторий) далеко не главную роль. Деятельность Бесплатной музыкальной школы была направлена на организацию и проведение концертов, а также на то, чтобы дать любителям музыки из народа элементарные знания и простейшие навыки музицирования. Противоречия консерваторий и Бесплатной музыкальной школы были весьма сильными и вызвали острую полемику в прессе. Они смягчились по мере мужания консерваторий, ставших кузницей отечественных талантов.

Музыкальное искусство этих лет удивительно разнообразно по жанрам. Подлинных высот своего развития достигает оперное творчество, охватившее сюжеты русской истории, культуры, быта, психологию национального характера. Рождается многочастная симфония, инструментальный концерт — эти жанры ранее не встречались в отечественном искусстве. По-прежнему почетное место занимает романс, в котором существенно углубляется лирико-психологическое содержание.

Особую роль в музыкальной культуре пореформенного периода играл кружок петербургских композиторов, организованный М.А. Балакиревым и вошедший в историю как "Могучая кучка" (определение из статьи В.В. Стасова; другие названия: "балакиревский кружок", "Новая русская музыкальная школа", в зарубежной литературе — "Пятерка" по числу основных ее представителей). В "Могучую кучку" входили М.А. Балакирев, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргский, А.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков, не получившие до этого систематического музыкального образования. "Могучая кучка" во многом напоминала "Товарищество передвижных выставок". Балакирев и его ученики находились под мощным влиянием народнических идей, что сказалось не только на раннем, но и на зрелом творчестве композиторов. Несмотря на разные индивидуальности, балакиревцы были схожи в своем стремлении создавать музыку, тесно связанную с образом народа и с русским фольклором.

Идейным вдохновителем кружка был критик В.В. Стасов, посвятивший свою жизнь развитию национального демократического искусства. В лице ***М.А. Балакирева*** (1837—1910) "кучкисты" нашли требовательного учителя и критика, последователя традиций Глинки и Даргомыжского. Один из лучших музыкантов того времени, композитор, пианист и дирижер, Балакирев привил своим питомцам любовь к народной песне, интерес к русской истории и литературе. Как композитор, Балакирев не обладал высоким творческим потенциалом. В числе его сочинений, сохранившихся в современном репертуаре, восточная фантазия для фортепьяно "Исламей", симфоническая поэма "Тамара", Увертюра на темы трех русских песен, романсы.

Балакиревский кружок открыл дорогу в музыкальное искусство трем великим русским композиторам — Бородину, Мусоргскому, Римскому-Корсакову.

А.П. Бородин (1833–1887) был наделен многогранным талантом. Гениальная музыкальность сочеталась в нем с незаурядными способностями к научной деятельности и к литературному творчеству. Раздвоение интересов между химией и искусством было сутью его всесторонне одаренной натуры, заставляющей вспомнить титанов Возрождения.

Музыкальное наследие композитора невелико по объему. Если не считать ранних композиторских опытов, то им написаны две симфонии и симфоническая картина "В Средней Азии", несколько романсов, два струнных квартета и камерная сюита для фортепиано, а также опера "Князь Игорь", так и не завершенная. Современники порой упрекали композитора в его нежелании полностью отдаться творчеству— не секрет, что достижения Бородина в области химии имеют для науки несоизмеримо меньшее значение, чем его вклад в мировую музыкальную культуру. Однако очевидно, что именно разнообразие жизненных интересов способствовало рождению уникального художественного мышления Бородина, в котором сплелись объективный чуть отстраненный научный взгляд на историю с глубоким пониманием русского национального характера.

Смысл стиля Бородина определяется понятием "музыкальный эпос". Музыковеды не случайно сравнивают композитора с певцом-сказителем Киевской Руси Баяном. Так же, как в былинах Баяна, в музыке Бородина можно найти "богатырскую силу духа, желание с предельной объективностью высветить буквально в каждом сочинении все грани центрального художественного образа, словно бы окружая его кольцом музыкально-поэтических метафор, стремление подняться над конкретностью событий и обозреть их как бы с высоты птичьего полета, а также весьма ценимое еще в старину искусство подлинно эпического повествования—

умение в процессе неторопливого и обстоятельного рассказа властно вести за собой слушателей..."[1]

"Растекаться мысию по древу" Бородину позволяли найденные им новые средства музыкальной выразительности. Совокупность приемов (образная бесконфликтность, многочисленные повторы, умение преобразовывать состояние покоя в инерцию движения) позволяла композитору создавать в музыке настроение эпического рассказа. Эпичность естественно проистекала из главной темы его творчества, связанной с отражением богатырской мощи, скрытой в русском народе. Былинные богатыри, словно сошедшие с полотен Васнецова, стали любимыми героями композитора.

Следуя традициям Глинки, Бородин не прошел мимо образов "русского Востока". В наиболее значительных его сочинениях воссоздан неповторимый колорит восточных народных песен и инструментальных наигрышей, контрастно сопоставленный с миром русского музыкального эпоса.

Самым известным сочинением Бородина является опера "Князь Игорь" (завершена Н.А. Римским-Корсаковым и А.К. Глазуновым). В ее основе — памятник древнерусской литературы "Слово о полку Игореве". Композитору была чрезвычайно близка идея патриотизма, высказанная безвестным автором "Слова". Его певучий эпос тоже как нельзя более соответствовал творческой индивидуальности Бородина. Композитор зажегся мыслью написать оперу в 1869 году после разговора со Стасовым. Он не прибег ни к одному из многочисленных переводов "Слова" и взялся писать либретто сам. Это неизбежно затягивало работу над оперой, однако давало прекрасную возможность повторить путь древних сказителей, создающих текст и музыку одновременно.

---

[1] *Левашов Е.М.* Бородин // История русской музыки. Т. 7. Ч. 1. М., 1994. С. 287.

События, отраженные в четырех действиях оперы, развиваются по законам былинного сказа. В неспешном течении музыкальной мысли чередуются трагические страницы, лирика, "смеховой мир", мир Востока. Сменяя друг друга, они воссоздают обобщенный образ Древней Руси, по возможности "приближенный" к слушателю. В музыке Бородина нет и налета условности. Она конкретна и глубоко национальна, хотя композитор и не цитирует народных песен. Его стиль синтезирует интонации русского фольклора, старинных знаменных распевов, колокольных звонов от набата до благовеста.

Каждое действующее лицо оперы (князь Игорь, хан Кончак, Ярославна, князь Галицкий, Кончаковна, Владимир Игоревич, Скула и Ерошка) получают музыкальную характеристику в самостоятельных мелодически выразительных эпизодах. Среди них такой шедевр отечественной музыкальной классики, как Плач Ярославны. Он воспринимается как символ самоотверженной любви и торжества духовного начала над черными силами зла.

Особое место в опере занимает грандиозная танцевально-хоровая сцена "Половецкие пляски". Она основана на музыке народов Востока. Восточные образы оперы напоминают об истории взаимопроникновения разных этнических миров, о вечных проблемах Востока и Запада.

Прекрасным симфоническим сочинением Бородина является Вторая симфония — "Богатырская" (1869—1876). Один из известных дирижеров сказал, что можно, не побывав в России, получить представление о стране и народе, послушав эту музыку. В эпическом симфонизме композитор выразил национально-русское начало, обобщенное в ярких музыкальных образах. В сочинении четыре части. По словам Стасова, Бородин хотел в первой из них запечатлеть собрание русских богатырей, в третьей — фигуру Баяна, в фина-

ле — сцену богатырского пира. По справедливому мнению исследователей, композитор воссоздал в музыке образ могучей исполинской силы, в которой столкнулись, проникая друг в друга миры Древней Руси и Востока.

Великим мастером XIXв. является ***М.П. Мусоргский*** (1839—1881). Судьба композитора драматична. При жизни он не был понят критикой и не услышан общественностью. Большинство его сочинений исполнялось лишь в узком кругу друзей. "Открытие" Мусоргского состоялось позднее. Многие великие композиторы XX в. считают русского гения своим учителем. То, что современникам Мусоргского казалось неграмотностью, либо отсутствием профессиональных навыков, сегодня воспринимается как колоссальное достояние мировой музыки.

Искусство Мусоргского сопоставимо по своей высокой художественности с вершинами русской реалистической литературы. Его взгляды сформировались под непосредственным влиянием социально-обличительных идей народнического движения. Свою главную задачу композитор видел в том, чтобы сказать слово правды о русском народе. Он завидовал художникам-"шестидесятникам", уже "открывшим" образ народа в реалистической живописи. В письме к И.Е. Репину композитор писал: "...народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой неподкрашенный и без сусального. И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Русь исколоворотили чугунки! Какая неистощимая (пока, опять-таки) руда для хватки всего настоящего жизнь русского народа!"[1]

Мусоргский был поразительно независим и оригинален в своих суждениях. Его воззрения вобрали разные, порой

[1] *Мусоргский М.П.* Литературное наследие. Кн. 1. М., 1971. С. 148.

противоположные позиции великих людей России. Сам композитор признался, что его "мозговую деятельность" вдохновили К.Д. Кавелин, И.С. Тургенев, Д.В. Григорович, Т.Г. Шевченко и др. Не принадлежа ни к одному из политических лагерей, композитор свободно черпал идеи из всей сокровищницы российской культуры.

Девизом творчества композитора считается его изречение: "Прошедшее в настоящем — вот моя задача". Мусоргский был выдающимся историческим драматургом. Театр открыл для него неисчерпаемые возможности реалистически показать жизнь народа, вылепить яркие человеческие характеры. Мастер избирал оперные сюжеты, связанные со сложными, трагическими этапами в истории России. Польское нашествие и крестьянский бунт в "Борисе Годунове", брожение общества накануне петровских реформ в "Хованщине" и, наконец, крестьянская война в неосуществленной опере "Пугачевщина" — вот те эпохи, которые по мысли композитора были достойны интерпретации в музыкальных драмах.

В опере "Борис Годунов", первая редакция которой была завершена в 1870 г., Мусоргский воплотил бессмертную трагедию Пушкина. Либретто композитор писал сам. При всем преклонении перед великим поэтом, Мусоргский счел необходимым править текст и делать некоторые добавления в соответствии с логикой музыкальной драматургии. По сравнению с пушкинской трагедией в опере более значительное место занимают массовые сцены. Они отличаются динамизмом, выразительностью и прямо противопоставлены сценам, характеризующим образ Бориса.

Стержнем оперы является конфликт между народом и царем. Композитор не декларировал реформу музыкального театра, однако реально она состоялась. Впервые в мировой оперной практике Мусоргскому удалось раскрыть в музыке внут-

ренний мир выдающейся исторически реальной личности. Он создал психологический портрет Бориса Годунова, вместивший черты грозного властелина, любящего отца, мудрого правителя и одновременно детоубийцы. Драма Бориса передана в серии монологов, вкрапленных в массовое историческое действо. Пафос монологов ("Скорбит душа", "Достиг я высшей власти") соответствует сложным душевным переживаниям трагического героя, живущего в разладе с совестью.

"Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею", — так мыслил Мусоргский, создавая музыкальную характеристику русского народа. Композитор показал эту коллективную силу в самых разных ситуациях. В опере есть народ, молящий царя-батюшку принять корону (сцена у Новодевичьего монастыря в Москве), есть народ, стонущий "Хлеба! Хлеба!" (сцена у собора Василия Блаженного) и есть яростная безжалостная толпа в сцене бунта под Кромами.

Работая над образом народа-"личности", композитор осуществил реформаторское преобразование массовой хоровой сцены. В ней он впервые применил хоровой речитатив, исполняемый отдельными персонажами или группами действующих лиц. Реалистичность хоровых сцен "Бориса Годунова" достигает той грани, что пролегает между живой действительностью и искусством.

Существенную сторону стиля оперы составляет ее фольклорная основа. Народ и отдельные его представители характеризуются интонациями разных жанров. Так в пении Юродивого чувствуется влияние духовного стиха; в партиях Варлаама и Мисаила использованы свадебная песня "Звонили звоны" и былина "О Вольге и Микуле". Подавленный, покорный народ обрисован интонациями плача-причитания и протяжной песни. В буйном разгуле взбунтовавшейся люд-

ской стихии в сцене под Кромами использованы ритмы плясовых наигрышей, а также народные песни "То не ястреб совыкался" и "Заиграй, моя волынка".

Музыкальная драма Мусоргского, следуя шекспировским традициям, свободно сочетает трагическое и комическое, возвышенное и низменное, поэзию и прозу. Именно поэтому дух исторической эпохи воскресает в опере во всей его объективности, причем не только зримой, но и услышанной, что делает произведение композитора уникальным в мировой музыкальной практике.

Тему оперы "Хованщина"[1] подсказал Мусоргскому В.В. Стасов. Он помогал композитору в работе над либретто, снабжая необходимыми историческими материалами. Начав сочинение "Хованщины" в 1872 г., Мусоргский не сумел ее закончить (по наброскам автора завершил и оркестровал оперу Н.А. Римский-Корсаков). Как художник народнической ориентации, Мусоргский оценивал исторические события с позиций их влияния на судьбу народа. Поэтому эпоху накануне петровских преобразований, отраженную в сюжете "Хованщина", он видел двояко. Начало оперы — оркестровое вступление "Рассвет на Москве-реке" — открывает символичную картину яркого солнечного утра, расцветающего над Русью. С другой стороны, музыка оперы проникнута горестным чувством скорби о народных бедствиях.

"Хованщина" полна драматургических открытий. В ней нет привычного оперного противостояния двух сил. Русское общество представлено несколькими группами и героями, у каждого из которых своя судьба и своя смерть. Стрельцы, раскольники, пришлый московский люд характеризуют образ Руси конца XVII в., раздираемой религиозными и политичес-

[1] Название происходит от фамилии князей Хованских — приверженцев царевны Софьи.

кими противоречиями. Герои "Хованщины", яркие по своим высоким или, наоборот, низменным качествам, имеют реальные исторические прототипы. Исключение составляет раскольница Марфа, придуманная Мусоргским. Ей композитор отдает многие выразительные мелодии, в том числе знаменитую песню "Исходила младешенька".

Необычность "Хованщины" заключается в сочетании жанровых признаков трагедии, лирико-психологической драмы и эпической оперы. Неподготовленность в переходах одних эпизодов в другие, их внезапная стыковка позволяют исследователям говорить о том, что в опере предвосхищается "монтажная" внезапность, характерная для искусства XX в., познавшего кинематограф.

Мусоргский создал прекрасную камерную музыку. Им написаны песни, вокальные циклы "Песни и пляски смерти", "Детская", "Без солнца", а также сюита для фортепиано "Картинки с выставки", прочно вошедшая в репертуар современных пианистов.

Творчество младшего представителя "Могучей кучки" — ***Н.А. Римского-Корсакова*** (1844–1908) обладает самобытной поэтичностью и красочностью. Великий композитор оставил огромное наследие — 15 опер, симфонические произведения, инструментальные концерты, камерную инструментальную и хоровую музыку, 79 романсов.

Римский-Корсаков прожил долгую жизнь, сформировавшись как личность в эпоху "шестидесятничества". Верность народническим идеалам в их лучшем гуманистическом проявлении композитор пронес до конца. На склоне лет он признался: "Мне кажется, я, да и все мы, суть деятели конца XIX века и периода от освобождения крестьян до падения самодержавия"[1]. С особой остротой осознавая обществен-

[1] *Римский-Корсаков Н.А.* Жизнь и творчество. Вып. 5. М., 1946. С. 124.

ный долг, Римский-Корсаков всю жизнь занимался просветительской работой. Организаторские способности и талант руководителя позволяли ему совмещать интенсивное творчество с научной, преподавательской и исполнительской деятельностью. Самоотверженность, преданность в дружбе проявил композитор, взяв на себя нелегкий труд завершения сочинений Бородина и Мусоргского (о чем сказано выше).

Проблема народности, центральная для эстетики "кучкистов", решена в творчестве Римского-Корсакова глубоко своеобразно. Социально-обличительные темы не волновали мастера. Он размышлял о народе как носителе прекрасных и вечных духовных ценностей. Композитор умел оценивать мир сквозь призму этических и эстетических представлений, характерных для народного искусства. Стиль музыки Римского-Корсакова сложился под непосредственным влиянием древних русских сказаний. В его творчество органично вошли образы сказки, былины, обрядово-игровой языческой поэзии, христианского предания. Воссоздавая народность сквозь призму исторических и сказочных сюжетов, композитор воплотил общечеловеческие ценности. Среди них важнейшей была мысль о гармонии человека и природы в бесконечном круговороте жизни и смерти.

Музыка Римского-Корсакова глубоко национальна. Ее истоками являются интонации древних крестьянских напевов, городская народная песня, старинный знаменный распев. Влиянием фольклора объясняются многие находки композитора в области гармонии, ритма, тембра.

Главную часть наследия Римского-Корсакова составляют оперы. В них переплелись черты романтизма и реализма, характерные для музыки композитора. Взаимопроникновение стилей продиктовано оперными сюжетами: во многих из них композитор воплотил антитезу так называемого "двоемирия",

выраженного в контрастном сопоставлении реального и волшебного. Романтическая настроенность Римского-Корсакова сказывается в его увлеченности образами полуреальных-полусказочных героинь (Панночка, Снегурочка, Царевна-Лебедь, Волхова), а также героев, олицетворяющих стихии природы (Весна, Мороз, Ярило, Коляда). Вместе с тем воображаемое в музыке композитора всегда проникнуто жизненными подробностями. Поэтому многие страницы, рожденные фантазией мастера, воспринимаются как некая прекрасная "поэтическая реальность" (былинный Новгород, сказочная Тьмутаракань, Берендеево царство, легендарный Китеж).

Объединение фантазии и реальности, отзывчивость к прекрасному нашли отражение в музыкальных пейзажах композитора. Звукопись Римского-Корсакова — это картины моря, ночного звездного неба, игра утренней зари, морозное похрустывание зимнего леса. Передавая голоса природы, Римский-Корсаков создал новые средства музыкальной выразительности (например, знаменитую "морскую гамму"), предвосхищающие развитие колористических направлений в музыке XX в.

Оперы композитора разнообразны по художественному содержанию. Первая из них — "Псковитянка" (1868, последняя редакция 1894) — посвящена истории борьбы псковской вольницы с царем Иваном Грозным. В ней сплелись черты народной трагедии и бытовой драмы, связанной с судьбой главной героини Ольги.

Самой совершенной своей оперой композитор считал "Снегурочку" (1880–1881). Сюжет сказки почерпнут из одноименной пьесы А.Н. Островского. В "Снегурочке" завершилось формирование зрелого стиля композитора. Пьеса Островского удивительно соответствовала мироощущению Римского-Корсакова. В ней композитор нашел древние

языческие обряды, поэтичные образы (Снегурочка, Мизгирь, Купава, Лель), богатство народного языка. Отказавшись от развития бытовых эпизодов пьесы, Римский-Корсаков воплотил в музыке богатейшую художественную символику. Образ незримого Ярилы-солнца олицетворяет в опере "творческое начало, вызывающее жизнь в природе и людях", — писал композитор. "Солнечная идея" развивается в играх, хороводах, религиозных действах, освященных исконными традициями жизни фантастических берендеев. Поэтому "Снегурочку" можно назвать первой оперой-мифом в русской музыке.

Опера-былина "Садко" (1895–1896) относится к более традиционным явлениям эпического музыкального театра. Сюжет оперы построен на новгородских былинах, повествующих о легендарном гусляре и отважном мореплавателе Садко. Русская народная старина отразилась в музыке Римского-Корсакова в поэтико-фантастическом преломлении. Главная тема сочинения — утверждение могучей силы искусства. В композиции оперы реальные сцены жизни Новгорода сопоставлены с волшебными фантастическими картинами. Прекрасные страницы посвятил Римский-Корсаков миру сказочной природы. Музыка сцен Подводного царства и характеристика Волховы чаруют чистотой и свежестью красок, трогательным лиризмом.

Шедевр оперного искусства Римского-Корсакова — "Царская невеста" (1898). Действие оперы происходит в период правления Ивана Грозного. Однако история является лишь фоном для воплощения сюжета, связанного с роковыми судьбами персонажей. Содержание "Царской невесты" основано на переплетении нескольких конфликтов, что позволило композитору создать лирико-психологическую музыкальную драму.

На склоне лет композитор проявлял удивительную творческую активность. В конце XIX — начале XX в. им были на-

писаны оперы-сказки "Сказка о царе Салтане", "Кащей бессмертный", "Золотой петушок".

Особое место в его наследии занимает "Сказание о невидимом граде Китеже" (1903–1904), где Римский-Корсаков обратился к эпохе татаро-монгольского нашествия на Русь в XIII в. В опере широко развиты христианско-мистические мотивы, позволяющие композитору выразить собственные этические идеалы. Окрашенное фантастикой древнее предание предстает в трактовке композитора народной трагедией. Действующие лица оперы, представляющие русский народ (в особенности Феврония), исповедуют нравственно-религиозную концепцию добра, противопоставленную житейской "философии" жестоких ордынцев и жалких предателей.

Подобно многим "кучкистам", Римский-Корсаков не обошел стороной восточную тематику. Лучшим симфоническим творением мастера является сюита "Шехеразада", в которой чередой проходят живописные картины арабских сказок "1001 ночь". В сюите привлекают ориентальные эпизоды, полные чувственной неги и созерцания, овеянные романтической фантазией композитора.

Творчество мастеров "Могучей кучки" достойно представляет петербургскую композиторскую школу XIX в. Главой московской школы следует считать гения русской музыки ***П.И. Чайковского*** (1840–1893). Чайковский был страстным художником-гуманистом, в этом — основное значение его творчества, получившего еще при жизни мастера международное признание. Чайковский не сочувствовал "левым" общественным движениям нигилистического толка; он, подобно Достоевскому, мечтал о справедливом переустройстве общества на основе мирного соглашения разных сословий.

Главной темой музыки Чайковского является человек, его любовь, надежды, страдания, разочарования. Тонкий

психолог, композитор остро чувствовал трагические стороны Бытия в извечном противостоянии добра и зла, любви и ненависти. Изменчивость внутренних ощущений и эмоций человека переданы в музыке Чайковского с помощью метода, названного музыковедом Б.В. Асафьевым *симфонизмом.* Для симфонического мышления композитора характерно развитие художественной идеи на основе разных, подчас резко контрастных музыкальных образов. Это позволило Чайковскому раскрыть в музыке духовный конфликт, рожденный стремлением человека к счастью и свободе и трагической невозможностью достичь идеала.

Исследователи отмечают в стиле Чайковского черты "реалистического психологизма". Это не снижает значения романтических средств художественной выразительности — мелодической насыщенности, обнаженности эмоций, тяготения к программности, характерных для музыки мастера.

Чайковский был величайшим мелодистом. Его музыка отличается напевами широкого дыхания, в которых слышны отголоски интонаций бытовой русской романсовой лирики, танцевальных жанров, в числе которых выделяется вальс.

Диапазон творчества Чайковского необычайно широк. Ему принадлежат 10 опер, шесть симфоний, три балета, более 100 романсов, сочинения для оркестра, концерты, фортепианная и хоровая музыка. Наиболее близок композитору мир симфонии. Музыка симфоний Чайковского автобиографична, исповедальна. Это придает им особую психологическую достоверность и эмоциональную выразительность.

Первая симфония, созданная в 1866г., названа Чайковским "Зимние грезы". Симфония оказалась первой не только в творчестве мастера, но и в русской оркестровой музыке, открыв путь развитию многочастных симфонических циклов, не освоенных ранее русскими композиторами. Содержание

"Зимних грез" навеяно поэтическими образами бесконечных российских пространств, бегом "тройки", прекрасной зимней природы, рождающей в характере человека задушевную простоту и сердечность.

В 1869 г. была закончена знаменитая увертюра-фантазия "Ромео и Джульетта". Шекспировская трагедия оказалась внутренне близка композитору. Идея нравственной победы любви над враждой и злом воплощена в одночастном симфоническом сочинении ярко и конструктивно просто. С этой музыкой трагический симфонизм Чайковского обретает черты зрелости и совершенства.

В его творческой биографии выделяются две вершины. Первая связана с созданием Четвертой симфонии и оперы "Евгений Онегин" (1877–1878). Сочинение Четвертой симфонии — психологической драмы — воплотило новаторские искания мастера. Важнейшей особенностью музыки симфонии является ее общность с оперой. Грандиозное симфоническое полотно имеет черты сюжетного развития-рассказа. Образы симфонии как бы персонифицированы. В них можно выделить самых разных "героев", олицетворяющих смысл противостояния добра и зла во внутреннем мире человека. В содержании этого гениального симфонического сочинения нашла отражение народническая идея. В письме к Н.Ф. фон Мекк Чайковский писал: "Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, смотри на других людей. Ступай в народ"[1]. Самой драматичной является первая часть симфонии. В ней композитор в образе темы-фатума показал враждебные силы, мешающие человеку достичь счастья.

---

[1] *Чайковский П.И.* Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. М., 1962. Т. 7. С. 127.

Опера "Евгений Онегин", названная Чайковским "лирическими сценами по Пушкину", — одно из самых вдохновенных творений мастера. Выделив в содержании пушкинского романа в стихах любовную линию, композитор создал первую в России лирическую оперу. Считается, что в музыке литературные герои несколько "осовременены". В образе Татьяны композитор выделил черты душевной зрелости, в характеристике Ленского снял оттенок легкой пушкинской иронии. Опера отличается мелодическим богатством, органичным единением вокального и симфонического начал.

Вторая (последняя) вершина творческого пути композитора венчается "Пиковой дамой" и Шестой симфонией (1890—1893).

Опера "Пиковая дама" была написана в рекордно короткий срок: за сорок четыре дня были сделаны эскизы, а за четыре месяца закончена работа над партитурой. «Я писал ее с небывалой горячностью и увлечением, — рассказывал композитор, — живо перестрадал и перечувствовал все происходящее в ней (даже до того, что одно время боялся появления призрака "Пиковой дамы") и, надеюсь, что все мои авторские восторги, волнения и увлечения отзовутся в сердцах отзывчивых слушателей»[1]. Сюжетом оперы послужила одноименная повесть Пушкина, однако при написании либретто в текст были внесены существенные изменения. У Пушкина Германн расчетлив, а Лиза — бедна. У Чайковского Герман искренне и глубоко любит богатую внучку графини. Подчеркнув социальное неравенство, Чайковский нашел исходный мотив конфликта оперы.

В "музыкальном прочтении" пушкинского сюжета более подробно разработана психология поведения и поступков героев. Образ Германа приобретает трагическую окраску.

[1] Русская музыкальная литература. Вып. III. Общая редакция ЭЛ. Фрид. Л., 1967. С. 254.

Внутренняя романтическая неудовлетворенность героя, стремление к возвышенной идеальной любви сочетаются с экзальтацией, склонностью к навязчивым состояниям, что объясняет его превращение в безумного фаталиста-игрока. В образе Лизы показана цельная, бескорыстная натура, благородная и верная в своих обетах. Жизнь персонажей оперы трагически обрывается, счастье, столкнувшись с судьбой-роком, разрушено без следа...

Столь же интенсивно и быстро, как над оперой, работал Чайковский над своей последней Шестой ("Патетической") симфонией: менее чем за два месяца были сделаны все черновые наброски. Симфония как бы продолжает спор между жизнью и смертью, светом и тьмой, начатый в "Пиковой даме". И так же, как в опере, яростная борьба заканчивается смертью, в финале симфонии звучит тема православной панихиды "Со святыми упокой". Трагический замысел обусловил философскую возвышенность музыки. В отличие от предыдущих симфонических сочинений, в ней нет бытовых образов. "В симфонию эту я вложил без преувеличения всю мою душу", — писал Чайковский. Отразив в музыке светлые надежды, мучительные сомнения, философские думы, композитор создал величайшую в истории музыки трагедию, где оплакана жизнь и судьба героя.

Чайковский является признанным реформатором русского балета. Он отверг существующую до него традицию, низводящую музыку балетного спектакля до чисто служебной роли. Считая жанр балета "той же симфонией", композитор создал хореографические драмы "Лебединое озеро" (1876), "Спящая красавица" (1889), "Щелкунчик" (1892), привнеся в балетную партитуру логику сквозного музыкального развития.

Как симфонию трактовал Чайковский и жанр концерта. Одним из самых популярных сочинений композитора явля-

ется Первый концерт для фортепиано с оркестром (1875), положивший начало новой эпохе в развитии русской фортепианной музыки.

Таким образом, художественная культура пореформенного периода выдвинула великие имена. Высот классического совершенства достигают литература, живопись и музыка. Творения гениев русского искусства вошли в "золотой фонд" развития гуманистической мысли, открывшей в XIX в. необъятный мир человеческой личности. Реализм был первой "пробой пера" в познании этого мира. В конце XIX в. ему на смену приходят другие эстетические течения. Об этом пойдет речь в следующих разделах книги.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как повлияла отмена крепостного права на развитие культуры России?
2. Расскажите, что такое народничество. Как повлияли народнические идеи на развитие искусства?
3. Как соотносились образы героя и народа в русском искусстве 60-х — 70-х гг.?
4. В чем смысл веры в особый путь России? Как отразилось "почвенничество" в искусстве?
5. Расскажите о проблематике русской литературы пореформенной эпохи.
6. Какую роль играл "крестьянский вопрос" в литературе?
7. Расскажите о поэзии Н.А. Некрасова.
8. Охарактеризуйте романы И.С. Тургенева с позиций общественных идей пореформенной эпохи.

9. Расскажите о героях романов И.А. Гончарова. Какова роль писателя в русской художественной культуре?
10. Как развивалась русская драматургия во второй половине XIX в.? Какова роль пьес А.Н. Островского в этом процессе?
11. Какие идеи привнесли в русскую культуру произведения М.Е. Салтыкова-Щедрина?
12. Расскажите о творческом облике Ф.М. Достоевского. В чем высший смысл реализма его романов?
13. Почему М.М. Бахтин считал романы Ф.М. Достоевского "полифоническими"?
14. Как отразились общественные и религиозные идеалы Ф.М. Достоевского в романах "Преступление и наказание", "Братья Карамазовы", "Бесы"?
15. Какие нравственные установки лежат в основе творчества Л.Н. Толстого?
16. Расскажите о творческом облике Л.Н. Толстого, его эволюции как писателя и мыслителя.
17. В чем смысл романа "Анна Каренина"?
18. Какую основную тему развивал в своем творчестве А.П. Чехов?
19. Расскажите о чеховской драматургии. В чем величие идей, воплощенных в пьесах А.П. Чехова?
20. В чем вы видите общность развития литературы и живописи пореформенной эпохи?
21. Какие социальные проблемы воплотила живопись этого времени?
22. Как отразились народнические идеалы в изобразительном искусстве?

23. Расскажите о творчестве В.Г. Перова.
24. Что такое жанровая живопись? Как развивалась жанровая живопись в 60-е — 70-е гг. XIX в.?
25. Расскажите о "Товариществе передвижных выставок". Какие взгляды исповедовали передвижники?
26. Охарактеризуйте творческий облик И.Н. Крамского.
27. Какие работы Н.Н. Ге, В.М. Максимова, Н.А. Ярошенко вы знаете? Чем отличается образный мир этих мастеров?
28. Расскажите о творчестве В.Е. Маковского и В.В. Верещагина.
29. Как развивался русский пейзаж? Назовите русских пейзажистов этого времени.
30. Расскажите о творческом наследии И.Е. Репина. В чем реализм его полотен?
31. Охарактеризуйте творческий путь и эволюцию взглядов В.И. Сурикова. Расскажите о его работах.
32. В чем новаторство В.М. Васнецова?
33. Как развивались архитектура и скульптура пореформенной эпохи?
34. Охарактеризуйте пути развития русской классической музыки.
35. Расскажите о композиторах "Могучей кучки".
36. Какие сочинения А.П. Бородина вы можете назвать? Что такое "музыкальный эпос"?
37. В чем особенность художественного мышления Н.А. Римского-Корсакова? Какие стороны жизни отражает его музыка?
38. Расскажите о творчестве М.П. Мусоргского. Почему композитор считается смелым новатором?

39. В чем заключается вклад П.И. Чайковского в мировую культуру?
40. Расскажите о симфоническом наследии композитора.
41. Как трактуются пушкинские сюжеты в операх П.И. Чайковского "Евгений Онегин" и "Пиковая дама"?
42. Какова эволюция реализма в русском искусстве XIX в.?

БИБЛИОГРАФИЯ

Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка от истоков до вершин творчества. М., 1963.

Алексеев М.П. Русская литература и ее мировое значение. М., 1989.

Алексеева Г.Д. Народничество в России XIX века. М., 1990.

Асафьев Б.В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Л., 1979.

Балакирев М.А., Стасов В.В. Переписка. Т. 1, 2. М., 1970, 1971.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

Берлянд-Черная Е.С. Пушкин и Чайковский. М., 1956.

Благой Д.Д. Литература и действительность. М., 1959.

Бородин А.П. Критические статьи. М., 1982.

Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. М.–Л., 1962.

Васина-Гроссман В.А. Русский классический романс XIX века. М., 1956.

Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2, 3. М., 1978.

Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века. Идейные принципы. Структурные особенности / Отв. ред. Г.Ю. Стерлин. М., 1982.

Верещагина А. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII — нач. XX в. Л., 1973.

Головинский Г.Л. Мусоргский и фольклор. М., 1990.

Грабарь И.Е. И.Е. Репин. Т. 1–2. М., 1963–64.

Гуляев Н.А. Литературные направления и методы в русской и зарубежной литературе XVII–XIX веков. М., 1983.

Зезина М.Р., Кошман Л.В., Шульгин В.С. История русской культуры. М., 1990.

Зеньковский В.В. История русской философии. В 2 т. Л., 1991.

Ильина Т.В. История искусств. Русское и советское искусство. М., 1989.

История русского драматического театра. Т. 5, 6. М., 1980, 1982.

История русского и советского искусства / Под ред. Д.В. Сарабьянова. М., 1979.

История русской литературы. В 3 т. М.–Л., 1964.

История русской музыки. В 10 т. Т. 5–9. М., 1988–1994.

Коровин В.И. Русская поэзия XIX века. М., 1983.

Кулешов В.И. История русской литературы XIX века (70–90-е годы). М., 1983.

Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1982.

Левашева О.Е., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки. Т. I. М., 1972.

Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. М., 1993.

Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарии. Л., 1983.

Манн Ю.В. "Сквозь видный миру смех...". Жизнь Н.В. Гоголя 1809–1835. М., 1994.

Мезенцев П.А. История русской литературы XIX века (первая половина). М., 1963.

Панаева А.Я. Воспоминания. М., 1956.

Познанский В.В. Очерки русской культуры первой половины XIX века. М., 1970.

Поспелов Г.Н. История русской литературы XIX века (1840–1860-е годы). М., 1981.

Ревякин А.И. Драматургия А.Н. Островского. М., 1974.

Ревякин А.И. История русской литературы XIX века. Первая половина. М., 1977.

Репин И.Е., Стасов В.В. Переписка. В 3 т. М.–Л., 1948–1950.

Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980.

Рогинская Ф.С. Товарищество передвижных художественных выставок. Исторические очерки. М., 1989.

Русская художественная культура второй половины XIX века. Картина мира. М., 1991.

Русское общество 30-х годов XIX века: Люди и идеи. Мемуары современников. М., 1989.

Семанова М.Л. Чехов — художник. М., 1976.

Строева М.Н. Чехов и художественный театр. М., 1955.

СуворинА. Дневник. М., 1992.

Типология русского реализма второй половины XIX века / Отв. ред. Г.Ю. Стернин. М., 1979.

Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. М., 1981.

1812 год в русской поэзии и воспоминаниях современников / Сост. Н.Н. Акопова и В.В. Бережков. М., 1987.

Федоров В.А. Декабристы и их время. М., 1992.

Федотов Г.П. Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры. Т. 1, 2. СПб., 1991.

Храпченко М.Б. Лев Толстой как художник. М., 1978.

Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. М., 1986.

Чаадаев П.Я. Цена веков. М., 1991.

Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. Л., 1975.

Эйдельман Н.Я. Пушкин. Из биографии и творчества 1826–1837. М., 1987.

ХРЕСТОМАТИЯ

1.

Певец

На поле бранном тишина;
Огни между шатрами;
Друзья, здесь светит нам луна,
Здесь кров небес над нами,
Наполним кубок круговой!
Дружнее! руку в руку!
Запьем вином кровавый бой
И с падшими разлуку.
Кто любит видеть в чашах дно,
Тот бодро ищет боя...
О, всемогущее вино,
Веселие героя!

Воины

Кто любит видеть в чашах дно,
Тот бодро ищет боя...
О, всемогущее вино,
Веселие героя!

Певец

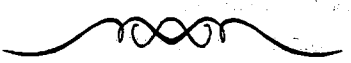
Сей кубок чадам древних лет!
Вам слава, наши деды!
Друзья, уже могущих нет;
Уж нет вождей победы;
Их домы вихорь разметал;
Их гро́бы скрыли плуги;
И пламень ржавчины сожрал
Их шлемы и кольчуги;
Но дух отцов воскрес в сынах;
Их поприще пред нами...
Мы там найдем их славный прах
С их славными делами.
Смотрите, в грозной красоте,
Воздушными полками,
Их тени мчатся в высоте
Над нашими шатрами...
О Святослав, бич древних лет,
Се твой полет орлиный.
"Погибнем! мертвым срама нет!" —
Гремит перед дружиной.
И ты, неверный страх, Донской,
С четой двух соименных,
Летишь погибельной грозой
На рать иноплеменных.

И ты, наш Петр, в толпе вождей.
Внимайте клич: Полтава!
Орды пришельца, снедь мечей,
И мир взывает: слава!

Давно ль, о хищник, пожирал
Ты взором наши грады?

Беги! твой конь и всадник пал;
Твой след — костей громады;
Беги! и стыд и страх сокрой
В лесу с твоим сарматом;
Отчизны враг сопутник твой;
Злодей владыке братом.

Жуковский В.А. Певец во стане русских воинов // Русская поэзия XIX века. Т. 1. М., 1974. С. 27–28.



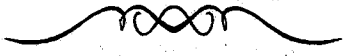
2.

ГУСАРСКИЙ ПИР

Ради бога, трубку дай!
Ставь бутылки перед нами,
Всех наездников сзывай
С закрученными усами!
Чтобы хором здесь гремел
Эскадрон гусар летучих,
Чтоб до неба возлетел
Я на их руках могучих;
Чтобы стены от *ура*
И тряслись и трепетали!..
Лучше б в поле закричали...
Но другие горло драли:
"И до нас придет пора!"
Бурцов, брат, что́ за раздолье!
Пунш жестокий!.. Хор гремит!
Бурцов, пью твое здоровье:
Будь, гусар, век пьян и сыт!
Понтируй, как понтируешь,
Фланкируй, как фланкируешь;

В мирных днях не унывай
И в боях качай-валяй!
Жизнь летит: не осрамися,
Не проспи ее полет,
Пей, люби да веселися! —
Вот мой дружеский совет.

Давыдов Д.В. Гусарский пир // Русская поэзия XIX века. Т. 1. С. 129.



3.

ЭЛИЗИЙ

О, пока бесценна младость
Не умчалася стрелой,
Пей из чаши полной радость
И, сливая голос свой
В час вечерний с тихой лютней,
Славь беспечность и любовь!
А когда в сени приютной
Мы услышем смерти зов,
То, как лозы винограда
Обвивают тонкий вяз,
Так меня, моя отрада,
Обними в последний раз!

Батюшков К.Н. Элизий// Русская поэзия XIX века. Т. 1. С. 212.

4.

"Куда ты завел нас?" — лях старый вскричал.
"Туда, куда нужно! — Сусанин сказал. —
Убейте! замучьте! — моя здесь могила!
Но знайте и рвитесь: я спас Михаила!
Предателя, мнили, во мне вы нашли;
Их нет и не будет на Русской земли!
В ней каждый отчизну с младенчества любит
И душу изменой свою не погубит".

"Злодей! — закричали враги, закипев, —
Умрешь под мечами!" — "Не страшен ваш гнев!
Кто русский по сердцу, тот бодро, и смело,
И радостно гибнет за правое дело!
Ни казни, ни смерти и я не боюсь:
Не дрогнув, умру за царя и за Русь!"

"Умри же! — сарматы герою вскричали —
И сабли над старцем, свистя, засверкали. —
Погибни, предатель! Конец твой настал!"
И твердый Сусанин весь в язвах упал!
Снег чистый чистейшая кровь обагрила:
Она для России спасла Михаила!

Рылеев К. Ф. Иван Сусанин// Русская поэзия XIX века. Т. 1. С. 277–278.

5.

СОМНЕНИЕ

Уймитесь, волнения страсти!
Засни, безнадежное сердце!
Я плачу, я стражду, —

Душа истомилась в разлуке;
Я стражду, я плачу, —
Не выплакать горя в слезах.
Напрасно надежда
Мне счастье гадает,
Не верю, не верю
Обетам коварным!
Разлука уносит любовь.
Как сон, неотступный и грозный,
Мне снится соперник счастливый,
И тайно и злобно
Кипящая ревность пылает,
И тайно и злобно
Оружия ищет рука.
Напрасно измену
Мне ревность гадает,
Не верю, не верю
Коварным наветам.
Я счастлив, — ты снова моя.
Минует печальное время, —
Мы снова обнимем друг друга,
И страстно и жарко
С устами сольются уста.

Кукольник Н.В. Сомнение // Русская поэзия XIX века. Т. 1. С. 515.

6.

SILENTIUM![1]

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —

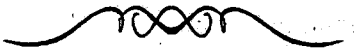
[1] *Молчание! (лат.)*

Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, —
Любуйся ими — и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и молчи.

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, —
Внимай их пению — и молчи!..

Тютчев Ф.И. Silentium! // Русская поэзия XIX века. Т. 2. М., 1974. С. 17.



7.

К. Б.

Я встретил вас — и все былое
В отжившем сердце ожило;
Я вспомнил время золотое —
И сердцу стало так тепло ...

Как поздней осени порою
Бывают дни, бывает час,
Когда повеет вдруг весною
И что-то встрепенется в нас, —

Так, весь обвеян дуновеньем
Тех лет душевной полноты,
С давно забытым упоеньем
Смотрю на милые черты...

Как после вековой разлуки,
Гляжу на вас, как бы во сне, —
И вот — слышнее стали звуки,
Не умолкавшие во мне...

Тут не одно воспоминанье,
Тут жизнь заговорила вновь, —
И то же в вас очарованье,
И та ж в душе моей любовь!..

Тютчев Ф.И. К. Б. // Русская поэзия XIX века. Т. 2. С. 60.

8.

AVE MARIA

Ave Maria — лампада тиха,
В сердце готовы четыре стиха:

Чистая дева, скорбящего мать,
Душу проникла твоя благодать.
Неба царица, не в блеске лучей,
В тихом предстань сновидении ей!

Ave Maria — лампада тиха,
Я прошептал все четыре стиха.

Фет А.А. Ave Maria // Русская поэзия XIX века. Т. 2. С. 184.

9.

Средь шумного бала, случайно,
В тревоге мирской суеты,
Тебя я увидел, но тайна
Твои покрывала черты.

Лишь очи печально глядели,
А голос так дивно звучал,
Как звон отдаленной свирели,
Как моря играющий вал.

Мне стан твой понравился тонкий
И весь твой задумчивый вид,
А смех твой, и грустный и звонкий,
С тех пор в моем сердце звучит.

В часы одинокие ночи
Люблю я, усталый, прилечь —
Я вижу печальные очи,
Я слышу веселую речь;

И грустно я так засыпаю,
И в грезах неведомых сплю...
Люблю ли тебя — я не знаю,
Но кажется мне, что люблю!

Толстой А.К. "Средь шумного бала, случайно..." // Русская поэзия XIX века. Т. 2. С. 318.

10.

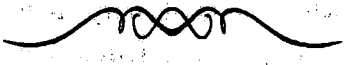
СТАРЫЙ КАПРАЛ

В ногу, ребята, идите.
Полно, не вешать ружья!

Трубка со мной... проводите
В отпуск бессрочный меня.
Я был отцом вам, ребята...
Вся в сединах голова...
Вот она — служба солдата!..
В ногу, ребята! Раз! Два!
Грудью подайся!
Не хнычь, равняйся!..
Раз! Два! Раз! Два!

Да, я прибил офицера!
Молод еще оскорблять
Старых солдат. Для примера
Должно меня расстрелять.
Выпил я... Кровь заиграла...
Дерзкие слышу слова —
Тень императора встала...
В ногу, ребята! Раз! Два!
Грудью подайся!
Не хнычь, равняйся!..
Раз! Два! Раз! Два!

Курочкин В.С. Старый капрал // Русская поэзия XIX века. Т. 2. С. 467.



11.

Истинным создателем русского портрета начала XIX века был Орест Адамович Кипренский (1782–1836).

Предпосылки к созданию нового типа русского портрета лежали в условиях жизни русского общества первой четверти XIX века. Связь Кипренского с передовой общественной мыслью

начала XIX века заключается не в одном том, что он писал передовых общественных деятелей, мыслителей и писателей того времени. Ему суждено было отразить новые понятия о достоинстве человека, то представление о правах и обязанностях личности, которое воодушевляло дворянских революционеров. Вера в способность человека совершать великие дела, ожидание новой эры, готовность к самоотверженному служению обществу — вот существенные черты передовых людей того времени. Русские люди не знали еще противоречий Западной Европы с ее развитостью буржуазных отношений, и потому скептицизм и разочарование были им чужды. Это придавало светлый характер даже их печали и избавляло их от мрачной безнадежности.

Кипренский создал целую галерею портретов современников Отечественной войны 1812 года и восстания декабристов. Перед нами проходят лучшие писатели пушкинской поры, начиная с самого Пушкина. Здесь и В. Жуковский, и К. Батюшков, и Н. Гнедич, и И. Козлов, и И. Крылов. Возникают образы участников Отечественной войны 1812 года — Д. Давыдова, Е. Чаплица, А. Оленина, братьев М. и А. Ланских и многих других. В портретах А.Р. Томилова, друга художника, отражена типическая история жизни человека того времени: мы видим его молодым, вступающим в жизнь; он надевает погоны и в качестве ополченца вступает в армию; в поздние годы своей жизни Кипренский запечатлел его как усталого, преждевременно состарившегося человека, сломленного житейскими испытаниями.

Кипренский не стал модным портретистом, как французский мастер пастели XVIII века Кантен де Латур или позднее англичанин Томас Лоуренс, которые поставили целью своей жизни запечатлеть своих выдающихся современников всех

профессий и сословий. Кипренский принадлежал к числу тех художников, которые из разнородных черт своих моделей стремятся извлечь общий тип героя своего времени. Перед глазами таких художников постоянно стоят черты этого искомого идеала; принимаясь за каждый новый портрет, они всматриваются в лицо модели, словно надеются найти в нем новую черточку для воссоздания образа. Через все живописное творчество Кипренского проходит несколько ведущих тем, лейтмотивов. Эти темы художник решал с переменным успехом, но они определяют единство его портретного наследия, придают ему самобытность. Они помогли Кипренскому на чужбине сохранить лицо русского художника.

Пересматривая галерею портретов, созданных Кипренским, неизменно чувствуешь в них нечто родственное всей русской жизни начала XIX века. Не уловив этого общего впечатления, трудно определить историческое значение наследия нашего мастера.

Русские люди начала XIX века критически оценивали буржуазное развитие Европы. Оно ясно проглядывает в суждениях Пушкина и о промышленных успехах Англии, и о новинках французской литературы. Русским людям удавалось осознать многие язвы буржуазного развития. Кипренского можно отнести к числу тех русских художников, которые, будучи за рубежом, не переставали себя чувствовать русскими. Ведущим темам западноевропейского портрета Кипренский противопоставляет светлый образ жаждущей и ищущей гармонии личности. Не ведая горечи утраченных иллюзий, еще полная радужных надежд на будущее, она находит смысл бытия в осуществлении высокого призвания человека, в его влечении к свободе, в живой деятельности, в упоении от радостей жизни, в отзывчивости ко всему человеческому.

Мастера русского портрета XVIII века, даже когда сами они были людьми дворянского происхождения, принимаясь за кисть, чувствовали себя отделенными от своих заказчиков социальной гранью. Это сдерживало проявление в портрете непосредственного личного отношения художника к его модели. В живописи XVIII века портреты близких художнику людей и его автопортреты занимали очень скромное место. Среди портретов Кипренского можно найти произведения в собственном смысле заказные. Но в основном Кипренскому позировал круг людей, которых художник близко знал. Главное место среди них занимают посетители оленинского салона и члены литературного кружка «Арзамас». Здесь мелькают имена В. Жуковского, Н. Гнедича, К. Батюшкова, И. Крылова, Е. Баратынского, Д. Давыдова, М. Муравьева и многих других. Все они были не случайными заказчиками художника, но были тесно связаны с ним дружескими узами.

Некоторое время Кипренский провел в Твери, и здесь он снова оказался среди просвещенных русских людей того времени.

Все это вместе помогло Кипренскому стать выразителем почти целого поколения русских людей, своих сверстников. Несмотря на крутой поворот в конце царствования Екатерины и павловскую реакцию, они с малых лет впитали в себя идеи Просвещения. В 1801 году они ликовали по поводу низвержения «тирана», возлагая надежды на скорое раскрепощение России. Во время наполеоновских войн они сами или их сверстники и братья бились в передовых рядах русской армии за освобождение родины и Европы. Многие вошли в тайные политические общества и стали активными участниками декабристского движения. Духовный облик большинства сложился в период, когда освободительное движение в

России было на подъеме, когда идеалы социальной справедливости казались легко осуществимыми. Вот почему и Кипренский смог стать в живописи выразителем идей русского гуманизма.

Алпатов М.В. Кипренский и портрет начала XIX века // Немеркнущее наследие. М., 1990. С. 208–210.

12.

Молитва... «Православие», этот сложный и огромный культурный феномен, взят Нестеровым в молитве, в молитвенности своей. В «православии» все есть: светлое и темное, краски и контуры, обряды и иерархия; есть законы, была история. Самая молитва была по «чину», но была и без чина, — «на случай», «в случайных обстоятельствах» и уже вне всякого «чина» молитва вырывалась на Руси и у русского человека, так сказать, в общей гармонии с духом и историей и даже с иерархией и законами церкви своей: Нестеров вот именно и вынул из сердца русского человека эту «молитву в особых обстоятельствах и свою личную», и — облек ее в краски исторические, в быт исторический, которым она и не противоречит, но с которыми непременною связью не связана. Она — лична, порывиста; пылает, а не теплится.

*РозановВ.В.*М.В.Нестеров// Философия русского религиозного искусства. М., 1993. С. 152.

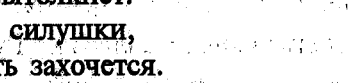
13.

СИРОТКА

Барин мой миленький,
Барин мой добренький,
Сжалься над бедненьким,
Горьким, бездомным
сироточкой!

Баринушка!
Холодом, голодом
Греюсь, кормлюся я,
Бурей да вьюгою
В ночь прикрываюся.
Бранью, побоями,
Страхом, угрозой
Добрые люди
За стон голодный мой потчуют.
В чащу ль дремучую
От людей спрячусь я,
Голод докучливый
Из лесу вытолкнет.
Нет моей силушки,
Пить, есть захочется.
Барин мой миленький,
Барин мой добренький!
С голоду смерть страшна,
С холоду стынет кровь.
Барин мой добренький,
Сжалься над бедненьким,
Сжалься над горьким
сироточкой...

Мусоргский М.П. Сиротка // Литературное наследие. М., 1972. С. 182.



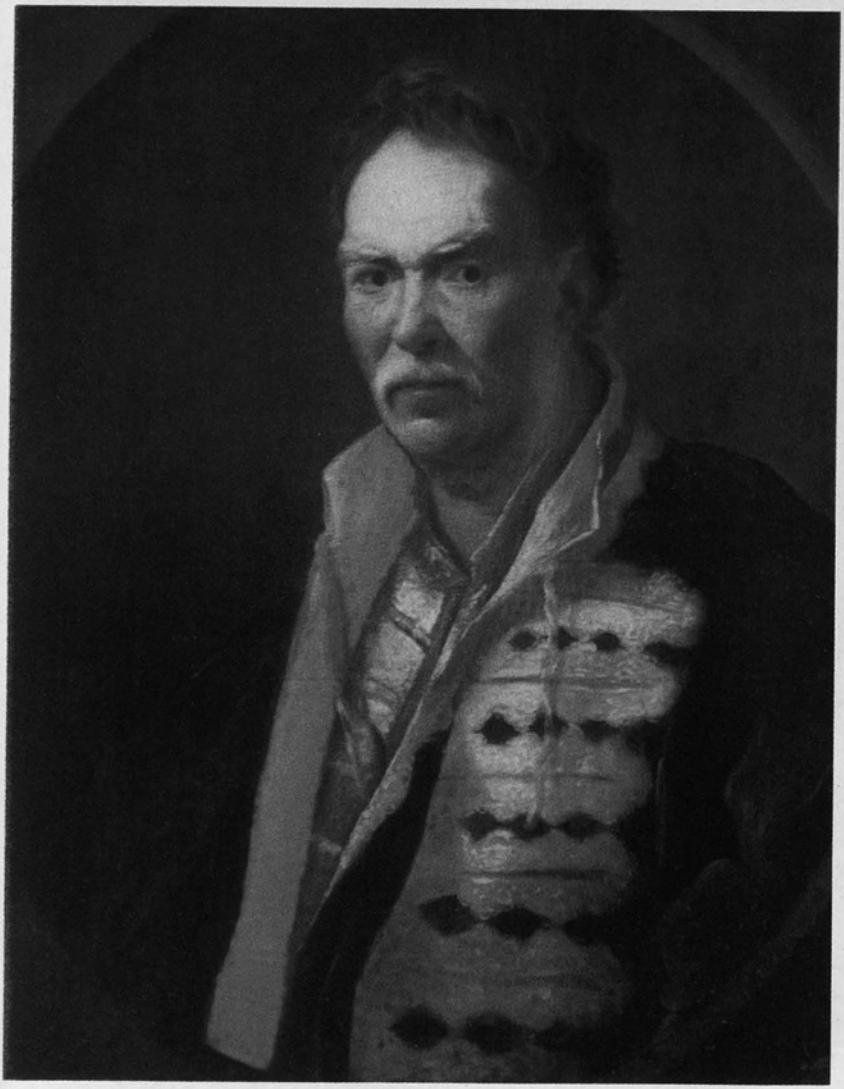
1. Богоматерь Владимирская. XI — начало XII вв.
(Византийская школа).

15 Заказ 981

2. Ангел Златые власы. XII в.

3. Устюжское Благовещение. XII в.

4. А. Рублев. Троица. 1424–1427 гг.



5. И. Никитин. Напольный гетман. 1720 г.

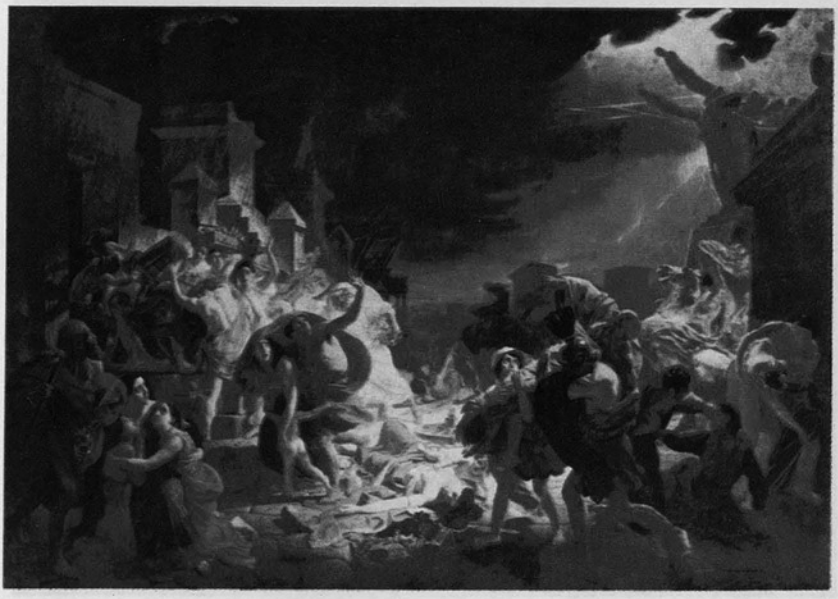
6. А. Матвеев. Автопортрет с женой. 1729 (?) г.

7. И. Вишняков. Портрет Сары Фермор. 1750 г.

8. Д. Левицкий. Портрет Е.Н. Хрущевой и Е.Н.Хованской. 1773 г.

9. Ф. Рокотов. Портрет Варвары Суровцевой. Вторая пол. 1780-х гг.

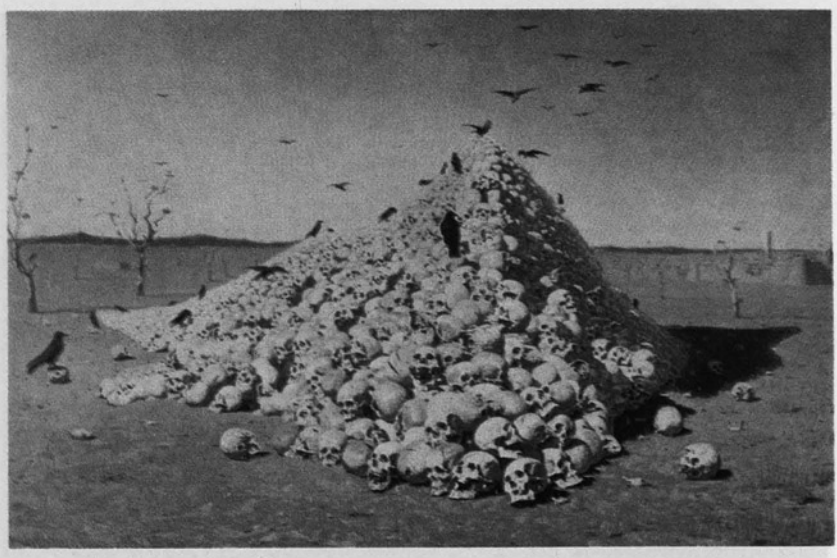
10. В. Боровиковский. Портрет Екатерины Арсеньевой.
Вторая пол. 1790-х гг.



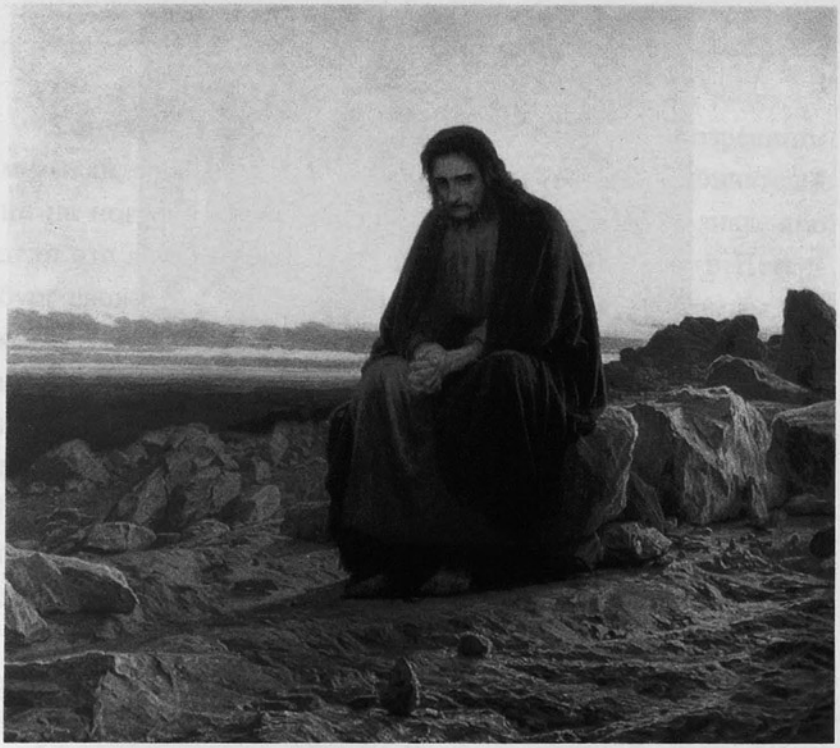
11. К. Брюллов. Последний день Помпеи. 1833 г.

12. А. Иванов. Явление Христа народу. 1837–1857 гг.

13. П. Федотов. Сватовство майора. 1851 г.



14. В. Верещагин. Апофеоз войны. 1871 г.



15. И.Крамской. Христос в пустыне. 1872 г.

16. И. Репин. Протодьякон. 1877 г.

14.

Кончая «Снегурочку», я почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги. О сочинении «Снегурочки» никто не знал, ибо дело это я держал в тайне, и, объявив по приезде в Петербург своим близким об окончании эскиза, я тем самым немало их удивил. Сколько мне помнится, в начале осени я показал свою оперу Балакиреву, Бородину и Стасову, проиграв им и пропев всю «Снегурочку» от доски до доски. Все трое были довольны, хотя каждый на свой манер. Стасова и Балакирева удовлетворяли преимущественно бытовые и фантастические части оперы, впрочем, гимна Яриле ни тот, ни другой не поняли. Бородин же, по-видимому, оценил «Снегурочку» целиком. Любопытно, что и в этом случае Балакирев не удержался от пристрастий своих и вмешательства и требовал, чтобы начальное вступление я переложил в h-moll, на что я окончательно не согласился, так как такой транспонировкой я лишил бы себя скрипичных натуральных флажолетов и пустых струн, а сверх того темы спускающейся Весны в таком случае оказались бы в H-dur (виолончели и валторны), а не в A-dur, с которым Весна была неразрывно связана в моем представлении. Балакирев, немножко посердившись на меня, на этот раз, однако, помиловал и продолжал выхвалять «Снегурочку», уверяя, что когда однажды у себя дома он наигрывал проводы масленицы, то пожилая его прислуга Марья не утерпела и стала приплясывать. Впрочем, это меня мало утешало, и я предпочел бы, чтобы Балакирев оценил поэтичность девушки Снегурочки, комическую и добродушную красоту царя Берендея и проч. Анатолий был в восторге от оперы моей; что же касается Му-

16 Заказ 981

соргского, который узнал ее только в отрывках и как-то не поинтересовался целым, то он, похвалив слегка кое-что, в общем остался совершенно равнодушен к моему произведению.

Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 183.

Часть IV

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ КОНЦА XIX – XX ВЕКА

Глава 1.
„СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК" РОССИЙСКИХ МУЗ

Конец XIX — начало XX в. представляет собой переломную эпоху не только в социально-политической, но и духовной жизни России. Великие потрясения, которые пережила страна за сравнительно небольшой исторический период, не могли не отразиться на ее культурном развитии. Важной чертой этого периода является усиление процесса интеграции России в европейскую и мировую культуру.

Отношение к Западу для русского общества всегда было показателем ориентиров в его поступательном историческом движении. На протяжении столетий Запад представлялся не как определенное политическое, а тем более географическое пространство, а, скорее, как система ценностей — религиозных, научных, этических, эстетических, которые можно либо принять, либо отвергнуть. Возможность выбора рождала в истории России сложные коллизии (вспомним хотя бы противостояние "никонианцев" и старообрядцев в XVII в.). Антиномии "свое" — "чужое", "Россия" — "Запад" особенно остро сказывались в переходные эпохи. Конец XIX — начало XX в. был именно такой эпохой, и проблема "русской

европейскости" приобрела в это время особый смысл, образно выраженный в известных строках А.А. Блока:

Мы любим все — и жар холодных чисел,
И дар божественных видений,
Нам внятно все —
и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...

Идеалы "русской европейскости", ориентирующие развитие русского общества по пути европейских культур, получают достойное воплощение в просвещении, науке, искусстве. Некогда высмеянная Грибоедовым "смесь языков — французского с нижегородским" дала удивительные плоды. Русская культура, не теряя своего национального лица, все более обретала черты общеевропейского характера. Возросли ее связи с другими странами. Это отразилось на широком применении новейших достижений научно-технического прогресса — телефона и граммофона, автомобиля и кинематографа. Многие русские ученые вели научную и педагогическую работу за рубежом. Самое же важное заключается в том, что Россия обогатила мировую культуру достижениями в самых разнообразных областях.

Развитие научно-технической мысли требовало существенной перестройки народного образования. Неслучайно в начале XX в. эта проблема стала особенно острой. Система народного образования по-прежнему включала три ступени: начальную (церковно-приходские школы, народные училища), среднюю (классические гимназии, реальные и коммерческие училища) и высшую школу (университеты, институты). Подавляющая часть населения оставалась неграмотной (с 1897 по 1917 гг. уровень грамотности возрос с 21% до 31%). В 1906 г. в Государственную думу был внесен проект

закона "О введении всеобщего начального обучения в Российской империи". Однако закон так и не был принят.

Гораздо успешнее развивалось среднее и высшее образование. Были открыты новые высшие учебные заведения — Политехнический институт в Петербурге, университет в Саратове и др. К 1914 г. в России было 16 технических институтов, 30 высших женских учебных заведений, 47 учительских институтов и более 170 учительских семинарий. С 1906 г. открываются так называемые "народные университеты", где бесплатно преподавали русские профессора для всех, желающих учиться. Всего же число студентов России предоктябрьской эпохи выросло в 10 раз.

Развитие просвещения и образования совпало с ростом книгоиздательского дела и периодической печати. В начале XX в. в России выходило 125 газет, в 1913 г. их было уже около 1000. К этому времени издавалось 1263 журнала, а по количеству издаваемых книг Россия вышла на третье место в мире (после Германии и Японии).

Крупные издательства ставили перед собой достаточно демократические цели. Так, И.Д. Сытин выпускал книги серии "Библиотека для самообразования", А.С. Суворин — серию "Дешевая библиотека". Цены на такую литературу были действительно весьма низкими. В 1889 г. в Петербурге открылось книгоиздательское товарищество "Знание" (которое позднее возглавил М. Горький), публиковавшее новейшие произведения выдающихся русских писателей — А.И. Куприна, И.А. Бунина, М. Горького.

Процесс просвещения был интенсивным и успешным, количество читающей публики постепенно возрастало. Об этом свидетельствует тот факт, что в 1914 г. в России насчитывалось около 76 тыс. различных общественных библиотек.

Не менее важную роль в развитии культуры сыграл "иллюзион" — кино, появившееся в Петербурге буквально через год после его изобретения во Франции. К 1914 г. в России уже было 4000 кинотеатров, в которых шли не только зарубежные, но и отечественные картины. Потребность в них была настолько велика, что в период с 1908 по 1917 г. было снято более двух тысяч новых художественных фильмов. Начало профессиональному кинематографу в России положил фильм "Стенька Разин и княжна" (1908 г., реж. В.Ф. Ромашков). В 1911–1913 гг. В.А. Старевич создал первые в мире объемные мультипликации. Широкую известность получили фильмы режиссеров Б.Ф. Бауэра, В.Р. Гардина, Я.А.Протазанова и др.

Начало XX в. ознаменовалось процессами интеграции и демократизации науки. Как в центре, так и в провинциальных городах появляются многочисленные научные общества (более 700), проводятся научные съезды и конференции по проблемам воздухоплавания, минералогии, астрономии, геологии, электромеханики, сельского хозяйства и др. Индустриализация России способствовала бурному росту естественных и технических наук. Многие открытия русских ученых имели прогностическое значение для развития всей мировой науки. Так, основы современной аэродинамики заложил великий русский исследователь ***Н.Е. Жуковский***, основавший в 1904 г. Аэродинамический институт под Москвой. Человек острого ума и широкого кругозора, он проводил исследования по астрономии и математике, гидродинамике и прикладной механике, открыл закон, определяющий подъемную силу крыла самолета, разработал вихревую теорию воздушного винта.

Другой великий ученый, ***К.Э. Циолковский***, скромно трудясь в калужской гимназии, потряс воображение современников, опубликовав в 1903 г. работу "Исследование миро-

вых пространств реактивными приборами". Это исследование открыло дорогу современной космонавтике.

Основы многих новых наук были заложены "Ломоносовым XX века" — академиком ***В.И. Вернадским.*** Научные предвидения ученого поразительны. Им была предсказана опасность, грозившая человечеству, вступившему на путь расщепления атома ("лучистой энергии"). В 1915 г. по инициативе ученого была создана комиссия по изучению естественных производительных сил России. Вернадский первым обозначил направление развития экологии, биогеохимии, биохимии, радиогеологии. Его теория "ноосферы" стала основой современной философии жизнедеятельности.

Большое признание получили разработки крупнейшего физика П.Н. Лебедева, основоположника в изучении ультразвука. Его труды сыграли важную роль в рождении теории относительности, астрофизики, квантовой теории.

Достижения русской науки получили резонанс во всем мире. В 1904 г. Нобелевская премия была присуждена академику И.П. Павлову за исследования в области физиологии пищеварения, а в 1908 г. той же высокой награды удостоился естествоиспытатель И.И.Мечников за работы по сравнительной патологии, микробиологии, иммунологии.

Важной чертой развития культуры рубежа веков является мощный подъем гуманитарных наук. "Второе дыхание" обрела история, в которой заблистали имена В.О. Ключевского, С.Ф. Платонова, Н.А.Рожкова и др. Подлинных вершин достигает философская мысль, что дало основание великому философу Н.А. Бердяеву назвать эпоху "религиозно-культурным ренессансом".

Русский "ренессанс" отразил мироощущение людей, живших и творивших на грани веков. Как считал К.Д. Баль-

мóнт, люди, которые мыслят и чувствуют на рубеже двух периодов, одного законченного, другого еще не народившегося, развенчивают все старое, потому что оно потеряло свою душу и сделалось безжизненной схемой. Но, предшествуя новому, они сами, выросшие на старом, не в силах видеть это новое воочию, — вот почему в их настроениях рядом с самыми восторженными вспышками так много больной тоски. Религиозно-философская мысль этого периода мучительно искала ответы на "больные вопросы" российской действительности, пытаясь соединить несоединимое — материальное и духовное, отрицание христианских догм и христианскую этику.

Огромную роль в становлении религиозной философии сыграл ***В.С. Соловьев*** (1853–1900). Образ одаренного человека, оратора, философа, поэта сохранили строки А. Белого:

Он угрожает нам бедой,
Подбросит огненные очи;
И — запророчит к полуночи,
Тряхнув священной бородой.

Во взглядах Соловьева удивительно сплелись мистические верования и светский злой скептицизм. Неслучайно многие современники считали его прототипом образа Ивана Карамазова. Учение Соловьева также полно антиномических построений. В нем есть и богословский рационализм, и христианские идеалы Софии — Премудрости Божией, и чисто российское искание правды. Суть же его рассуждений можно определить двумя словами — "любовь" и "соборность". В любви философ видел высшее проявление человека, его преображение. В соборности же — исконную национальную традицию слияния в Боге общего и индивидуального. Как считает В.В. Зеньковский, система Соловьева — опыт с и н т е з а

религии, философии и науки, оплодотворившей философскую мысль XX века.

Русский культурный Ренессанс создавался целым созвездием блестящих гуманитариев — Н.А. Бердяевым, С.Н. Булгаковым, Д.С. Мережковским, С.Н. Трубецким, И.А. Ильиным, П.А. Флоренским и др. Ум, образованность, романтическая страстность были спутниками их трудов. В 1909 г. С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, С.Л. Франк и другие философы выпустили сборник "Вехи", где призвали интеллигенцию к покаянию и отречению от разрушительных и кровожадных революционных планов.

"Вехи" имели большой резонанс в русском обществе. В полемике с авторами сборника В.И. Ленин назвал его "энциклопедией либерального ренегатства". Проблема отношения интеллигенции к народу была в те годы наиболее животрепещущей. В трудах Г.В. Плеханова, В.И. Ленина, М.Н. Покровского вопросы философии, социологии и истории рассматривались с материалистических позиций.

Октябрьская революция 1917 г. перевела этот спор в иную плоскость. Большевистская диктатура не могла допустить идейного многообразия, и поэтому большинству русских религиозных философов пришлось эмигрировать за границу. Там многие из них создали свои блестящие работы, повлиявшие на развитие философии в европейских странах и США.

Конец XIX — начало XX столетия сегодня часто называют "серебряным веком". Это название также принадлежит Н.А. Бердяеву, увидевшему в высших достижениях культуры своих современников отблеск российской славы предшествующих "золотых" эпох. Поэты, зодчие, музыканты, художники той поры были творцами искусства, поражающего напряженностью предчувствий надвигающихся социальных

катаклизмов. Они жили ощущением неудовлетворенности "обыденной серостью" и жаждали открытий новых миров[1].

«Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть "специалистом". Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более — прозаик о поэте и поэт о прозаике. Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо... Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры", — подчеркивал А.А. Блок[2]. Действительно, на первый взгляд художественная культура "серебряного века" полна загадок и противоречий, с трудом поддающихся логическому анализу. Кажется, будто на грандиозном историческом полотне переплелись многочисленные художественные течения, творческие школы, индивидуальные, принципиально нетрадиционные стили. Символизм и футуризм, акмеизм и абстракционизм, "мирискусничество" и "Новая школа церковного пения"... Контрастных, порой взаимоисключающих художественных направлений в те годы было значительно больше, нежели за все предшествующие столетия развития отечественной культуры. Однако эта многогранность искусства "серебряного века" не заслоняет его целостности, ибо из контрастов, как подмечено еще Гераклитом, рождается прекраснейшая гармония.

---

[1] Более подробно об этой эпохе рассказано в книге: *Рапацкая Л.А.* Искусство "серебряного века". М., 1996.

[2] *Блок А.А.* "Без божества, без вдохновенья" // Собр. соч. Т. 6. М., 1962. С. 175–176.

Единство искусства "серебряного века" — в сочетании старого и нового, уходящего и нарождающегося, во взаимовлиянии разных видов искусства друг на друга, в переплетении традиционного и новаторского. Иначе говоря, в художественной культуре "русского Ренессанса" произошло уникальное сочетание реалистических традиций уходящего XIX века и новых художественных направлений.

Итак, "серебряный век" не отменил реализма, целенаправленно утверждающего эстетику "внешних обстоятельств" и социальных первопричин в литературе, живописи, театре, отчасти музыке предшествующего столетия. Мучительные поиски социальной справедливости воплотились в поздних творениях Л.Н. Толстого ("Воскресение", "Живой труп", "Отец Сергий", "После бала"), в театральной драматургии А.П. Чехова ("Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад"), в рассказах и повестях В.Г. Короленко, В.В. Вересаева, А.Н. Куприна, И.А. Бунина. В начале века раскрылся талант молодого М.Горького, которого принято было считать "первым пролетарским писателем".

Функционировало "Товарищество передвижных выставок". Продолжали выставлять свои полотна И.Е. Репин и В.И. Суриков. В художественной среде в моде оставались социально заостренные сюжеты (например, полотно "Прачки" А.Е. Архипова). В музыкальном искусстве были сильны традиции "Могучей кучки".

Несмотря на различие индивидуальных почерков, всех указанных мастеров объединяет генетическая связь с русским искусством XIX в., с тем правдоискательством, которое Д.С. Лихачев назвал главным содержанием нашей культуры, начиная с X века.

"Грань веков" в одночасье изменила направленность этих поисков. Состоялось обновление сущностных взглядов на

мир и самого образа мира в искусстве. Вот как оценивал эти перемены Н.А. Бердяев: "В начале велась трудная, часто мучительная борьба людей ренессанса против суженности сознания традиционной интеллигенции, — борьба во имя свободы творчества и во имя духа. Русский духовно-культурный ренессанс был встречен очень враждебно левой интеллигенцией, как измена традициям освободительного движения, как измена народу, как реакция. Это было несправедливо уже потому, что многие представители культурного ренессанса были сторонниками освободительного движения и участвовали в нем. Речь шла об освобождении духовной культуры от гнета социального утилитаризма"[1].

Творцы искусства, которых сегодня относят к "серебряному веку", незримыми нитями связаны с обновленным мироощущением во имя свободы творчества. Развитие общественных коллизий рубежа веков властно требовало переоценки ценностей, смены устоев творчества и средств художественной выразительности. На этом фоне рождались художественные стили, в которых смещался привычный смысл понятий и идеалов. "Солнце наивного реализма закатилось", — вынес свой приговор А.А. Блок. Уходили в прошлое историко-реалистический роман, жизнеподобная опера, жанровая живопись. В новом искусстве мир художественного вымысла словно разошелся с миром повседневной жизни. Порой творчество совпадало с религиозным самосознанием, давало простор фантазии и мистике, свободному парению воображения. Новое искусство, прихотливое, загадочное и противоречивое, жаждало то философской глубины, то мистических откровений, то познания необъятной Вселенной и тайн творчества. Родилась символистская и футуристичес-

[1] *Бердяев Н.А.* Русская идея // Вопросы философии. 1990, № 2. С. 135.

кая поэзия, музыка, претендующая на философию, метафизическая и декоративная живопись, новый синтетический балет, декадентский театр, архитектурный модерн.

Если проследить историю рождения многочисленных нетрадиционных художественных направлений, то невольно поразишься ее динамике, интенсивному взрывному накалу. Подобно искусству XVIII в., музы "культурного ренессанса" переживали этап "ускоренного развития", когда, в соответствии с уже упомянутым ранее положением Г.Д. Гачева, образуется некий синтез из "прежнего состояния мира" и новых идей. Порой ценой столь стремительного порыва к новому были недосказанность и недовоплощенность замыслов, разочарование в творческих идеалах, скепсис и злая ирония. И все же это был подлинный расцвет творческого духа, период раскрепощения художественного гения нации.

Первые провозвестники "культурного ренессанса" появились еще в 80-е гг. XIX в. В 1882 г. в работе "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы" Д.С. Мережковский блистательно обосновал эстетику новорожденного российского модернизма. Энциклопедически образованный историк, поэт и писатель, Мережковский предсказал радикальное обновление отечественной словесности в русле "мистического содержания", свободного выражения религиозного чувства.

Итак, началом начал можно считать призыв к познанию вечных духовных ценностей. Были произнесены и другие, не менее заветные слова — "нравственность" и "культура". Нравственность есть высшая цель развития культуры. Это положение в дореволюционной России признавалось многими художниками.

В конце XIX в. заявили о себе поэты-символисты "первой волны" — З.Н.Гиппиус, К.Д. Бальмонт, Ф.К. Сологуб,

Н.М. Минский. Им на смену пришли поэты-"младосимволисты" — А. Белый, А.А. Блок, Вяч.И. Иванов, композитор А.Н. Скрябин. В начале XX в. темп смены художественных течений все ускорялся. Родился поэтический акмеизм (Н.С. Гумилев, О.Э. Мандельштам, С.М. Городецкий, А.А. Ахматова), музыкальный неоклассицизм (С.И. Танеев, Н.К. Метнер, позднее И.Ф. Стравинский), поэтический футуризм (А.Е. Крученых, В. Хлебников, В.В. Маяковский), кубофутуризм, абстракционизм и примитивизм в изобразительном искусстве (П.П. Кончаловский, М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, В.В. Кандинский, К.С. Малевич). И одновременно явилось новое направление в церковной музыке — "школа Синодального училища", вдохнувшая жизнь в произведения древнерусского певческого творчества. "Второе дыхание" обрел и поэтичнейший русский романтизм, расцветший в лирической поэзии, в музыке С.В. Рахманинова, в живописи М.В. Нестерова и И.И. Левитана.

Изменился "социальный статус" искусства. Кажется, никогда ранее российские художники не создавали такого количества объединений по интересам. В столицах — Петербурге и Москве сложилась особая художественная среда — элита, взгляды которой влияли на общественную жизнь и вкусы. Серьезные кружки объединяли многих выдающихся деятелей культуры. Например, в "Религиозно-философском обществе" тон задавали Д.С. Мережковский, В.В. Розанов, Д.В. Философов. Под крылом "Мира искусства" собрались талантливые художники, музыканты, хореографы, составившие немеркнущую славу русского искусства. Огромную роль в развитии идей "культурного ренессанса" сыграли журналы "Весы", "Новый путь", "Мир искусства", "Северный вестник", "Золотое руно", "Перевал". Многие издания пестовались лучшими умами России.

Объединяющим началом новых художественных течений "серебряного века" можно считать сверхпроблемы, которые одновременно были выдвинуты в разных видах искусств. Глобальность и сложность этих проблем и сегодня поражает воображение.

Важнейшую образную сферу поэзии, музыки, живописи определял лейтмотив свободы человеческого духа перед лицом Вечности. В русское искусство вошел образ Вселенной — необъятной, зовущей, пугающей.

К тайнам космоса, жизни, смерти прикасались многие художники. Для одних мастеров эта тема была отражением религиозных чувств:

Чем больше я живу — тем скорбь моя сильнее
И неотзывчивей на голос дальних бурь,
И смерть моей душе все ближе и яснее,
Как вечная лазурь.

(Д.С. Мережковский)

Для других — воплощением восторга и трепета перед вечной красой Творения:

Над бездной ночи Дух, горя,
Миры водил Любви кормилом;
Мой дух, ширяясь и паря,
Летел во сретенье светилам.

(Вяч.И. Иванов)

Этапы преображения человеческого духа в космосе воплотил в симфонической музыке А.Н. Скрябин. Смерть как инобытие, как свет и прозрение виделась многим художникам спасительным островом для мечущейся и страдающей человеческой души:

И к вздрагиваньям медленного хлада,
Усталую ты душу приучи,

Чтоб было здесь ей ничего не надо,
Когда оттуда ринутся лучи.

(А.А. Блок)

Иным началам "космической темы" — космосу Души было посвящено немало вдохновенных страниц русского искусства. Культ трепетного Чувства был необычайно силен, и его пылкость рождала состояние "дионисийства", всепожирающего экстаза. Опьянение любовью, чувственной красотой мира, бурными стихиями огня и воды, упоение радостью бытия — достаточно яркая образная сфера искусства этого времени. Слово "любовь" в искусстве "серебряного века" было не декларированным, но глубоко выстраданным. Личные любовные переживания составляли лишь одну из граней этого необъятного "микрокосмоса". Не менее сильными оказались темы любви к Богу и России:

Из моря слез, из моря муки
Судьба твоя — видна, ясна:
Ты простираешь ввысь, как руки,
Свои святые пламена...

(А. Белый)

При всей "космической" общезначимости и европейской ориентированности многих новых течений (символизма, неоклассицизма, футуризма и др.), в них с особой глубиной начинает разрабатываться "русская тема", символика национальной самобытной красоты. Звучат древнерусские песнопения в музыке Рахманинова, Гречанинова, Кастальского, Черепнина. Сияют красавицы-купчихи на полотнах Кустодиева. Радуют глаз лубочные образы картин Лентулова. Летят скифские колесницы в поэзии Соловьева, Брюсова, Блока, в музыке Прокофьева. Глядит языческая Русь с полотен Рериха. Торжественно шествуют старцы — "праотцы чело-

вечьи", и пляшет неугомонный Петрушка в балетах Стравинского. В красках и звуках преображается вечно живая русская сказка: "Аленушка" Васнецова, "Леший" Врубеля, "Баба-Яга" и "Кикимора" Лядова...

Обращение к истокам не исчерпывается "русской темой". "Вечная гармония" искусства прошлых эпох, его загадочные лики, образы, предметы, чуть затененные столетиями, словно пробуждаются для новой жизни в творчестве неоклассицистского направления.

Рассмотрим последовательно основные художественные течения "серебряного века". Наиболее ярким из них был ***символизм.*** Это направление в развитии искусства было общеевропейским, однако именно в России символизм обрел высокий философский смысл, отраженный в великих творениях литературы, театра, живописи, музыки.

На становление эстетики русского символизма оказали огромное влияние Д.С. Мережковский, В.С. Соловьев; теоретиком же принято считать В.Я. Брюсова, который изложил свои взгляды в трех сборниках "Русские символисты" (1894–1895), а в 1904–1909 гг. редактировал знаменитый символистский журнал "Весы". В русской литературе выделяются "две волны" символизма. Первая связана с именами "старших" символистов — В.Я. Брюсова, Ф.К. Сологуба, Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус. К "младшим" же приверженцам символизма (иначе, к "младосимволистам") относятся А.А. Блок, А. Белый, Вяч.И. Иванов, С.М. Соловьев и др.

"Ключевым" словом эстетики символизма было философское понятие "символ", которое трактовалось как "связь между двумя мирами", как "знак иного мира в этом мире"[1]. В символе видели реальное воплощение невидимого, потустороннего, трансцендентального.

---

[1] *Бердяев Н.А.* Русская идея // Вопросы философии. 1990, № 2. С. 140.

Образный мир символизма неисчерпаем. Художники стремились приоткрыть вечные тайны мироздания, прикоснуться к Вечности, к "надвременным" проблемам:

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

так удивительно точно обобщил мироощущение символизма В.С. Соловьев.

У мастеров русского символизма была удивительно развита способность к предвидению, "кассандровское начало". Эсхатологические предсказания "конца культуры", "края истории", "гибели России" звучали как тревожный набат. Поэтам-символистам грезилось, что только искусство способно раскрыть извечную вселенскую тайну — музыкальную сущность мироздания. Удел творца — вслушиваться в звуки "вселенской симфонии", постигать невидимые миры. С культом "музыкальности" наступил новый переломный этап в развитии русской поэтической речи. Фонетика и ритмика, стилистическая окраска слов и ассоциативная образность были переосмыслены символистской поэзией с позиций "скрытой музыки".

Впервые развернутое обоснование символистской культуры дал ***Д.С. Мережковский*** (1866—1941). Он посвятил свою жизнь поискам истины и видел ее в признании извечных богоданных антиномий. В поисках религиозного смысла жизни Мережковский создает особую область философии — "мистический символизм". Он пришел к выводу: в жизни человечества борются две правды — небесная и земная, Христос и Антихрист, дух и плоть. Плоть диктует стремление человека к самоутверждению, к индивидуализму, к возвышению свое-

го "Я". Дух же устремлен к самоотречению. Подчиняясь духу, человек приближается к Богу. В слиянии этих двух начал Мережковский видел итог исторического движения человечества. Не случайно значительную часть его творчества занимают исторические романы, получившие мировое признание: "Христос и Антихрист", "Смерть Богов (Юлиан Отступник)", "Воскресшие Боги (Леонардо да Винчи)", "Антихрист (Петр и Алексей)", трилогия из русской жизни "Павел I", "Александр I", "14 декабря".

Идеалы христианства и ценности гуманизма, понятие Царства Небесного и царства земного были для Мережковского отнюдь не отвлеченными идеями. Он мучительно переживал революционные взрывы в России, видя в них извечную борьбу Христа и Антихриста. Призывая революцию духа, он не мог признать "революцию крови". В российских социальных катаклизмах Мережковский явственно видел облик "грядущего хама", погрязшего в обывательской пошлости и материалистической серости "земного рая".

Огромную роль в развитии поэзии символизма сыграл ***К.Д.Бальмонт*** (1867–1942).

Бальмонт достиг славы в последнее десятилетие XIX в. Один за другим вышли его поэтические сборники: "Под северным небом", "В безбрежности", "Тишина", "Горящие здания", "Будем как солнце", "Только любовь". В эти полные творческого подъема годы в нем проснулся "композитор". Стихия "музыкальности" буквально захлестнула его творчество. Поэт пленился тончайшей моделировкой быстротечных мгновений. Эстетика мгновения была для поэта дочерью музыки, звуки которой, отзвучав, бесследно истаивали в наступившей тишине.

Бальмонт удивительно легко находил и культивировал приемы, интонационно родственные музыке — аллитерацию,

ассонансы, ритмическую повторность. Постепенно роль ритмики в его стихе становится абсолютной: она подчиняет себе все прочие элементы слов, создает множество внутренних рифм, позволяющих сосредоточенно "опевать" один и тот же мотив.

Хрестоматийным в истории символистской поэзии стало стихотворение-гимн "Будем как Солнце" (1903). Солнцу — идеалу космической красоты, его стихийной силе и животворящей мощи посвятил Бальмонт немало возвышенных строк. Пожалуй, в русской лирике нет мастера, сопоставимого с Бальмонтом по страстности пантеистического мироощущения:

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И синий кругозор.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И выси гор.

Певцом иных настроений и состояний был ***Ф. Сологуб*** (Ф.К. Тетерников [1863–1927]). "Беру кусок жизни... и творю из него сладостную легенду, ибо я поэт", — эти слова Сологуба могли бы служить эпиграфом к его творчеству. В своих фантазиях он грезил землей Ойлé, где нет горя и страданий. Но при этом создал один из самых "гоголевских" романов "серебряного века" — "Мелкий бес"(1892–1902), поразивший современников галереей чудовищно тупых и озлобленных персонажей.

В поэтическом мире Сологуба переплелись мечта и явь. Мечта — далека и недосягаемо-прекрасна. Явь — клетка, в которой живут люди, "пленные звери". Жизнь их находится в руках неведомых сил, подобных знаменитым "чертовым качелям":

В тени косматой ели
Над шумною рекой

Качает черт качели
Мохнатою рукой...

Вяч.И. Иванов (1866–1949) в поэтической среде считался авторитетным философом. Подобно Соловьеву, он развивал идею "соборности" как системы религиозной связи людей. Будущее России Иванов видел в рождении новой всенародной религиозной культуры. Он мечтал о художнике-теурге, который будет творить сценарий некоего "всенародного действа", похожего на старинную мистерию. Воплощая мистерию, человечество обретет духовное величие, преодолеет индивидуализм, преобразится в божественном экстазе.

Поэзия Вяч. Иванова пронизана музыкой. Он слышал музыку во всех проявлениях бытия, находил "музыкальные эквиваленты" звукам природы:

"Ты богат", — поет багрец прощальный;
"Ты счастлив", — поет кристальный луч...
("Седьмой день")

Игра интонационно близких слогов создает в его стихах некий "музыкальный мир", где понятийность словно исчезает, оставляя тонкий "звуковой смысл".

Лидером символистов считался ***В.Я. Брюсов*** (1873–1924). Выходец из семьи бывшего крепостного крестьянина, Брюсов создал поэзию величавую, литую, упругую. Идея религиозной "соборности" была ему абсолютна чужда. Воспитанный на книгах Дарвина и Чернышевского, Брюсов сделал решительный шаг к обновлению поэзии, оставаясь убежденным материалистом. Человек трезвого ума, Брюсов стремился найти темы более "земные", объективно значимые. В его зрелой поэзии нет абстрагированности от жизни.

Эпиграфом из Откровения Иоанна Богослова начинает Брюсов свою поэму "Конь блед": "И се конь блед и сидящий

на нем, имя ему Смерть". Строки этого древнего пророчества перекликаются в поэме с пророчеством новым: грядет жестокий индустриальный век! Поэт одним из первых выразил ритмы индустриализации, грохот ее машин, гипнотизирующее мерцание электрических огней.

В предреволюционные годы все более проявляется "нормативный" рационализм поэта. Порукой тому была увлеченность отдаленным историческим прошлым. Брюсов пишет роман "Огненный ангел" (1907—1908) — любовно-авантюрное повествование о средневековой Германии, воскрешающее времена инквизиции и "процессы ведьм". Он все больше становится "художником зрения, а не слуха", возлюбив не звуки, а "меру, число, чертеж". Поэт тяготеет к образам античной культуры, к передаче зрительных, почти живописных впечатлений ("Медея", "Ахиллес у алтаря", "Одиссей", "Дедал и Икар"). Граненая, словно высеченная из мрамора пластика его поэзии позволяет считать Брюсова одним из предтеч неоклассицизма в русском искусстве.

Смешение мистики и гротеска, высокого и низменного, серьезного и ироничного — так можно охарактеризовать необъятный образный мир ***Андрея Белого*** (Б.Н. Бугаева [1880—1934]). Блистательный поэт, прозаик, критик, филолог, он был талантлив во всем. Еще в юношеские годы он увлекся проповедями В. Соловьева и окунулся в создание "музыки" стиха. "Симфонии" — так называл Белый свои первые поэтические опыты, полные мистического трепета и предожиданий. Создание сборника "Золото в лазури" (1904) обозначило наступление творческой зрелости. Поэтическая речь Белого становится ярко индивидуальной. Порой кажется, что он чувствует мир не только как поэт, но одновременно как музыкант и художник. Мотивы, образы, интонации его лирики рождаются "на грани" синтеза звуковых, ритмических и живописных ассоциаций:

Бывало:
— снеговая стая —
Сплошное белое пятно —
Бросает крик, слетая, тая, —
В запорошенное окно;
Поет под небо белый гейзер:
Так заливается свирель;
Так на рояле Гольденвейзер
Берет уверенную трель.
("Первое свидание")

В 1909 году выходит книга "самосожжения и смерти" — "Пепел", посвященная памяти Некрасова. Что связывало поэта-символиста с "рыдающей" некрасовской музой? Обращение к классику русского реализма открыло для Белого путь к познанию России. Следующая крупная работа Белого — сборник стихов "Урна". В нем совсем иной мир. "Урна" была задумана мастером как "раздумья о бренности человеческого естества с его страстями и порывами". В этой книге Белый откровенно мистифицирует читателя, ведет с ним "игру". Он легко соединяет "прошлое" и "будущее", классическую речь российской поэзии XVIII в. с изысканными современными образами.

В предреволюционные годы Белый увлекается критикой и публицистикой, создает свое самое значительное прозаическое произведение — гротескно-сатирический роман "Петербург". Поэт все более проникается трагическим ощущением кризиса цивилизации, все более верит в символизм, как "религиозное исповедание", предшествующее новому Богоявлению. Идеи социальной революции в ее материальном виде ему совершенно чужды. Подобно большинству художников "серебряного века", Белый оставался верен светлым идеалам революции духа.

А.А. Блок (1880–1921) прожил короткую, но насыщенную и яркую жизнь. Он успел реализовать многие грани своего поэтического гения. Великий поэт, Блок был и великим мыслителем, подлинным выразителем высших озарений отечественной культуры, кумиром интеллигенции. Б.Л. Пастернак в "Докторе Живаго" свидетельствует: "Блоком бредила вся молодежь обеих столиц, Блок — это явление Рождества во всех областях русской жизни". Другой современник добавляет: «Наша первая юность проходила под знаком Блока... К какому литературному течению, к какой литературной школе принадлежала поэзия Блока, нас тогда не интересовало: мы ее слушали, она проникала в нас и запоминалась мелодически. Впрочем, Блок сам говорил: "В начале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах... Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм"»[1].

О наследии Блока написано много. Поэтому, не повторяя известное, обратим внимание лишь на некоторые грани его творчества.

Первая книга символистской лирики Блока — "Стихи о Прекрасной Даме" (1904), посвященная теме вечной женственности, была наполнена мистическими настроениями. Постепенно поэт освобождается от декадентского культа "чистого искусства". Его сочинения отражают глубокие философские раздумья о судьбах Руси ("Сытые" [1905], "Нечаянная радость" [1906], "Русь" [1906], "Родина" [1907–1916], "На поле Куликовом" [1908], "Россия" [1908]). Блок надеялся на великую очистительную силу революции, способную преобразить старый мир (поэмы "Двенадцать" [1918], "Скифы" [1918], статья "Интеллигенция и революция" [1918]).

---

[1] *Юрий Анненков*. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Репринтное издание. М., Сов. композитор. С. 58.

Большое место в лирике поэта занимает тема Родины:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые —
Как слезы первые любви!..

И невозможное возможно,
Дорога долгая легка,
Когда блеснет в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка,
Когда звенит тоской острожной
Глухая песня ямщика!..

("Россия")

Россия для Блока — даль, простор, путь, наполненный ветром. Она одновременно и падшая, разбойная, и святая, благолепная. России дано определять судьбу поэта, отвечающего ей взаимной любовью:

О Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!
Наш путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь.

("На поле Куликовом")

Наиболее сильные строки посвятил Блок образам дикой, "скифской" Руси. Многие его мысли о двух потоках мировой истории и культуры, о России и Европе воспринимаются как пророческие.

Одним из основоположников символистской живописи был ***М.А. Врубель*** (1856–1910). Работы этого мастера отличаются неповторимой индивидуальностью, цельностью стиля.

Для теоретиков символизма Врубель был "идеальным типом художника", отреченного от повседневности, мучимого смутными видениями и прозрениями.

Врубель переступил порог Академии художеств в 1880 г., будучи уже зрелым человеком, обладателем диплома юридического факультета Петербургского университета. Работы художника стали известны широкой публике еще позднее. Лишь после демонстрации в 1896 г. больших панно "Принцесса Греза" и "Микула Селянинович" врубелевские полотна оказались в центре общественного внимания, причем внимания пристрастного. Пожалуй, трудно найти другого художника, вокруг которого разворачивались на рубеже веков столь жаркие дискуссии.

Сюжетно-событийные моменты в картинах художника кажутся порой не столь значимыми, как их общее эмоциональное лирическое звучание. При господстве монументальности и объемного рисунка, форма на полотнах Врубеля дробится и играет острыми кристаллами граней. Каждый такой микроэлемент, словно музыкальный аккорд, имеет ярко выраженный "собственный голос", сливающийся с другими голосами в мощное звучание "симфонии" красок. Картины Врубеля полны метафизического смысла и воспринимаются "как своеобразные изобразительные лирические стихотворения или музыкальные прелюдии, рассказывающие не только о предмете, но и о чувстве художника, а также о красоте, игристости, звонкости, радужности мира вообще", — сказал о стиле Врубеля известный исследователь "музыкальности" в живописи В.В. Ванслов[1].

Многие герои художника словно сошли с оперной сцены. Полотна "Царевна-Лебедь" и "Тридцать три богатыря" "звучат" как продолжение музыкальных картин оперы "Сказка о царе Салтане", скульптуры "Волхова" и "Мизгирь" запечатлели героев опер Н.А. Римского-Корсакова. Влияние "музыкальности" ощущается и в колористическом мастерстве

[1] *Ванслов В.В.* Изобразительное искусство и музыка. Л., 1977. С. 93.

Врубеля. Ему была близка чисто музыкальная идея лейтмотива. Так, в разных его работах ("Сирень", "К ночи", "Пан") царит фиолетовая ночная гамма, объединяющая разноликие "звучания" в целостный художественный мир.

Программным произведением мастера принято считать полотно "Демон" (сидящий), созданное в 1890 г. В юном облике падшего ангела заметно проступают элементы традиционной монументальной европейской живописи. Однако видно и другое. Видимые формы сидячей натуры Врубель подчинил "сверхзадаче" — сотворил на полотне образ, полный символистских обобщений и космической масштабности, образ преображенной Вселенной.

Демон стал любимым героем художника. В нем словно сошлись историко-литературные ассоциации с лермонтовским "духом изгнания" и автобиографические грезы. Вслед за юным Демоном появились и другие варианты образа: незавершенное панно "Демон летящий" (1899), "Демон поверженный" (1902). Увлечение мастера романтической идеей демонизма особенно ярко выразилось в работе "Демон поверженный". В ней — оскорбленное самолюбие, гордый вызов миру и, одновременно, трагизм одинокой личности в ее порыве к свободе.

Мастером лирической живописи был ***В.Э. Борисов-Мусатов*** (1870–1905). Монументальные космические образы и драматические коллизии были чужды этому художнику.

Важнейшим импульсом творческого становления Борисова-Мусатова был французский импрессионизм. Художник пленился его световоздушными эффектами, дающими удивительную возможность запечатлевать ускользающие сиюминутные мгновения. Но по мере творческого роста стиль Борисова-Мусатова все более уверенно включается в русскую символистскую культуру ("Осенний вечер", "Реквием").

Наиболее известно его полотно "Водоем". В нем очевидны признаки пейзажа — гладь озера, отраженное в нем голубое небо, застывшие в неподвижности фигуры. Но чем более всматриваешься в это полотно, тем явственнее начинаешь понимать "антипейзажное" начало картины. Ее мир — декоративен как панно или гобелен, созданный для украшения гостиной. Образы картины отгорожены от реальности, от жизненной яркости и бытовых подробностей. Изображение словно подернуто дымкой меланхолии и пребывает вне времени и пространства. Невольно вспоминаются строки символистской поэзии, обращенные к вечной красоте и гармонии, "очищенные" от прозы жизни.

Последователями мастера стали молодые художники, составившие творческое объединение под названием "Голубая роза". П.В. Кузнецов, М.С. Сарьян, С.Ю. Судейкин, Н.Н. Сапунов достойно продолжили символистские традиции в живописи. Установка их творчества — выявлять в обыденной жизни высокие "надвременные" связи и значения, проникать в тайны вечной гармонии. Пожалуй, этой установкой ограничивалось то общее, что связало молодых мастеров. В остальном они были и различны, и глубоко индивидуальны. Н.Н. Сапунов и С.Ю. Судейкин увлеклись театром и явились первыми оформителями символистских драм М. Метерлинка для Театра-студии МХТ на Поварской. Тончайшая нюансировка, созвучие цвета, рисунка, формы характерны для пейзажей П.В. Кузнецова. Гипертрофированной красочностью достигал мощного "оркестрового" звучания своих полотен М.С. Сарьян. Однако ни один из них не пытался преодолеть грань, отделявшую живопись от музыки. Впервые на этот путь вступил ***М.К. Чюрлёнис*** (1875–1911) — литовский художник, чье творчество тесно связано с российской культурой "серебряного века".

М. Чюрлёнис был одновременно и композитором, и живописцем. Эти два таланта, казалось, спорили друг с другом. Сегодня очевидно, что при несомненной композиторской одаренности Чюрлёнис был достаточно традиционным музыкантом. Гораздо значительнее его вклад в живопись.

Художник мечтал создать новый вид искусства — "зримую музыку", где органично сливаются музыкальные формы и их изобразительный аналог. Мечта воплотилась в серии работ, имеющих музыкальные названия — прелюдия, фуга, соната... Удивительно "звучат" его сонаты — "Весенняя", "Летняя", "Соната моря". Как и подобает музыкальному жанру, каждая соната содержит несколько частей: аллегро, анданте, скерцо, финал.

Прообраз, лежащий в основе "зримой музыки", не имел для Чюрлёниса решающего значения. Форма картины складывалась как сочетание символов, передающих волшебное "надреальное" действо. Фантазия художника не знала границ. "Звуками" красок рассказал он старую притчу о королях ("Сказка королей"), пробудил воспоминание о древней египетской культуре ("Соната пирамид"), не обошел вниманием символистские образы Вселенной ("Знаки Зодиака"), создал гимн солнцу ("Соната солнца").

Одним из первых приверженцев символизма в режиссуре был дерзкий ниспровергатель традиций ***В.Э. Мейерхольд*** (1874—1940). Талантливый ученик В.И. Немировича-Данченко, он не стал послушным последователем эстетики Московского Художественного театра. Его влекли идеи создания условного символистского спектакля, емкого и метафорического, насыщенного музыкальной выразительностью.

В 1906—1908 гг. Мейерхольд осуществил ряд экспериментальных постановок, ознаменовавших рождение симво-

листской драматургии. Среди них — знаменитый "Балаганчик" Блока, воплощенный на сцене театра В.Ф. Комиссаржевской на Офицерской. К чему стремился режиссер? В чем заключаются его новаторские позиции?

Из всех символистских открытий Мейерхольду ближе всего была идея двойственной природы жизни, ее "масочности" и трагикомической сущности. Режиссер жаждал организовать спектакль как особое действо, развернутое в сценическом пространстве, очищенном от бытовых реалий. Художник в таком спектакле должен представлять сцену как "новую реальность", как некое необычное произведение искусства. Вот почему в постановках Мейерхольда исчезли декорации, живописующие окружающую жизнь. Им на смену пришли архитектурные фантазии и геометрические фигуры.

В период с 1908 по 1918 г. Мейерхольд поставил в Александринском театре 19 спектаклей. Среди них такие известные и принципиально важные, как "У царских врат" К. Гамсуна (1908), "Дон Жуан" Мольера (1910), "Гроза" Островского (1916), "Маскарад" Лермонтова (1917). Пресса отмечала красочность, зрелищность постановок, но поругивала "стильные, чудачливые одеяния" и погоню за "геометрическими линиями". Было замечено, правда, что режиссер подчиняет строй спектакля не только живописно-пластическим, но и музыкально-ритмическим задачам. "Балетность" замысла особенно выпукло проступала в спектакле "Дон Жуан", в основу которого Мейерхольд положил танцевальные ритмы и пантомиму.

Своеобразным итогом развития русского символизма было творчество великого композитора ***А.Н. Скрябина*** (1871/72–1915). А.Н. Скрябин был музыкантом-философом, подвижником идеи Мистерии — "праздника человечества", на котором

объединенные народы обретут счастье. Средством мистического преображения мира композитор избрал синтез искусства. Вершины творчества композитора связаны с музыкальным воплощением "биографии духа".

Начало XX века — время полного расцвета музыкального гения Скрябина. Грандиозные философские идеи преобразования мира с помощью искусства требовали адекватного музыкального выражения. Скрябин пишет большие симфонические произведения: 1900 г. — Первая симфония, 1901 — Вторая. В 1904 г. рождается одна из вершин его музыки — Третья симфония ("Божественная поэма"). В ней окончательно формируется музыкальное воплощение "биографии духа". Поиски музыкальных аналогов философским идеям способствовали радикальному обновлению музыкального языка.

В основу Третьей симфонии положена программа. Ее содержание вытекает из скрябинской идеи преображения творческого духа. В симфонии три части: "Борьба", "Наслаждение", "Божественная игра". Они исполняются непрерывно — таков ток человеческой жизни в ее бесконечности и разнообразии.

Два других произведения зрелого периода — "Поэма экстаза" и Пятая соната — раскрывают "тайны рождения" образа искусства, преображающего мир. В них композитор сосредоточился на поисках "божественного" в самом себе, в художнике, призванном одухотворить жизнь человечества.

"Поэма экстаза" создавалась в два этапа: сначала в стихотворной, затем — в музыкальной форме. Стихотворный вариант был опубликован в Женеве в 1906 г.

В "Поэме экстаза" Скрябин показывает процесс становления мира как продукта творческой деятельности. Первый

акт мироздания — погружение творческого духа в им же созданный чувственный мир. Этот мир полон соблазнов и противоречий. Дух терзается страданиями, томится предчувствием любви, но проходит все испытания. Он познает свою мощь, божественную силу. Наступает торжество победы, опьянение экстазом. Экстаз побеждает чувственные мироощущения — страх, страдания, сомнения. Торжествуют лишь высокие эмоции всепокоряющей любви.

"Прометей", или "Поэма огня", открывает последний этап жизненного и творческого пути композитора. Она написана в 1909—1910 гг. для оркестра, солирующего фортепиано и хора, поющего без слов. Грезя идеей синтеза искусств, Скрябин вводит в партитуру поэмы нотную строчку, обозначенную итальянским термином "luce", что значит "свет". Тем самым задолго до создания современной световой аппаратуры Скрябин предсказал появление еще не существующих "световых инструментов". Новый инструмент, по замыслу композитора, должен был пускать в концертный зал особые световые волны, соответствующие акустической природе света и звука.

Начало "Прометея" — образ первозданного мира, еще не обретшего духовную жизнь. Здесь звучит знаменитый застывший "прометеев аккорд" — символ неразгаданной стихийности. Картина ледниковых полей, над которыми чуть брезжит рассвет (Б.В. Асафьев) грандиозна и убедительна. Шесть звуков "прометеева аккорда" становятся основой развития поэмы. Из них вырастают образы "космического тумана", "созерцания, освещенного светом сознания", таинственные и тревожные темы, воплощающие хаос в преддверии мировых катаклизмов. Как заметил музыковед Д.В. Житомирский, колорит "Поэмы огня" сопоставим с "сине-лиловыми сумерками" поздней символистской поэзии и густыми

фатально-тревожными фиолетовыми тонами Врубеля. Не случайно господствующей краской в световой гамме "Прометея" стал сумеречный фиолетовый цвет. Поток музыки динамичен и нерасчленим. Из хаоса, скованного тьмой, рождаются первые ростки борений. Темы сменяют одна другую. В их калейдоскопе своя логика — к вершине, к свету, к "громадному подъему" и торжеству творящего Духа.

В искусстве "серебряного века" чрезвычайно сильны были тенденции ***неоклассицизма,*** устремленности в прошлое. Идеалы символизма уже в начале века были поколеблены. Замыслы мистерий уступают место стремлению вернуться "на грешную землю". Мистический туман символизма и космичность образов сменяются обращением к "вещной" красоте.

Несколько значительных явлений русской культуры отразили эту устремленность. Среди них творчество мастеров известного художественного объединения "Мир искусства", поэзия акмеизма, архитектурный "модерн" и неоклассицизм в музыке. Начнем с поэзии.

В 1911 г. родилось содружество таких непохожих поэтов, как Н.С. Гумилев, С.М. Городецкий, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, Н.Д. Бурлюк, Н.А. Клюев и др. Кружок получил "заземленное" название "Цех поэтов", словно перечеркнув идею "божественного предначертания" искусства.

В этой среде возникла мысль создать новое поэтическое направление, получившее название "акмеизм". Однако новое не родилось "на пустом месте". Один из организаторов и теоретиков "Цеха поэтов" Н.С. Гумилев писал: "На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова *akme* — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора) или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отно-

шений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом"[1].

Новое направление было родственно символизму в главном — в неприятии окружающей действительности, будь то серая будничность или революционные взрывы. Подлинная красота искалась в прошлом. Привлекательными казались "ретро"-жанры: интермедия, пастораль, идиллия, мадригал. Не случайно свой главный печатный орган акмеисты назвали "Аполлон"— символ гармонии, стройности, ясности.

Расставаясь с символизмом, дабы "живой земле пропеть хвалу", каждый из поэтов "Цеха" избирал свой путь. Единая эстетическая программа была намечена лишь контурно, в общих началах. К ним относилось, например, пристальное внимание к образу вещи, способной возбуждать лирическое чувство.

"Вещной мир" ***М.А. Кузмина*** (1872–1936) поразительно разнообразен. В поле его зрения то русская поджаренная булка, то японский фарфор, то маскарадный костюм. Многолики и его герои — "милые актеры без большого таланта", "моряки старинных фамилий", "франты тридцатых годов"... Из образов мировой культуры Кузмину ближе всего оказалась атрибутика маскарада ("Маскарад" и др.). Поэта не прельщали такие категории, как исторический дух, атмосфера, социальная среда. В жеманном и галантном прошлом для него важен был прежде всего сам интерьер.

---

[1] *Соколов А.Г.* История русской литературы конца XIX — начала XX века. М., 1984. С. 293.

В 1905 г. вышел первый скромный томик стихов ***Н.С. Гумилёва*** (1886–1921) под названием "Путь конквистадоров". Затем были опубликованы сборники "Романтические цветы" (1908) и "Жемчуга" (1910 г.).

Призывая расстаться с символизмом, Гумилёв вместе с тем остается романтиком и мечтателем, певцом "конквистадоров", "капитанов", "воинов". Предметом его грез были экзотические гроты, африканские жирафы, восточные миниатюры, сказочные павильоны, далекие страны:

Оглушенная ревом и топотом,
Облаченная в пламя и дымы,
О тебе, моя Африка, шепотом
В небесах говорят серафимы.

И твое раскрывая Евангелье,
Повесть жизни ужасной и чудной,
О неопытном думаю ангеле,
Что приставлен к тебе, безрассудной.

(Вступление. К книге "Шатер")

Наделенный даром предвидения, Гумилев мучительно переживал будущую трагедию России. Ряд его произведений полон отчаяния, надлома, предчувствия близкой смерти.

С акмеизмом было связано начало творческого пути ***О.Э. Мандельштама*** (1891–1938). Правда, самые первые его поэтические опыты полны символистской иллюзорности. Но стремление к "прекрасной ясности" и "вечным темам" оказалось сильнее. Стихи Мандельштама можно назвать "поэзией о поэзии". По справедливому замечанию исследователя начала века В.М. Жирмунского, в его произведениях запечатлено не живое дыхание жизни, а скорее "чужое художественное впечатление". Сам же поэт писал:

Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны...

Тонко моделируя рифмы, Мандельштам воспевал Элладу, старый Петербург, русскую историю. Скрупулезная работа над словом была глубоко осознанной. Особая область поэзии Мандельштама связана с музыкой. Вопреки символизму, Мандельштам не пытался соединить законы двух искусств. Музыка в его стихах скорее один из "культурных текстов", заимствованных из прошлых эпох.

В последние годы "серебряного века" раздался в русской поэзии негромкий и чистый голос ***Анны Ахматовой*** (А.А. Горенко, 1889—1966). Лирика поэтессы тех лет также нередко несла "антикварный" оттенок:

Луна освещает карнизы,
Блуждает по гребням реки...
Холодные руки маркизы
Так ароматны-легки.

"О принц! — улыбаясь, присела, —
В кадрили вы наш vis-á-vis", —
И томно под маской бледнела
От жгучих предчувствий любви.

("Маскарад в парке")

И все же в среде акметистов Ахматова, по словам Блока, была "настоящим исключением". Ее отличало глубоко личное отношение к окружающему миру, ощущение его дисгармонии и трагичности.

Муза Ахматовой родилась под непосредственным влиянием блоковской поэзии; даже ее псевдоним перекликается с любимым местом пребывания поэта: Ахматова — Шахматово. Но подражание Блоку не было сутью ее творчества. Источником совершенствования служил для Ахматовой необъятный образный мир русской классики — Пушкин, Баратынский, Некрасов, Тютчев.

В предреволюционные годы Ахматова публикует три сборника стихов — "Вечер" (1912), "Четки" (1914), "Белая стая" (1917). В ту пору ее поэзия глубоко интимна, автобиографична. По словам Ю.М. Тынянова, она словно находится "в плену у собственных тем". Большой поэтический дар Ахматовой, афористичность, выразительность каждого слова раскрылись буквально с первых произведений.

При всем пристрастии поэтессы включать прямую речь в речь авторскую, воспроизводить диалог героев, ее вряд ли можно упрекнуть в театральности. Лирическая героиня ахматовской поэзии как бы повторяет слова своих собеседников, стараясь передать их интонацию, вслушиваясь в свой внутренний мир.

Подобно многим своим современникам, Ахматова предельно внимательна к предметному миру. Но описание вещей в ее поэзии всегда несет отпечаток внутреннего состояния героини:

И у окна белеют пяльцы...
Твой профиль тонок и жесток.
Ты зацелованные пальцы
Брезгливо прячешь под платок.

О природе "музыкальности" поэтического мира Ахматовой написано немало. Поэтому лишь отметим, что музыка в ее стихах звучала как несмолкающая лейт-тема, пронизывающая поэтическое пространство:

Опять приходит полонез Шопена,
О, Боже мой! — как много вееров,
И глаз потупленных, и нежных ртов,
Но как близка, как шелестит измена[1].

[1] Цит. по книге: *Кац Б.А., Тименчик Р.Д.* Анна Ахматова и музыка. Л., 1989. С. 139.

Были в эпоху "серебряного века" поэты, которых трудно отнести к какому-либо определенному направлению. Среди них М.А. Волошин (1877–1932) и М.И. Цветаева (1892–1944).

В ***архитектуре*** вкус к "антиквариату" в сочетании с поисками нового сказался в нескольких направлениях. Среди них — ***модерн.*** Крупнейшим представителем этого стиля был ***Ф.О. Шехтель*** (1859–1926). По его проекту было выстроено причудливое здание в духе раннего модерна — дом С.П. Рябушинского на Малой Никитской улице в Москве (1900–1902). Особняк отличается подчеркнутой асимметричностью деталей — крылец, эркеров, балконов. Здание украшено широким мозаичным фризом. Детали здания создают пластичную композицию, оправданную функционально. В нем отразились основные достоинства модерна — изысканность стиля в сочетании с функциональным удобством. Эстетической приметой модерна является также некоторая изолированность здания от внешнего суетного мира.

Итак, в модерне родились позиции новой архитектуры: обращение к красоте минувшего в сочетании с рационалистическими конструктивными решениями. Отношение мастеров к ценностям прошлого всегда избирательно. Москва с узорочьем древнерусских храмов вдохновляла на возрождение традиций национального зодчества. Петербург оставался верен традициям строгого европейского классицизма. Вот почему возникли два взаимодополняющих течения в дальнейшем развитии модерна. В Москве развиваются идеи неорусской архитектуры, в Петербурге — неоклассической. Впрочем, архитектуру обоих течений можно встретить по всей России.

Прекрасным памятником неорусского стиля является здание Ярославского вокзала (1903), построенное Шехтелем. Это довольно асимметричное, но вместе с тем гармоничное

сооружение. Оно выполнено по мотивам древнерусских храмов и монастырей. Заимствование национальной идеи старательно подчеркнуто в шатровом завершении левой угловой башни и в композиции центрального портала.

Петербургский неоклассицизм был иным. О нем можно судить прежде всего по работам ***И.А. Фомина*** (1872–1936). Лучшее творение архитектора — особняк А.А. Половцева на Каменном острове в Петербурге (1911). Перед нами не дворец, а как бы его копия, сделанная с усадебных строений. Здесь все напоминает XVIII век: парадный двор, главный корпус под куполом, разбегающиеся в стороны многочисленные колонны. Однако колонн слишком много и детали здания как бы заслоняют его стройную форму. Зато внутренняя часть объемна, удобна, подчинена функциональному замыслу, что дало повод одному из исследователей назвать творение Фомина "виртуозной архитектурной мистификацией начала XX века".

В неоклассицизме, как и в модерне, русская архитектура вернула утраченные было в XIX в. позиции и право на "собственный голос". Зодчество начала века предвещает грандиозные новаторские идеи конструктивизма 20-х годов, задохнувшегося позднее в псевдоклассике сталинской эпохи.

Более долговременными оказались тенденции неоклассицизма и классицизма в ***музыке***[1].

Причины, по которым отдаленные эпохи вдруг начинают вызывать интерес мастеров искусств, различны. Русские композиторы начала XX в. пытались с помощью "моделей прошлого" решить вполне современные проблемы. Наиболее привлекательными в то время представлялись идеи, рож-

[1] В музыковедении принято выделять московских "классицистов" и петербургских "неоклассиков". См., например, книгу: *Левая Т.Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991. С. 86–114.

денные в полифонической музыке эпохи барокко, в раннем венском классицизме. Целительный источник "вечной красоты" воспринимался как основа дальнейшего развития музыки.

Развитие классицизма в Москве связано с творчеством ***С.И. Танеева*** (1856–1915). Стиль музыки Танеева отличается универсальностью, многогранностью национальных и европейских истоков, и в этом он — достойный сын "серебряного века".

Много лет композитор посвятил изучению полифонической музыки прошлых эпох. Увлеченность полифонией ярко отразилась в творчестве Танеева. Полифоническое мышление позволило композитору воплотить в музыке высокое духовное содержание и нравственные искания. Музыковед Б.В. Асафьев считал, что "ряд его произведений находится на грани интеллектуального становления музыки как философии". Самые известные его сочинения — кантаты "Иоанн Дамаскин" и "По прочтении псалма" (слова А.С. Хомякова), Четвертая симфония, опера "Орестея".

Классицистские позиции Танеева оказывали огромное влияние на развитие русской музыки. Будучи одним из самых любимых и уважаемых профессоров Московской консерватории, он сумел привить своим питомцам уважение к классике, строгость в оценках собственных творений. Среди учеников Танеева С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, З.П. Палиашвили, Р.М. Глиэр и многие другие.

Прямым наследником танеевской школы был ***Н.К. Метнер*** (1879/80–1951).

При жизни Метнеру не везло на критику. Его признавали большим, но "несовременным" мастером, упрекали в излишней холодности. После смерти Метнера почти забыли. В России это было вызвано эмигрантской судьбой компо-

зитора, умершего в Лондоне. За рубежом же Метнера всегда считали слишком "русским".

Круг творчества Метнера ограничен камерной музыкой. Наибольшей популярностью пользуются его сочинения для фортепьяно — сонаты и сказки. Многие из сонат программны, о чем свидетельствуют их заголовки: "Соната-баллада", "Соната-сказка", "Соната-воспоминание". Дух смятенности и порывистости выражен в "Грозовой сонате", о которой композитор писал: "... в ней отражается грозовая атмосфера современных событий".

Сказки Метнера — особая область его музыки, где преобладает лирическое начало, переданное в эпически-неспешных повествованиях. Их программные заголовки говорят о неисчерпаемой фантазии Метнера — "Сказка эльфов", "Сказка о птицах", "Шарманщик", "Нищий"...

Завершая разговор о неоклассицизме в русском искусстве "серебряного века", необходимо сказать несколько слов о творчестве молодого ***С.С. Прокофьева*** (1891–1953).

Знаменитым Прокофьев стал после исполнения в 1912 г. своего Первого фортепианного концерта. Сочинение поразило слушателей смелостью, энергией, могучим напором, упругими ритмами. Однако далеко не все критики отнеслись к произведению справедливо. Многие не приняли нового, яркого дарования, столь непохожего в своих "варваризмах" на русскую классику.

Исполнение почти каждого сочинения молодого Прокофьева, среди которых гениальные "Скифская сюита" и Второй фортепианный концерт, проходило в обстановке шумных скандалов. "Бунт против правил" в искусстве всегда прощают немногим. Новаторство прокофьевского стиля в те годы признавали лишь знатоки.

Самой значительной работой раннего периода творчества композитора является "Классическая симфония" (1916).

В отличие от многих художников и композиторов "серебряного века", которые старались возродить забытые старинные формы, отбросив свое, индивидуальное, Прокофьев всегда подчеркивает личное отношение к использованным "моделям". Для него было важно сохранить собственный голос — интонацию, ритмику, гармонию. Неоклассическое же выражалось в особой стройности, цельности формы, ясности драматургических решений. Сплав "разновременных" средств выразительности способствовал рождению в ранних сочинениях неповторимого прокофьевского стиля, развитого уже в зрелом творчестве.

Своеобразным перекрестком, где сошлись художественные новации "серебряного века", было творческое объединение **"Мир искусства"**. Объединение родилось из студенческого кружка, сплотившего во имя "служения искусству" А.Н. Бенуа, Л.С. Бакста, Д.В. Философова и др. Этапным событием в истории объединения стало издание первого номера журнала "Мир искусства" в начале 1899 г. (редактор С.П. Дягилев, зав. литературной частью Д.В. Философов, зав. художественным отделом — А.Н. Бенуа). Открывала журнал знаменитая статья С.П. Дягилева "Сложные вопросы" (главным автором текста был А.Н. Бенуа), в которой декларировалась эстетика искусства новой эпохи. Статья провозглашала отказ от реализма и "утилитаризма" XIX в. и призывала художников идти путем "чистого искусства", освобожденного от оков "общественного служения".

Идеалы служения красоте и гармонии, к которому призывал журнал, оказались близки многим мастерам. "Мир искусства" постепенно превратился в самое многочисленное и авторитетное объединение художников. Среди них К.А. Со-

мов, Б.М. Кустодиев, М.В. Добужинский, Л.С. Бакст, Н.К. Рерих, В.А. Серов, М.В. Нестеров, М.А. Врубель и др.

Эстетику "мирискусничества" разделял известный мастер ***В.А. Серов*** (1865–1911). В поле зрения зрелого художника оказались исторические деятели прошлых эпох. Серию работ, посвященных времяпрепровождению царских особ XVIII в. — Петра I, Елизаветы, Екатерины II, — завершает известное полотно "Петр I" (1907). Сравнивая эти работы с ранними полотнами (например, "Девушка с персиками", "Девушка, освещенная солнцем"), понимаешь, какой большой путь прошел мастер от школы "передвижничества" до новых направлений. В 1910 г. им было написано "античное панно" — картина "Похищение Европы". На полотне нет реального пространства. Образ безбрежного океана условно-театрален. Лицо Европы напоминает либо античную статичную кору, либо актерскую маску. Кажется, будто художник увидел древний миф сквозь призму театрального действа.

Всю свою жизнь Серов питал интерес к людям творческих профессий. Он создал прекрасные портреты Горького, Римского-Корсакова, Шаляпина, Ермоловой, отразив в них неординарность внутреннего мира больших художников. Одной из последних работ Серова был портрет графини Ольги Орловой. Театрализованный, искусственный характер мира, в котором живет героиня полотна, подчеркнут многими деталями. Напоказ выставлены редкие и очень дорогие вещи — картины, ваза, старинная мебель, соболий палантин, жемчужное ожерелье. Кажется, что именно вещи являются главными "героями" полотна. Гордая, несколько вычурная поза немолодой красивой аристократки лишь углубляет "антикварный" оттенок работы, стиль которой словно позаимствован из парадных портретов эпохи классицизма.

Глубокое воплощение идеология нового искусства получила в творчестве ***А.Н. Бенуа*** (1870–1960). Он был крупнейшим теоретиком искусства. Им написаны десятки статей и книг, многие из которых, к сожалению, до сих пор не опубликованы.

Художественное кредо Бенуа, его пристрастие к театральности в полной мере воплотилось в одном из самых известных его полотен — "Прогулка короля" (1906). На фоне сумеречного прозрачного вечернего неба изображены неспешно движущиеся фигуры: старый король, беседующий с фрейлиной, придворные, идущие чуть впереди и чуть сзади. Старинные фасоны одежды, длинные завитые парики, мальчики-пажи — все это атрибуты театрально-пышного церемониала версальской жизни "короля-солнца" Людовика XIV. Своеобразный спектакль наблюдают столь же своеобразные "зрители" — шустрые обнаженные каменные амурчики, беспечно развалившиеся на фонтане. Динамика этой скульптурной группы резко контрастирует со статичностью изображенных людей. Сместились привычные понятия: мир камня — живой, мир людей — театральный, мистифицированный, нереальный.

В обнаженном, жестоком виде ирония отразилась в творчестве ***К.А. Сомова*** (1869–1939). Основная идея многих его работ поразительно пессимистична. Искусственный мир, порочная фальшивая жизнь — вот удел сомовских героев, погруженных в бессмысленную череду невеселых праздников. Образы полотен Сомова подобны театральным куклам, их веселье обманчиво, а старинные туалеты — всего лишь антураж, который можно сбросить, покидая сцену. Художник, словно предчувствуя наше время, подчеркнул трагизм отчужденности человека от природной естественной красоты. Такова героиня его известного шедевра "Дама в голу-

бом" (1897—1900), чей беспомощный взгляд на фоне декоративного мертвого сада надолго остается в памяти.

Еще более мрачными пророчествами насыщены полотна ***М.В. Добужинского*** (1875—1957). Его программной работой является полотно "Человек в очках" (1905—1906). Человек отчужден от мира, но и сам современный мир — продукт искусственной жизни. Его приметы — заводские трубы, громадные каменные дома, уродливые промышленные склады. Худой интеллигент, запечатленный на урбанистическом фоне, кажется забавным излишеством, а его существование — лишенным всякого смысла. Вглядимся в осунувшееся лицо этого городского жителя! В нем явственно проступают контуры черепа, черты смерти. Это не напоминание об естественной бренности бытия. Художник воплотил полную трагического смысла идею о гибельности индустриального пути, избранного человечеством.

Театральная живопись — основная сфера творческих интересов самобытного мастера "Мира искусства" ***Л.С. Бакста*** (1866—1924). "Моделями" его стиля явились культурные традиции греческой архаики, эгейской классики, экзотического Востока. Признанными шедеврами искусства Бакста стали декорации к таким балетным спектаклям, как "Шехеразада" на музыку Н.А. Римского-Корсакова, "Жар-птица" на музыку И.Ф. Стравинского, "Дафнис и Хлоя" на музыку М. Равеля.

К реформе театральной живописи непосредственное отношение имел ***Н.К. Рерих*** (1874—1947), начавший путь в творчестве с "Мира искусства".

Художник и мыслитель прожил в России сорок два года, около двадцати лет были отданы Индии, несколько лет он провел в США и путешествиях. Всемирную славу принес мастеру так называемый "Пакт Рериха", положенный в осно-

ву Международной конвенции о защите культурных ценностей.

Жизнь этого художника поразительна. Рерихом создано свыше семи тысяч картин, которые разошлись по коллекциям всего мира. Им написаны десятки научных и философских работ, запечатлевших духовные искания, открытия, заблуждения одаренного человека. В молодости Рериха влекли сюжеты из древнерусской истории, языческих верований и славянского фольклора. В числе известных "языческих картин" — полотно "Идолы" (1901). На полотне — высокий холм. Это древнее языческое капище, где приносили жертвы деревянным идолам. На частоколе, окружившем капище, черепа животных, убитых во время священных действ. Вокруг — застывшая девственная природа.

Древнерусская тема воплощалась молодым художником в разных "вариациях". В работе "Заморские гости" (1901) отразился красочный мир народных сказок и былин. В динамической картине "Город строят" (1902) воплощен бытовой эпизод жизни наших предков. Элементы пантеистического мистицизма чувствуются в произведениях "Небесный бой" (1909), "Человечьи праотцы" (1911).

К вечно живому источнику русской национальной жизни обращался и такой крупный мастер, как ***Б.М. Кустодиев*** (1878–1927). Ученик И.Е. Репина, он вошел в "Мир искусства" достаточно поздно, в 1911 г., будучи уже состоявшимся мастером. Модели "чужих культур" не привлекали Кустодиева. Ему был более близок облик старинной русской архитектуры, жизнь провинциальных российских городков, красота родной природы. С добродушной иронией живописует он быт купечества в работе "Чаепитие" (1913), народный праздник в "Масленице" (1916).

Кустодиев был одним из немногих "мирискусников", отразивших политические коллизии революционной России. Таковы его работы "27 февраля 1917 года", "Большевик". При всей декоративной условности последнего полотна, в нем удивительно тонко угадана истинная суть большевизма, поправшего в своем чудовищном идеализме судьбы миллионов людей.

В середине 1900-х гг. жизнь "Мира искусства" весьма осложнилась. Эстетические противоречия и "разность мыслей" входивших в него художников оказались препятствием для сохранения даже видимости единства. Прекращаются издание журнала и совместные выставки. С.П. Дягилев переключает внимание единомышленников в новую сферу, связанную с практическим воплощением захватывающей идеи синтеза искусств в музыкальном театре.

В дягилевском театре фактически родился современный балет, который из пышного придворного зрелища превратился в искусство, способное выразить и философскую драму, и шарж. В его основе лежала живописно-пластическая выразительность, соответствующая известному изречению Т. Готье: "Танец — это движущаяся живопись". Особая роль в создании "движущейся живописи" нового балета принадлежала художникам. Живописец был полноправным соавтором спектакля наряду с композитором и хореографом. Некоторые из художников вполне зарекомендовали себя как талантливые сценаристы (Бенуа, Рерих, Бакст). В дягилевской антрепризе участвовали и французские мастера. Так, например, шесть спектаклей были сделаны по эскизам П.Пикассо.

Дягилев был организатором знаменитых "Русских сезонов" в Париже. Свое победное шествие по Европе "Русские сезоны" начали 6 мая 1908 г., когда состоялась премьера оперы Мусоргского "Борис Годунов". Автором декораций был

А.Я. Головин. Партию Бориса Годунова исполнил Ф.И. Шаляпин. Зрители были покорены неповторимым тембром шаляпинского голоса, его игрой, полной трагизма и сдержанной силы. Образ этот и сегодня с нами: позднее Головин написал портрет великого певца в костюме "преступного царя". В балетных спектаклях "Русских сезонов" участвовали лучшие танцоры русской императорской сцены, в том числе несравненная А.П. Павлова, чей облик в рисунке В.А. Серова стал эмблемой гастролей, а также М.М. Фокин, В.Ф. Нижинский, Т.П. Карсавина и др.

Особый успех имели "экзотические" балеты 1910 г. В то лето парижане увидели "Шехеразаду" (музыка Н.А. Римского-Корсакова) и специально созданный для дягилевской труппы балет молодого композитора И.Ф. Стравинского "Жар-птица".

Прекрасные спектакли дягилевской труппы радовали Европу на протяжении почти двух десятилетий. Вот перечень лишь некоторых премьер:

1909 — "Павильон Армиды" (Н. Черепнин, А. Бенуа, М. Фокин);

1910 — "Жар-птица" (И. Стравинский, А. Головин, М. Фокин, Л. Бакст);

1911 — "Нарцисс и Эхо" (Н. Черепнин, Л. Бакст);

"Петрушка" (И. Стравинский, А. Бенуа, М. Фокин);

1913 — "Весна священная" (И. Стравинский, Н. Рерих, В. Нижинский);

1914 — "Мидас" (М. Штейнберг, Л. Бакст, М. Добужинский);

1921 — "Шут" (С. Прокофьев, М. Ларионов, Т. Славинский);

1927 — "Стальной скок" (С. Прокофьев, Г. Якулов, Л. Мясин);

1928 — "Аполлон Мусагет" (И. Стравинский, Д. Баланчин); "Блудный сын" (С. Прокофьев, Ж. Руо, Д. Баланчин)[1].

Пожалуй, никогда ранее русское искусство не оказывало столь масштабного и глубокого влияния на европейскую культуру, как в годы "Русских сезонов". Выдающийся антрепренер С.П. Дягилев познакомил европейскую публику с многими крупными мастерами России. Но, пожалуй, главным "открытием" Дягилева был ***И.Ф. Стравинский*** (1882–1971).

Знаменитым Стравинский стал в 28 лет. Именно в этом возрасте написал он свой первый балет по заказу Дягилева. Балет назывался "Жар-птица" и был создан по мотивам русских народных сказок о Жар-птице и Кащее Бессмертном. Сценарий создал М.М. Фокин при дружеском участии художников А.Н. Бенуа и А.Я. Головина. Эскизы декораций и костюмов сделал А.Я. Головин совместно с Л.С. Бакстом. Стравинский с первых шагов заявил о себе как о самобытном и "по-европейски" мыслящем мастере. Мир его музыкальных интересов был безграничен, включал и русскую народную песню, и музыкальную классику, и открытия французских импрессионистов. В полной мере яркая индивидуальность композитора проявилась в его балете "Петрушка", премьера которого была триумфальной.

Карнавальный разгул масленичного гулянья послужил для композитора источником смелых музыкальных новаций. С "Петрушки" обозначился важнейший идейно-образный поворот в стиле Стравинского. Ожившие куклы и трагическая развязка, веселая толпа и страдания несчастного, одинокого героя воплотились в музыке, наполненной ладо-гармоническими, ритмическими и тембровыми находками.

[1] Сведения взяты из книги: *Левая Т.Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 124.

Успех "Петрушки" и окрылял, и обязывал. Стравинский мог и далее спокойно разрабатывать "лубочную" тему. Однако его влекли новые, неизведанные горизонты искусства. На этом тернистом пути новаторства родился новый балет — "Весна священная" — "картины языческой Руси".

"Весна священная" лишена развернутого сюжета. Балет состоит из двух частей-картин — "Поцелуй земли" и "Великая жертва". В каждой из них чередуются групповые сцены, воспроизводящие различные древнеславянские обряды: весенние гадания девушек, девичьи хороводы, умыкание невесты, шествие Старейшего-мудрейшего, поклонение Земле. Заканчивается балет Великой жертвой — закланием прекрасной молодой девушки в честь солнечного божества.

Эволюция Стравинского-композитора в процессе работы над музыкой "Весны" была поразительной. Величественный дух языческой Руси стимулировал поиск новых интонаций, ритмов и красок. Музыкальные находки Стравинского достигают небывалой степени сложности. Стравинский идет по пути дальнейшего развития ладовых и гармонических средств музыкальной выразительности, создает непривычно звучащие краткие тематические образования и жесткую всепоглощающую ритмику. Мелодии "Весны" лишены распевности и лиризма. Они скорее напоминают краткие языческие "заклички" самого древнего пласта русской народной песенности.

Как уже говорилось, в России романтические тенденции были приглушены мощным влиянием реалистической школы. Ни литература, ни живопись, ни музыка XIX в. не исчерпали безграничных возможностей романтической эстетики. Взлет романтизма в русском искусстве совпал с наступлением "серебряного века", когда романтическое мироощущение становится своего рода антитезой новомодным авангардным устремлениям.

Романтизм этого времени не был единым художественным направлением в строгом смысле слова. Речь идет прежде всего о многоплановой романтической образности, которая выражалась, например, в накале страстей у поэтов-символистов, в развитии лирико-психологической темы у мастеров русского пейзажа, во внимании к философским проблемам жизни и смерти в музыке.

И.И. Левитан (1860–1900) как профессионал состоялся очень рано. Он был знаменит уже в 19 лет, когда создал свое известное произведение "Осенний день. Сокольники". Ученик Саврасова, Левитан в этой работе выступает как приверженец школы передвижников. В полной же мере индивидуальность художника раскрылась позднее, на рубеже 80-х — 90-х гг. ("Владимирка", "Над вечным покоем").

Среди лирических полотен Левитана заслуженной любовью пользуются пейзажи, изображающие русскую природу. В этих работах мы словно слышим авторский голос, раскрывающий внутреннее состояние незримо присутствующего героя картины. Таков пейзаж "Березовая роща" (1885–1889), где художнику удалось передать настроение искреннего восторга от игры солнца в свежей зелени недавно распустившихся берез. Таковы работы "Март" (1895) и "Золотая осень" (1895), где пейзаж является средством отражения разнообразной гаммы настроений-переживаний, рожденных впечатлением весеннего и осеннего обновления природы.

Выдающимся мастером импрессионистического[1] письма являлся ***К.А. Коровин*** (1861–1939). В отличие от Левитана, он не стремился к пейзажам-обобщениям. Художника с молодости влекла красочная сторона праздничной жизни. Гедонист по натуре, Коровин словно не замечал трагедийной

[1] *Импрессионизм* — от фр. "impression", что означает "впечатление".

сущности своего времени. Ему нравились гармоничные, порой декоративные формы, яркий колорит, цветовые эффекты. В пейзажах художник стремился решить прежде всего чисто живописные проблемы. Так, в работе "Зимой" (1894) он мастерски сочетает черные и серые тона на белом фоне, создавая удивительное богатство "встречных" оттенков. На полотне знакомая российская картина: снег, изба, реденький забор, лошадь, впряженная в сани...

Не менее красочны зарубежные полотна Коровина. Впечатления от Парижа художник воплотил в произведениях, объединенных названием "Огни Парижа", где продемонстрировал удивительную чуткость к манере французских импрессионистов, сохранив собственную творческую оригинальность.

Иным был творческий путь ***М.В. Нестерова*** (1862–1942). России монашеской и монастырской, России просветленной и молящейся посвятил свою музу художник. Начало этой темы было положено в работе "Пустынник" (1888–1889). В ней Нестеров воплотил идеал своих нравственных исканий — облик человека, слитого с природой, отрешенного от суетной жизни. Религиозной просветленностью чувств наполнены и другие полотна: "Святая Русь", "Великий постриг". Его вдохновенной кисти принадлежат знаменитые росписи на стенах Владимирского собора в Киеве. Благодатной тишиной, покоем, тихой радостью откровений веет от одной из лучших работ мастера "Видение отроку Варфоломею" (1890), посвященной важному эпизоду жития святого Сергия Радонежского.

Мир музыкального романтизма "серебряного века" необычайно разнообразен. Тонким романтическим композитором был ***А.К. Лядов*** (1855–1914). Как многие русские интеллигенты, он презрительно относился к мещанскому благополучию и обывательщине. Подобно Левитану или Несте-

рову, Лядов отстаивал идеалы "вечной красоты", умел находить бесценные крупицы гармонии в хаосе безумных человеческих страстей. Произведения Лядова миниатюрны, их стиль удивительно обаятелен. Композитор полон внимания к "деталям" человеческих чувств и настроений. "Не вдаваясь в теснины психологизма, не стремясь подчеркнуть контрасты чувствований, Лядов ищет новых оттенков душевного тепла", — отозвался о его музыке Б.В. Асафьев. "Душевное тепло" композитор обретал прежде всего в народном творчестве.

Творческий подъем испытал Лядов в последнее десятилетие своей жизни. В начале XX века он сближается с новым поколением русских живописцев, увлекается идеями "Мира искусства". Высочайшая требовательность к себе и изысканный вкус проявились в трех симфонических миниатюрах — "Баба Яга", "Кикимора", "Волшебное озеро".

Лирическим композитором был ***А.С. Аренский*** (1861–1906). Подобно Лядову, он не искал в искусстве драматических коллизий или философской глубины. Его музыка наполнена камерными задушевными настроениями и переживаниями. Наиболее популярным сочинением Аренского стала "Фантазия на темы Рябинина" для фортепьяно с оркестром.

Вершина русской музыки "серебряного века" — творчество ***С.В. Рахманинова*** (1873–1943). Глубоко индивидуальный эмоционально-приподнятый мир его искусства рожден исконно русскими духовными традициями, органической связью с русской природой и образом Родины.

С юности Рахманинов выделялся феноменальной одаренностью как пианист и композитор. В 1891 г. он блестяще окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано. Не менее значительны были его успехи и в композиции. В консерваторские годы был написан Первый концерт для фортепиано с оркестром, исполненный юношеского

романтического порыва. В качестве дипломной работы Рахманинов представил оперу "Алеко" по поэме А.С. Пушкина "Цыганы" (1892 г.; поставлена в Большом театре в 1893 г.).

В начале XX в. Рахманинов переживает духовный подъем и создает новые крупные сочинения, вошедшие в золотой фонд музыкальной культуры: Второй и Третий концерты для фортепиано с оркестром, оперы "Скупой рыцарь" и "Франческа да Римини", симфоническую поэму "Остров мертвых", поэму для симфонического оркестра, хора и солистов "Колокола" (текст Э. По в переводе К.Д. Бальмонта).

Подобно многим своим современникам-интеллигентам, революцию Рахманинов не принял. Осенью 1918 г. он навсегда поселился за рубежом. Разрыв с Родиной был для Рахманинова огромной личной трагедией: в течение десяти лет он почти не сочиняет музыки.

В эмиграции Рахманинов интенсивно и успешно гастролирует. Ему рукоплещут Америка и Европа. Он приобретает славу одного из первых виртуозов мира. Способность же творить вернулась к композитору лишь во второй половине 20-х гг. В поздний период творчества его музыка приобретает новые черты, окрашенные трагическим мироощущением и интеллектуализмом философских обобщений. Глубокая душевная драма мастера отразилась в образном строе Четвертой симфонии, Вариациях на тему Корелли для фортепиано, Рапсодии на тему Паганини для фортепиано с оркестром, в Симфонических танцах для оркестра.

Самую большую популярность и поистине всенародную любовь принесли Рахманинову его произведения для фортепиано с оркестром. Цельностью и особой поэтичностью отмечен знаменитый Второй концерт (1901), премьера которого была воспринята современниками как событие, равное постановке "Вишневого сада" на сцене МХТ. Как писал

Н.К. Метнер: "...каждый раз с первого же колокольного удара чувствуешь, как во весь свой рост подымается Россия". Современный же исследователь О.И. Соколова назвала концерт "гениальной поэмой о Родине"[1]. В концерте ярко выражена национальная суть одаренности мастера. Крупные формы композиции заставляют вспомнить монументальные новгородские и киевские фрески, могучая колокольность — героические страницы былинного эпоса, лирическая утонченность — русские пейзажи.

Иные проблемы в художественной культуре "серебряного века" решали мастера раннего русского а в а н г а р д а. Экспансия новаторства и тотальное обновление — таковы лозунги, начертанные на знаменах молодого поколения бунтарей, создателей эстетики художественного эксперимента, творцов "искусства будущего". В русле авангардистских устремлений рождались многочисленные, охватившие разные виды искусства, направления — кубизм, футуризм, примитивизм, абстракционизм и др. Возникновению этих течений способствовали творческие объединения и художественные кафе, среди которых на особую роль претендовала петербургская "Бродячая собака".

Заметным творческим объединением художников была группа с вызывающим названием "Бубновый валет". Один из основателей "Бубнового валета" — художник ***И.И. Машков*** (1881–1944). В натюрмортах Машкова возрождаются традиции русского лубка, красочной вывески, яркой игрушки. Мир картин подчеркнуто упрощен, даже заземлен. Образы статичны, декоративны. Изображенные предметы на полотнах Машкова всегда взяты "в упор" без всякого психологизма или недосказанности.

---

[1] *Соколова О.И.* Сергей Васильевич Рахманинов. М.,1984. С. 57.

В творчестве художников "Бубнового валета" заметно влияние *кубизма*. Об этом говорят работы ***П.П. Кончаловского*** (1876–1956), в которых вещи словно сопротивляются пространству, их форма теряет цельность, расслаивается, ломается на составные части (например, полотно "Агава", созданное в 1916 г.).

Стремление передать динамичность жизни в разных ракурсах характерно для творчества ***А.В. Лентулова*** (1882–1943). Важным компонентом его стиля является своеобразный "монтаж" частей предмета, увиденных в разное время и с разных позиций. Образы его картин расслаиваются, наполняются спонтанной энергией, подчиняются причудливому ритму. Воображение художника позволило воссоздать на полотне уникальный, красочный, звонкий мир московских соборов ("Василий Блаженный", "Иван Великий. Звон", "Небозвон"). Словно от мощных гулких звуков раскололась в этих панно московская архитектура, зазвучал каждый ее храм, зазвенел московский воздух.

Эксперименты кубизма, "игра" со временем, попытки разложить целостный художественный образ на сумму элементов пробудили у художников желание распознать тайное тайных — природу живописи. В 1913 г. М.Ф. Ларионов опубликовал свою нашумевшую книгу "Лучизм", в которой утверждал полную независимость живописи от окружающего мира, от предметной среды. "Лучизм" стал манифестом дальнейших поисков нового формотворчества. Так рождался *абстракционизм*, создателями которого по праву считаются два мастера — ***В.В. Кандинский*** (1866–1944) и ***К.С. Малевич*** (1878–1935). Попытка обратить живопись "в нуль форм" полнее всего выразилась в двух знаменитых полотнах Малевича — "Черный квадрат на белом фоне" и "Белый квадрат на черном фоне".

В искусстве поэтического слова расцвел *футуризм*[1] — течение, родственное формотворческим экспериментам в живописи. Наиболее близко к западному футуризму как идеологии индустриального города стоял молодой В.В. Маяковский. Его настроения позднее, в 1923 г., вылились в создание ЛЕФа ("Левого Фронта искусства").

Впервые же слово "футуризм" появилось в названии группы поэтов-"эгофутуристов". Признанным лидером эгофутуристов был ***Игорь Северянин*** (И.В. Лотарев, 1887–1941). Знаменитым поэт стал после публикации сборников "Громокипящий кубок", "Златолира", "Ананасы в шампанском" (1913–1915). Его поэзия воспевала атрибуты полуаристократической жизни, мир "золотой молодежи" в интерьере дымных ресторанов и будуаров.

Известное творческое объединение поэтов-футуристов называлось "Гилея". В него вошли братья Д.Д. и Н.Д. Бурлюки, В. Хлебников, А.Е. Крученых, В.В. Каменский, Е.Г. Гуро, В.В. Маяковский. Называли они себя "будетлянами" (русский аналог слова "футурум"), или "кубофутуристами". Последнее название примечательно, ибо выдает кровную связь нового течения с кубизмом в живописи. Были и другие футуристические группы, в частности — "Мезонин поэзии", куда некоторое время входил начинающий Б.Л. Пастернак.

Футуризм характеризуется бунтарством против традиционных форм и образов, новым отношением к рифме, слову, материалу поэзии. Антиреалистическая, антисимволистская направленность "революционного поэтического блока" очевидна.

Наиболее последовательно реализовал в творчестве эти установки ***А.Е. Крученых*** (1886–1968). Он работал над раз-

[1] Слово "футурум" означает "будущее".

рушением традиционной поэтической речи, искал самоценное, "самовитое слово", бунтовал против любых признаков смысла или рифмы. Целиком погруженный в языковые эксперименты, он все дальше уходил от адекватного восприятия собственного творчества и наконец объявил шедевром следующие пять строк:

дыр бул щыл
убещур
скум
вы со бу
рлэз

Один из самых одаренных футуристов "серебряного века" — ***Б.Л. Пастернак*** (1890—1960). До революционных потрясений 1917 г. он успел опубликовать два первых поэтических сборника — "Близнец в тучах" и "Поверх барьеров".

Лирик по складу дарования, Пастернак отдал дань открытиям "младосимволистов", акмеистов, кубофутуристов.

В поэзии Пастернака темы-образы, сплетаясь друг с другом, передают не одномоментность жизни, а ее многоголосное звучание. Ритм стихов полон динамики. Строчки, по выражению Виктора Шкловского, "рвутся и не могут улечься, как стальные прутья, набегают друг на друга, как вагоны внезапно заторможенного поезда"[1]. Поэт вслушивался в мир, и в вихре все новых метафор рождались звуки, олицетворяющие чудо жизни ("шепчет яблони прибой", "грохочущая слякоть", "как лед, трещал и таял кресел шелк").

Тайны музыки, ее неповторимый образный строй влекли многих поэтов-футуристов. Особый след в поэтическом осмыслении музыкального искусства оставил последователь-

[1] Цит. по изданию: *Пастернак Б.Л.* Стихотворения и поэмы. М., 1988. С. 497.

ный "будетлянин" ***Велимир Хлебников*** (В.В. Хлебников, 1885—1922). Подобно древним, искавшим гармонию космических сфер, поэт пытался услышать единый ритм бесконечных токов жизни. Время, по мысли Хлебникова, было целостной материей, а музыка — той "природой", что объединяет настоящее, прошлое и будущее. Поэтому поэтические откровения Хлебникова полны самой разнообразной "музыки".

Художественное экспериментаторство в эпоху "серебряного века" открыло дорогу новым направлениям искусства XX столетия. Огромную роль в интеграции достижений русской культуры в культуру мировую сыграли представители художественной интеллигенции Русского Зарубежья.

После революции за бортом отечества оказались многие деятели "русского культурного Ренессанса". Уехали философы и математики, поэты и музыканты, исполнители-виртуозы и режиссеры. В августе 1922 г. по инициативе В.И. Ленина был выслан цвет российской профессуры, в том числе — оппозиционно настроенные философы с мировым именем: Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, Н.О. Лосский, С.Л. Франк, Л.П. Карсавин, П.А. Сорокин (всего 160 человек). Уехали, рассеялись по миру И.Ф. Стравинский и А.Н. Бенуа, М.З. Шагал и В.В. Кандинский, Н.А. Метнер и С.П. Дягилев, Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов, С.В. Рахманинов и С.А. Кусевицкий, Н.К. Рерих и А.И. Куприн, И.А. Бунин и Ф.И. Шаляпин. Для многих из них эмиграция была вынужденным, трагическим по сути выбором "между Соловками и Парижем". Но были и те, кто остался, разделив со своим народом его судьбу. Как написала А.А. Ахматова осенью 1917 г.:

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: "Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда..."

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не оскорблялся скорбный дух.

Сегодня из "зоны забвения" возвращаются имена "потерянных россиян". Этот процесс затруднен, так как за десятилетия исчезли из памяти многие имена, пропали мемуары и бесценные рукописи, распродались архивы и личные библиотеки.

Таким образом, блистательный "серебряный век" завершился массовым исходом его творцов из России. Однако "распавшаяся связь времен" не разрушила великую русскую культуру, многогранное, антиномичное развитие которой продолжало зеркально отражать противоречивые, порой взаимоисключающие тенденции истории XX века.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Дайте общую характеристику художественных течений "серебряного века".
2. Какие культурные процессы характеризуют "русский духовный ренессанс"?
3. Какие философы оставили наиболее заметный след в развитии художественной культуры "серебряного века"?
4. Какова судьба реализма в искусстве этого времени?
5. Какие "сверхпроблемы" пытались решить мастера "серебряного века"?
6. Какие темы развивались в искусстве на грани веков?

7. Что такое символизм? Как повлияла философия символизма на развитие поэзии? Расскажите о поэтах-символистах.
8. Расскажите о проявлении символистской эстетики в живописи.
9. Охарактеризуйте творческий облик В.Э. Мейерхольда.
10. Расскажите о наиболее известных сочинениях А.Н. Скрябина. Как соотносились музыка и философия в его творчестве?
11. Охарактеризуйте творческий облик А.А. Блока.
12. В чем смысл новаторских исканий А. Белого?
13. Какие сочинения Д.С. Мережковского можно отнести к "мистическому символизму"?
14. Расскажите о наиболее известных сочинениях В.Я. Брюсова.
15. Кто из деятелей "серебряного века" пытался преодолеть грань, разделяющую живопись и музыку? Назовите его произведения.
16. Как вы понимаете музыкальность стиха?
17. Что такое неоклассицизм? Какие явления в художественной культуре "серебряного века" можно отнести к этому направлению?
18. Расскажите о представителях акмеизма в поэзии.
19. Что вы знаете о поэзии М.А. Кузмина, Н.С. Гумилева, О.Э. Мандельштама?
20. Расскажите о лирике А.А. Ахматовой.
21. Что такое модерн? Каковы его проявления в архитектуре?
22. Как развивались тенденции неорусской архитектуры в Москве?

23. Расскажите о музыке С.И. Танеева, Н.К. Метнера.
24. Какие сочинения молодого С.С. Прокофьева вы знаете?
25. Расскажите о "Мире искусства". Какова его эстетика?
26. Охарактеризуйте творческий облик А.Н. Бенуа.
27. Как возникли "Русские сезоны" С.П. Дягилева?
28. Расскажите о балетах И.Ф. Стравинского.
29. Чем знаменит Н.К. Рерих?
30. Расскажите о творчестве Б.М. Кустодиева.
31. Расскажите о проявлениях романтизма в живописи. Охарактеризуйте творческий облик И.И. Левитана, К.А. Коровина, М.В. Нестерова.
32. Расскажите о музыке С.В. Рахманинова.
33. В чем проявился ранний русский авангард?
34. Расскажите о кубизме, футуризме и абстракционизме в искусстве "серебряного века".
35. Какова судьба творцов "серебряного века"? Почему они не приняли коммунистическую идеологию?

Глава 2.
ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА 20-х — 80-х ГОДОВ XX ВЕКА

Приход к руководству страной партии большевиков, становление советской власти в центре и в провинциальных областях ознаменовали наступление нового этапа в культурной жизни общества. Ужасы гражданской войны, идеология классовой борьбы, проповедь атеизма не могли не повлиять на духовное здоровье народа. Вернуть общество к созиданию после нескольких лет разрушительных войн и революций новый режим мог лишь при условии веры (искренней или формальной) в коммунизм. Поэтому образование, наука, искусство рассматривались теоретиками большевизма как важнейшие инструменты воспитательного характера, воздействующие на народ с вполне определенной политико-идеологической целью.

Первые шаги государственного планирования в области образования были сделаны под непосредственным руководством В.И. Ленина. Проводимые реформы получили назва-

ние "культурная революция", одной из задач которой была ликвидация массовой неграмотности. В процессе решения этой давно назревшей для России проблемы в 1918—1919 гг. была полностью перестроена система народного образования: школы стали общенародными и бесплатными, запрещалось существование частных школ, лицеев, гимназий, органы просвещения отделялись от церкви. Реформы в массовом образовании положили начало идеологизации культуры. Это придало ей государственный "статус", но и фактически подчинило аппарату чиновников, как партийных, так и правоохранительных. С другой стороны, новая политика давала возможность финансирования крупных проектов в образовании, науке, культуре на протяжении всех лет существования советской власти.

В первые годы после революции основными носителями и творцами российской культуры оставались представители старой интеллигенции. Вопрос о судьбе специалистов с дореволюционным стажем в то время стоял очень остро. Большая часть научной и художественной элиты нации, оставшись в России, не была готова к восприятию идеалов "пролетарской культуры". Расхождение теории о "светлом будущем" с практикой повседневного насилия отпугнула от большевиков многих "аристократов духа". Смятение чувств отразилось в творчестве столь разных людей, как А.А. Ахматова и М. Горький, А.А. Блок и Е.И. Замятин, М.И. Цветаева и Б.Л. Пастернак. Для некоторых иллюзии рассеялись с расстрелом в 1921 г. замечательного поэта Л.Н. Гумилева. Другие, ломая себя, пытались разделить судьбу своего народа, опираясь по российским интеллигентским традициям на незыблемый "закон" — "народ всегда прав".

Неслучайно в 20-е гг. большой поддержкой пользовались идеи, впервые прозвучавшие в сборнике статей "Смена вех"

18 Заказ 981

(издан в 1921 г. в Праге кадетами и октябристами Н.В. Устряловым, Ю.В. Ключниковым, А.В. Бобрищевым-Пушкиным и др.). "Сменовеховство" отразило патриотизм значительной части российской интеллигенции, призывавшей не к кровавой борьбе, а к сотрудничеству с советской властью. В статьях были выдвинуты практически осуществимые задачи экономического и культурного возрождения России. Многие из "сменовеховцев" искренне верили, что русский народ преодолеет экстремизм революционной эпохи и встанет на общеевропейский путь развития свободного демократического общества.

Советское и партийное руководство стремилось использовать тех специалистов, которые по роду своей деятельности не представляли большой идеологической опасности для новой власти. К ним в первую очередь относилась интеллигенция, работающая для усиления обороноспособности страны. Поэтому многие крупные специалисты успешно продолжили свои исследования. К ним относятся Н.Е. Жуковский, В.И. Вернадский, Н.Д. Зелинский, А.Н. Бах, И.М. Губкин, Н.И. Вавилов, Ф.А. Цандер, А.Ф. Иоффе, П.Л. Капица и др.

Гуманитарная же наука и развитие художественной культуры были поставлены под строгий контроль государственных и партийных органов. Так, в 1921 г. упраздняется автономия университетов и институтов. Педагогический состав регулярно подвергается "чисткам", результатом которых было увольнение профессоров и преподавателей, не разделяющих коммунистические идеи. В 1922 г. учрежден цензурный орган Главлит, который многие десятилетия следил за "чистотой" печатной продукции, "ограждал" массового читателя от проникновения "враждебной буржуазной идеологии". В 1923 г. была проведена грандиозная проверка библиотек, которые освобождались от "антисоветской" литературы. В число за-

прещенных попали многие выдающиеся произведения отечественных и зарубежных авторов. В результате уже к середине 20-х гг. прекращается деятельность почти всех независимых издательств, закрываются газеты и журналы частных предпринимателей периода нэпа.

Вместе с тем, заботясь о рождении преданной делу коммунизма новой интеллигенции, партия большевиков стремится создать условия для развития высшей школы. Рабочие и крестьяне получают значительные преимущества при поступлении в высшие учебные заведения. Открываются рабфаки, куда принимали без экзаменов по комсомольским и партийным путевкам. К 1925 г. более половины студентов высших учебных заведений составляли выпускники таких рабфаков. Для подготовки "пролетарской интеллигенции" были созданы специальные учебные и научные учреждения идеологического характера. В провинциальных городах это были губернские совпартшколы, в центре — Социалистическая (Коммунистическая) академия, Коммунистический университет им. Я.М. Свердлова, Институт К. Маркса и Ф. Энгельса, Институт красной профессуры, Коммунистический университет трудящихся Востока и др.

Наибольших успехов добилась Советская Россия в ликвидации неграмотности. Идеологами партии и правительства постоянно подчеркивалась необходимость всеобщего обучения, так как "неграмотный человек стоит вне политики" (В.И. Ленин). В 1923 г. учреждается общество "Долой неграмотность" (возглавил общество председатель ВЦИК М.И. Калинин). Повсеместно организуются кружки, избы-читальни, где учились грамоте не только дети, но и взрослые.

Для творцов искусства — писателей, художников, артистов, музыкантов — 20-е гг. были временем кардинальных перемен. Первоначально художественная жизнь России по

традиции отличалась разнообразием объединений (ОПОЯЗ, "Перевал", "Серапионовы братья"), а также школ и течений, сформировавшихся еще в "серебряный век". Возникали новые направления, многие из которых исповедовали абсолютное новаторство, в котором видели показатель всепобеждающей пролетарской идеологии. Правившая партия не могла находиться в стороне от этих бурных процессов. Чиновничий аппарат начинает находить способы регламентации и управления творчеством. Партийные руководители, лишенные за редким исключением элементарных знаний, стремились привить идеологию "классовой борьбы" многим великим русским мастерам.

Еще со времен написания В.И. Лениным статьи "Партийная организация и партийная литература" (1905), была ясна позиция большевиков по отношению к деятелям культуры. Искусство, и прежде всего — художественное слово, рассматривалось как придаток политики, как "часть общепролетарского дела", иначе говоря, — как орудие в борьбе против "буржуазной идеологии". Свобода творчества, да и любой другой интеллектуальной деятельности, отрицалась. В контексте установок "партийности" культуры становится понятной политика властей, обвиняющих многих талантливых мастеров в "индивидуализме". Послереволюционные годы были испытанием и для тех, кто участвовал в социальной борьбе (М. Горький, И.Э. Бабель, А.П. Платонов), и для тех, кто сознательно избегал политики (Е.И. Замятин, Б.Л. Пастернак, М.А. Булгаков). Так, остались неопубликованными "Несвоевременные мысли" М.Горького (1917—1918), где писатель показал, как под грузом насилия гибнет великая русская культура. В интеллигентском гуманизме был обвинен И.Э. Бабель за "Конармию" (1926). Вынужден эмигрировать Е.И. Замятин, создавший в 20-е годы свою знаменитую антиутопию — роман

"Мы". Были запрещены произведения М.А. Булгакова ("Роковые яйца", "Собачье сердце", "Бег"), не публиковались рассказы А.П. Платонова, М.М. Зощенко. Непокорных не только травили в прессе и лишали работы (как, например, М.А. Булгакова), но арестовывали и ссылали (например, Д.С. Лихачева, А.Ф. Лосева, О.Э. Мандельштама), а порой физически уничтожали (П.А. Флоренского, позднее — В.Э. Мейерхольда).

Непоправимый вред русской культуре нанесли так называемые "атеистические пятилетки". Следствием огульного осуждения многовековой Православной веры стало повальное разрушение храмов — памятников старины. Осквернение икон, могил, атрибутов церковной службы способствовало стиранию в народной памяти многих славных традиций предков, разрушало нравственность. Возвращение к историческим истокам, начавшееся в годы Великой Отечественной войны, оказалось долгим и трудным. Не окончилось оно и сегодня.

В ***литературе*** 20-х гг. выделяются две противоположные тенденции. С одной стороны, как отмечено выше, ряд крупных писателей и поэтов не принял пролетарскую революцию, эмигрировав из страны. С другой стороны, для некоторых русских литераторов послереволюционных лет характерно романтическое восприятие действительности, вера в высоту помыслов и нравственных ориентиров коммунистов. Герой 20-х гг. — это большевик, обладающий сверхчеловеческой железной волей. В этом ключе созданы произведения В.В. Маяковского ("Левый марш"), А.А. Блока ("Двенадцать"), В.В. Хлебникова ("Ночь перед Советами"). Развитию литературы способствовало появление "толстых" журналов "Молодая гвардия", "Новый мир", "Октябрь" и др. Атмосфера этих лет передана в произведениях "Разгром"

А.А. Фадеева, "Цемент" Ф.В. Гладкова, "Бруски" Ф.И. Панферова, "Конармия" И.Э. Бабеля. Философско-нравственные проблемы получили осмысление в прозе Л.М. Леонова, К.А. Федина, Ю.К. Олеши, в романтических произведениях А.С. Грина ("Алые паруса").

Родились первые сочинения, посвященные героям революции: "Бронепоезд 14-69" Вс.В. Иванова, "Любовь Яровая" К.А. Тренева, "Железный поток" А.С. Серафимовича, "Разлом" Б.А. Лавренева, 1-я книга "Тихого Дона" М.А. Шолохова. В пьесах М.А. Булгакова "Дни Турбиных" и "Бег" трагедия белогвардейского движения осмыслена как трагедия всей России. Народ, творец русской революции, показан в сочинениях В.В. Маяковского, С.А. Есенина ("Анна Снегина"), Э.Г. Багрицкого ("Дума про Опанаса"), Б.Л. Пастернака ("Девятьсот пятый год", "Лейтенант Шмидт"). Сатирические произведения этого периода связывают нравственные пороки — мещанство, рвачество, приспособленчество, карьеризм с так называемыми "буржуазными пережитками" (В.В. Маяковский, М.М. Зощенко, И.А. Ильф и Е.П. Петров и др.).

В ***изобразительном искусстве*** 20-х гг. сформировалось несколько политизированных группировок. Наиболее значительной из них была группа АХРР (Ассоциация художников революционной России). Представители этого направления считали себя продолжателями дела реалистического искусства "передвижников". Они шли на фабрики, заводы, в красноармейские казармы, чтобы непосредственно наблюдать жизнь своих персонажей. Среди художников АХРР выделяется творчество И.И. Бродского (портреты В.И. Ленина), Г.Г. Ряжского ("Делегатка", "Председательница"), С.В. Малютина ("Портрет писателя Дмитрия Фурманова"), М.Б. Грекова ("Тачанка").

В обществе ОСТ (Общество станковистов) объединилась молодежь, окончившая первый советский художественный вуз ВХУТЕМАС. Девиз ОСТа — развитие в станковой живописи тематики, отражающей приметы XX века (индустриализацию, жизнь человека в городе, спорт и др.). В отличие от художников АХРР, "остовцы" видели свой эстетический идеал не в прошлом, а в новых европейских течениях искусства. Среди наиболее талантливых мастеров этого направления А.А. Дейнека ("Футболисты", "Оборона Петрограда").

Объединением художников старшего поколения является "4 искусства", членами которого стали П.В. Кузнецов, К.С. Петров-Водкин, М.С. Сарьян, В.А. Фаворский и др. В творчестве Петрова-Водкина продолжают развиваться "планетарные" идеи "серебряного века". В лучших своих работах художник сумел философски обобщить проблему жизни и смерти, обращаясь к образам своих современников ("Смерть комиссара").

Идеологизированное искусство оказалось близко группе ОМХ (Общество московских художников), организовавшейся в 1927 г. В него вошли И.И. Машков, Р.Р. Фальк, С.В. Герасимов, И.Э. Грабарь и др. Интерес вызывают работы, созданные крупнейшими мастерами "серебряного века" П.П. Кончаловским ("Автопортрет с женой"), И.И. Машковым ("Снедь московская").

Новаторскими исканиями и смелыми решениями проникнуто развитие отечественной ***архитектуры*** 20-х гг. Наиболее ярким течением этого периода был конструктивизм. Одним из первых в русле нового стиля стал проект Дворца труда Л.А., В.А. и А.А. Весниных. Братья Веснины создали прекрасный образец промышленного строительства — Днепропетровскую гидроэлектростанцию. В архитектурном конструктивизме тех лет технические идеи удачно переплетались с эстетическим их воплощением.

Во второй половине 20-х гг. начинается строительство нового типа общественных зданий. По проекту К.С. Мельникова были построены пять московских клубов: им. Русакова, им. Фрунзе, им. Горького, "Каучук" и "Буревестник". Влияние старой архитектуры ощущается в проекте Мавзолея В.И. Ленина (работа А.В. Щусева).

Коренные изменения произошли в развитии ***музыкального искусства.*** В 20-е гг. повсеместно развивается массовая песня, отражающая как злободневные темы, так и пафос официальных коммунистических идеалов ("Паровоз", "Молодая гвардия" на стихи А.И. Безыменского, "Взвейтесь кострами, синие ночи" на стихи А. Жарова с музыкой С. Дешкина-Кайдана). Плакатные музыкальные образы характерны для творчества А.А. Давиденко ("Первая конная", "Конница Буденного", "Винтовочка"). Наибольшую известность приобрела песня "По долинам и по взгорьям" в обработке А.А. Александрова, воплотившая интонации песенной лирики.

В области симфонического творчества продолжает работать Н.Я. Мясковский. В 1925 г. свою Первую симфонию, исполненную юношеского оптимизма, пишет Д.Д. Шостакович. Рождаются новые коллективы: "Персимфанс" ("Первый симфонический ансамбль" без дирижера), Ансамбль красноармейской песни под управлением А.В. Александрова, квартеты имени Бетховена, имени Комитаса и др.

Развитие музыкального искусства проходило в атмосфере идейного противостояния. В 1925 г. родился "Проколл" — "Производственный коллектив композиторов", работающих в основном над созданием массового песенного репертуара. Это движение противопоставляло себя представителям АСМ ("Ассоциация современной музыки"), члены которой стремились к освоению современных средств музыкальной выра-

зительности, не связывая этот процесс с идеологией и классовой борьбой.

В начале 20-х гг. родилась Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ). Свою задачу эта организация видела в борьбе против буржуазного искусства. Представители РАПМа отрицали многое в классическом наследии и призывали к созданию новой пролетарской музыки.

В сложившейся культурной ситуации "революционного экстремизма" важную роль в сохранении ценностей музыкального наследия сыграли композиторы А.К. Глазунов, М.М. Ипполитов-Иванов, Р.М. Глиэр, исполнители и педагоги Н.М. Данилин, П.Г. Чесноков (хоровые дирижеры), Ф.М. Блуменфельд, А.Б. Гольденвейзер, К.Н. Игумнов, Л.В. Николаев (пианисты). В 20-е гг. начинает свой творческий путь целая плеяда талантливых музыкантов — симфонический дирижер Н.С. Голованов, хоровой дирижер А.В. Свешников, пианисты Г.Г. Нейгауз, Л.Н. Оборин, В.В. Софроницкий, С.Е. Фейнберг, М.В. Юдина, скрипач А.И. Ямпольский, арфистка К.А. Эрдели, певцы И.С. Козловский, С.Я. Лемешев. Все они были воспитаны в традициях великой русской классической школы, от которой не отреклись ведущие музыкальные учебные заведения страны и в эти трудные годы.

Партийные и государственные деятели уделяли особое внимание развитию ***киноискусства,*** считая его незаменимым средством массового воспитания народа. После революции выпускались игровые агитфильмы, посвященные борьбе с "буржуазными предрассудками" и не имеющие высокой художественной ценности. Заметной вехой в развитии киноискусства стал фильм С.М. Эйзенштейна "Броненосец «Потемкин»", новаторство которого было оценено мировой общественностью. Становлению школы отечественных кине-

матографистов способствовало творчество режиссеров В.И. Пудовкина, Г.М. Козинцева, С.И. Юткевича, Ю.Я. Райзмана и др.

В 1919 г. были национализированы театры, старейшие из них (например, Большой театр, Малый театр, МХТ и др.) выделились в группу академических. Театральные деятели искали средства художественной выразительности, отвечающие настроениям революционных перемен. Родились новые творческие коллективы, позднее преобразованные в ныне известные театры. Среди них 3-я студия МХТ (будущий театр им. Евг. Вахтангова), театр им. Вс. Мейерхольда, Театр Революции (ныне им. Вл. Маяковского) и др. Модными были агиттеатры, например, коллектив "Синяя блуза". В театральной режиссуре продолжают работать такие выдающиеся мастера, как Е.Б. Вахтангов (спектакль "Принцесса Турандот"), К.С. Станиславский, Н.И. Немирович-Данченко, А.Я. Таиров, В.Э. Мейерхольд; огромный успех сопутствует актерам В.И. Качалову, А.Г. Коонен, оперным певцам А.В. Неждановой, Л.В. Собинову, а также великому русскому певцу Ф.И. Шаляпину (эмигрировал в 1922 г.).

С начала 30-х гг. в сфере культуры установилась политика жесткой регламентации и контроля. Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. "О перестройке литературно-художественных организаций" были ликвидированы многочисленные творческие группы, художественные объединения. Их место заняли подконтрольные государству и партии "творческие союзы", а именно "Союз архитекторов", "Союз писателей", "Союз композиторов", "Союз художников". Господствующим направлением в творчестве членов союзов становится "социалистический реализм", в основу которого был положен принцип партийности и лозунг идейного служения идеалам коммунизма и социалистического строительства.

Многие произведения ***литературы*** этого времени наполнены искренним чувством "социального оптимизма" и устремленностью в "светлое будущее". К таким сочинениям можно отнести "Страну Муравию" А.Т. Твардовского, "Время, вперед!" В.П. Катаева, "Как закалялась сталь" Н.А. Островского и др. В сложной проблематике воздействия новых социальных отношений на внутренний мир человека пытаются разобраться А.П. Платонов ("Котлован"), И.И. Катаев, К.Г. Паустовский, О.Ф. Берггольц. Многоплановую картину предреволюционной жизни России создает в своем романе "Жизнь Клима Самгина" М. Горький. Заканчивает трилогию "Хождение по мукам" и исторический роман "Петр Первый" вернувшийся в Россию из эмиграции А.Н. Толстой. Успешно развивается детская литература (К.И. Чуковский, С.Я. Маршак, А.Л. Барто, С.В. Михалков, Л.А. Кассиль, А. Гайдар). В драматургии переживает расцвет "лениниана" ("Человек с ружьем", "Кремлевские куранты" Н.Ф. Погодина).

Вместе с тем некоторые из русских писателей и поэтов начинают осознавать жестокую правду о сталинском режиме. Трагедия личности в условиях тоталитарной системы гениально передана в одном из лучших произведений современности, романе М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита" (опубликован в журнальном варианте лишь в 60-х гг.). Болью за Отечество и личной драмой окрашены строки "потаенного" неопубликованного "Реквиема" А.А. Ахматовой. Долгое время пролежала "на полке" прекрасная поэма А.Т. Твардовского "По праву памяти".

В развитии ***театра*** 30-х гг. также последовательно утверждаются позиции "социалистического реализма". Отвечая требованиям времени, многие великие актеры работают над воплощением образа В.И. Ленина (Б.В. Щукин, М.М. Штраух и др.). С 1936 г. в Москве регулярно проходили Декады искус-

ства и литературы народов СССР. Эти парадные смотры должны были возвеличивать И.В. Сталина и служить официальной пропагандой успехов культурной революции при социализме. Вместе с тем обмен опытом художественной интеллигенции разных республик позволял выдвигать новые имена талантливых актеров, музыкантов, писателей.

В соответствии с официальной идеологией "социалистического реализма" ***живопись*** 30-х гг. тяготеет к монументальным формам. Одним из наиболее последовательных представителей этого направления становится Б.В. Иогансон ("Допрос коммунистов", "На старом уральском заводе"). Образы "нового советского крестьянства" запечатлены в работах А.А. Пластова, С.В. Герасимова. В портретном жанре плодотворно работают художники старшего поколения — П.П. Кончаловский, И.Э. Грабарь. Расставшись с проблематикой "монастырской Руси", творит в жанре портрета М.В. Нестеров (портрет хирурга С.С. Юдина, скульптора И.Д. Шадра и др.). Свой самобытный путь в искусстве начинает П.Д. Корин, воспитанный в среде палехских живописцев, последователь М.В. Нестерова (портреты В.И. Качалова, М.В. Нестерова, А.Н. Толстого и др.). Важную роль в развитии монументальной живописи сыграл А.А. Дейнека (мозаика станции метро "Маяковская").

Скульптура 30-х гг. также тяготеет к монументальности. Появляется немало претенциозных работ "псевдоклассического" стиля, служащих в основном целям официальной идеологии. Вместе с тем в этой области творят такие талантливые мастера, как В.И. Мухина ("Рабочий и колхозница"). Монументальной декоративностью отличаются произведения одного из самых известных скульпторов тех лет Н.В. Томского (памятник С.М. Кирову).

В ***архитектуре*** этого времени соперничают два направления — конструктивизм и традиционализм. В духе градостроительных новаций 20-х гг. было построено геометрически четкое здание Академии им. Фрунзе в Москве (арх. Л.В. Руднев и В.О. Мунц), Дом Совета Труда и Обороны, ныне здание Государственной думы (арх. А.Я. Лангман). В ряду наиболее новаторских архитектурных сооружений России XX в. — Крымский мост через Москву-реку (Б.П. Константинов, А.В. Власов, К.К. Якобсон). К преодолению массивности камня, конструктивной легкости стремился А.Н. Душкин (станции метро "Дворец Советов", "Маяковская"). Приверженцы традиционалистических идей зодчества ориентировались на возрождение классических форм. В их числе архитекторы И.В. Жолтовский, М.А. Фомин (подземные станции метро "Красные ворота", "Площадь Свердлова"). Постепенно традиционализм становится мерилом красоты архитектуры "победившего социализма". В ней появляется парадность, пышность, помпезность, преодолеть которые удалось лишь к 60-м годам.

В 30-е гг. более разнообразной и богатой стала ***музыкальная жизнь, исполнительство, творчество.*** Начиная с 1933 г. периодически проводились всесоюзные конкурсы музыкантов-исполнителей — пианистов, скрипачей, дирижеров и др. Это помогло заявить о себе таким талантливым молодым мастерам, как Э.Г. Гилельс, Я.В. Флиер, Д.Ф. Ойстрах, М.С. Козолупова, Е.А. Мравинский, С.Т. Рихтер. Исполнительское искусство высокого класса характерно для Государственного симфонического оркестра СССР, Ленинградской государственной хоровой капеллы им. М.И. Глинки, Государственного русского народного хора им. Пятницкого, Ансамбля красноармейской песни и др.

В 30-х гг. появляются первые оперы, посвященные современным темам — "Тихий Дон" И.И. Дзержинского, "В бурю" Т.Н. Хренникова, а также сочинения на сюжеты зарубежной литературы (например, "Кола Брюньон" Д.Б. Кабалевского).

Огромное место в творческом наследии этих лет занимают помпезные и монументальные песни-гимны, возвеличивающие "партию" и "народ страны социализма" (композиторы А.В. Александров, И.О. Дунаевский, Дм.Я. и Дан.Я. Покрассы, М.И. Блантер, Т.Н. Хренников и др.). Наибольшую популярность приобретают талантливые песни И.О. Дунаевского, в частности из кинофильмов "Цирк", "Веселые ребята", "Волга-Волга".

Массовая песня, исполненная пафоса жизнеутверждения и веры в "светлое будущее", стала рассматриваться в официальных кругах как эталон "социалистического реализма" в музыке. Именно поэтому в иных жанрах музыкального творчества начинает цениться лишь "песенность" как качество, отличающее искусство, "созданное для народа" и "понятное народу". Следствием этой доктрины в области музыки стала жесткая травля гениального мастера XX в. Д.Д. Шостаковича за создание оперы "Леди Макбет Мценского уезда" ("Катерина Измайлова"). Негативно было оценено и такое выдающееся произведение русского оперного искусства, как "Семен Котко" С.С. Прокофьева.

К наиболее ярким музыкальным произведениям этого периода относятся: балет "Ромео и Джульетта" С.С. Прокофьева, музыка к комедии В. Шекспира "Много шума из ничего" Т.Н. Хренникова, Пятая симфония Д.Д. Шостаковича, в которой мастер отразил психологическую драму художника-творца своего поколения.

В области ***киноискусства*** также утвердились нормы и эстетика "социалистического реализма". Таковы историко-революционные фильмы "Ленин в Октябре", "Ленин в 1918 году" (реж. М.И. Ромм), "Человек с ружьем" (реж. С.И. Юткевич), "Депутат Балтики" (реж. А.Г. Зархи, И.Е. Хейфиц). Герою-труженнику, рядовому строителю социализма, формированию "нового человека" посвящены: первый звуковой фильм "Путевка в жизнь" (реж. Н.В. Экк), "Семеро смелых" (реж. С.А. Герасимов), трилогия о Максиме (реж. Г.М. Козинцев), "Валерий Чкалов" (реж. М.К. Калатозов); комедии: "Веселые ребята", "Волга-Волга", "Светлый путь" (реж. Г.В. Александров), "Свинарка и пастух" (реж. И.А. Пырьев) и др. Огромной популярностью пользовался фильм братьев Васильевых "Чапаев". Возможности звукового кино открыли путь к экранизациям классики (например, "Бесприданница" по А.Н. Островскому, реж. Я.А. Протазанов). В предвоенные годы появились фильмы, повествующие о героическом прошлом русского народа. Среди них выделяется лента "Александр Невский" с яркой режиссурой С.М. Эйзенштейна, гениальной музыкой С.С. Прокофьева, прекрасными актерскими работами.

В первые дни Великой отечественной войны ***литература*** обратилась к традиционным фольклорным формам поэзии — заклинанию, клятве, заговору и пр. Бурный взлет пережила лирика, способная передать чувства бойца — защитника Родины. Таковы стихи К.М. Симонова "Жди меня", А.А. Суркова "Землянка", А.А. Ахматовой "Мужество". Главной для драматургии военных лет стала тема всенародного ратного подвига. Это пьесы "Фронт" А.Е. Корнейчука, "Нашествие" Л.М. Леонова, "Русские люди" К.М. Симонова, "Песнь о черноморцах" Б.А. Лавренева. Бессмертный образ русского воина создал в поэме "Василий Теркин" А.Т. Твардовский. Ху-

дожественными памятниками тех лет стали повести, созданные участниками и очевидцами событий на фронтах Отечества — "Народ бессмертен" В.С. Гроссмана, "Дни и ночи" К.М. Симонова, "Непокоренные" Б.Л. Горбатова, "Молодая гвардия" А.А. Фадеева. Особый пласт культуры военного времени составляет уникальная "блокадная литература", запечатлевшая торжество человеческого духа в период 900-дневной блокады Ленинграда (Н.С. Тихонов "Киров с нами", А.А. Прокофьев "Россия", В.М. Инбер "Пулковский меридиан", О.Ф. Берггольц "Ленинградская поэма").

Кинематография сыграла большую роль в воспитании чувства патриотизма, веры в победу, оперативно отражая этапы всенародного подвига в борьбе против фашизма. Фронтовые киногруппы, куда входили и ветераны кино, и молодежь, регулярно выпускали документальные фильмы и киножурналы. Были созданы художественные фильмы, в которых с большой эмоциональной силой воплотились образы героев-патриотов: "Жди меня" (реж. А.Б. Столпер, Б.Г. Иванов), "Два бойца" (реж. Л.Д. Луков), "В 6 часов вечера после войны" (реж. И.А.Пырьев), позднее — "Подвиг разведчика" (реж. Б.В. Барнет), "Повесть о настоящем человеке" (реж. А.Б. Столпер). Историко-патриотическую тему талантливо воплотил в фильме "Иван Грозный" С.М. Эйзенштейн.

В ***изобразительном искусстве*** военных лет большое значение имел плакат. В числе первых агитационных плакатов "Родина-мать зовет" И.М. Тоидзе. Активно развивается творчество Кукрыниксов, создавших для "Окон ТАСС" сатирические, гротескные плакаты. Глубокая скорбь по погибшим, ненависть к врагу, радость победы и горечь поражений— все эти чувства и переживания находили отклик в работах художников военного времени. Под непосредственным впечатлением событий 1941—1942 гг. созданы картины А.А. Дей-

неки "Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года" и "Оборона Севастополя", А.А. Пластова "Фашист пролетел", С.В. Герасимова "Мать партизана". Впечатление несокрушимой мощи русского народа оставляют исторические полотна П.Д. Корина (триптих "Александр Невский"), А.П. Бубнова ("Утро на Куликовом поле"). Символом великой Победы стал памятник "Воин-освободитель" Е.В. Вучетича (1946–1949).

Музыка военных лет была посвящена в основном темам и образам современности. Могучую силу народа и армии олицетворяли песни, среди них: "Священная война" А.В. Александрова, "Ой, туманы мои, растуманы" В.Г. Захарова, "На солнечной поляночке" В.П. Соловьева-Седого.

В годы войны были созданы произведения, вошедшие в золотой фонд мировой музыкальной культуры: опера "Война и мир", балет "Золушка" и "Пятая симфония" С.С. Прокофьева, балет "Гаянэ" А.И. Хачатуряна, Седьмая и Восьмая симфонии Д.Д. Шостаковича. Наибольший общественный резонанс вызвала Седьмая ("Ленинградская") симфония Шостаковича, впервые исполненная в осажденном Ленинграде.

В послевоенные годы сталинская администрация с новой силой начала подавлять любые проявления свободомыслия, которое родилось на почве великой Победы. По инициативе И.В. Сталина в августе 1946 г. было принято постановление ЦК ВКП(б) «О журналах "Звезда" и "Ленинград"»; затем последовал целый ряд "идеологических" партийных постановлений: «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», «О кинофильме "Большая жизнь"», «Об опере Мурадели "Великая дружба"» и др. С этих документов началась кампания публичной травли крупнейших писателей, композиторов, режиссеров, среди которых А.А. Ахматова, М.М. Зощенко, Э.Г. Казакевич, Ю.П. Герман, С.С. Прокофьев, А.И. Хачатурян, Д.Д. Шостакович, Г.М. Козинцев,

В.И. Пудовкин, С.М. Эйзенштейн. Цель клеветнических, порой откровенно невежественных измышлений в отношении мастеров культуры была одна — запугать интеллигенцию, заставить ее творить в русле разрешенных средств художественной выразительности, сообразуясь с идеологией "партийности" и "социалистического реализма".

Аналогичные процессы можно наблюдать и в иных сферах культуры и науки. Так, в философии, биологии, политэкономии, языкознании развернулись дискуссии вокруг "лженаучных" теорий. Была полностью разгромлена генетика, заторможено развитие кибернетики, нанесен непоправимый ущерб сельскохозяйственным исследованиям.

Не менее мощной была компания борьбы против "космополитизма", что разжигало в обществе шовинизм и антисемитизм, усиливало культурную изоляцию страны от всего мира. В искусстве борьба против "безродных космополитов" вылилась в прямые "запреты на профессию". Например, из Московской государственной консерватории были уволены ее ведущие профессора-музыковеды В.Д. Конен, М.С. Пекелис и др. Были запрещены научные изыскания в области зарубежной, особенно американской музыки, исполнение сочинений современных западных мастеров (например, И.Ф. Стравинского).

Таким образом, культура начала 50-х гг. отразила всю остроту общественных противоречий. Их суть — в столкновении оптимистических настроений общества "победителей" и деспотического политического режима.

Саморазоблачение сталинского режима в период хрущевской "оттепели" во второй половине 50-х — 60-х гг. положило начало кардинальным переменам в общественном сознании. Постепенно, но неотвратимо происходит процесс нравственного очищения народа. "Ветер перемен" стал мощ-

ным стимулом для развития науки и искусства. Творческая интеллигенция тех лет эмоционально дискутировала о перспективах эволюции человеческой цивилизации в век космонавтики, разделившись на "физиков" (приверженцев точных наук) и "лириков" (гуманитариев). Вера во всесилие науки и человеческого разума была чрезвычайно велика. Больших успехов добивается в 50-е — 60-ег г. ракетостроение, космонавтика, физика (С.П. Королев, М.В. Келдыш, И.В. Курчатов, Ю.Б. Харитон, И.Е. Тамм, А.Д. Сахаров и др.). Плодотворно развивается искусствознание, рождается отечественная культурология (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, С.С. Аверинцев и др.).

Политика разоблачения "культа личности" И.В. Сталина вдохнула новую жизнь в развитие ***литературы.*** Приметой времени становится расцвет поэзии, ее общественное звучание. Сложность окружающего мира во всей его полноте и противоречивости отразили в своем творчестве молодые поэты-"шестидесятники" Б.А. Ахмадулина, А.А. Вознесенский, Е.А. Евтушенко, Н.Н. Матвеева, Б.Ш. Окуджава, В.С. Высоцкий, Р.И. Рождественский и др. Ветер перемен коснулся и прозы. В ней в полный голос заговорили писатели "деревенской темы", обратившиеся к извечным проблемам нравственности человека, связанного с землей. В их числе Ф.А. Абрамов (трилогия "Пряслины"), В.Г. Распутин ("Деньги для Марии"), В.И. Белов ("Привычное дело"), Е.И. Носов, В.П. Астафьев и др. Духовное богатство и самобытность человека "из народа" раскрывает в своих сочинениях В.М. Шукшин.

В период "оттепели" не иссякла проза о войне. Среди наиболее значительных произведений, исследующих разнообразные человеческие судьбы военного лихолетья, рассказ М.А. Шолохова "Судьба человека", повесть Б.Л. Васильева "А зори здесь тихие", роман Ю.В. Бондарева "Горячий снег", трилогия К.М. Симонова "Живые и мертвые".

Интересно развивается научно-фантастическая литература, в которой под маской вымысла и фантазии поднимались социально-нравственные и философские проблемы (И.А. Ефремов, А.Н. и Б.Н. Стругацкие). Новыми идеями современности проникнуты произведения Г.Н. Троепольского, Д.А. Гранина, Ю.М. Нагибина, Ю.П. Германа, В.П. Аксенова, пьесы А.В. Вампилова.

В 1962 г. в журнале "Новый мир" А.Т. Твардовский (по личному разрешению Н.С. Хрущева) опубликовал первую "лагерную повесть" — "Один день Ивана Денисовича" А.И. Солженицина. С этим сочинением началось для России и всего мира постижение страшных тайн сталинских душегубок, открытие ГУЛАГа.

Писатели-"шестидесятники" верили в необратимость "десталинизации". Однако на их призывы отменить постановления по идеологическим вопросам 1946–1948 гг. партийное руководство ответило достаточно жесткими заявлениями о приверженности курсу "социалистического реализма". Систематически подвергались критике за "идеологическую сомнительность" или "формализм" такие писатели и поэты, как А.А. Вознесенский, Д.А. Гранин, В.Д. Дудинцев, С.И. Кирсанов. Из Союза писателей за роман "Доктор Живаго" был исключен Б.Л. Пастернак.

В ***живописи*** и ***скульптуре*** процессы обновления были связаны с попытками выйти за пределы жестких рамок "социалистического реализма" (творчество Э.И. Неизвестного). Правда, сам реализм продолжал развиваться, в том числе у художников, обращающихся к военной тематике. Среди них Б.М. Неменский ("Сестры наши"), В.Н. Костецкий ("Возвращение") и др. Лирический реалистический пейзаж преобладает в творчестве С.В. Герасимова. Значительных успехов достигает книжная графика и иллюстрация (О.Г. Верейс-

кий, В.А. Фаворский). Известность получили станковые и монументальные скульптурные сооружения М.К. Аникушина, Н.В. Томского, В.И. Мухиной (памятник П.И. Чайковскому в сквере Московской консерватории), С.Т. Коненкова, вернувшегося из эмиграции в 1945 г.

Особую область художественной культуры составляет возведение мемориальных комплексов памяти жертв войны. Как правило, они сооружаются на месте событий. В числе удачных художественных решений мемориал "Брестская крепость", памятник-ансамбль на Мамаевом кургане, комплекс "Хатынь".

Наиболее кардинальные изменения произошли в ***архитектуре*** этого времени, непосредственно зависимой в своем развитии от экономических возможностей страны. В конце 40-х гг. в Москве развернулось строительство дорогостоящих высотных зданий, размещенных в ключевых точках города и подчеркивающих незыблемость и устойчивость существующих общественных порядков. Однако в декабре 1954 г. на Всесоюзном совещании строителей политика помпезности и украшательства в архитектуре была подвергнута резкой критике. Необходимо было срочно развивать жилищное строительство, а это было возможно лишь при условии жесткой экономии средств. Проблема массовых застроек городов решалась на основе чисто инженерных решений и социальной необходимости. Архитектура как искусство отступает на задний план. Города страны постепенно заполняются однообразными новыми микрорайонами, первенцем среди которых были знаменитые московские "Черемушки". Сооружается ряд новых крупных общественных зданий "из стекла и бетона", плохо гармонирующих с окружающими старыми постройками (например, кинотеатр "Россия", Кремлевский

Дворец съездов в Москве). По типовым проектам начинают оформляться станции метрополитена.

В ***музыкальной культуре*** периода "оттепели" расцветает такое самобытное явление, как "авторская песня" (или "бардовская песня"). В лирическом самовысказывании, в юмористических портретах и сатирических зарисовках современников обрела "авторская песня" свой самобытный облик, получила общественное признание. В числе ее творцов и исполнителей выделяются Б.Ш. Окуджава, В.С. Высоцкий и др. Развивается эстрадная песня (А.И. Островский, А.Н. Пахмутова). Новым явлением культуры становится пришедшая с Запада рок-музыка, что в дальнейшем привело к развитию вокально-инструментальных ансамблей.

В жанрах академической музыки расцветает искусство мастеров старшего поколения, появляются новые имена. Д.Д. Шостакович закончил Тринадцатую симфонию, в основу которой положено пять стихотворений Е.А. Евтушенко ("Бабий яр", "Юмор", "В магазине", "Страхи", "Карьера"). Интерес мастера к жанрам, синтезирующим возможности оркестрового и хорового звучания, получает воплощение в симфонической поэме "Казнь Степана Разина" (стихи Е.А. Евтушенко). Музыка композитора звучит во всем мире и получает всенародное признание.

Одно из своих лучших произведений — балет "Спартак" пишет А.И. Хачатурян. Оркестрово-хоровой "Реквием" на стихи Р.И. Рождественского создает Д.Б. Кабалевский. Реквием посвящен тем, кто погиб в войне против фашистов:

Помните! Помните!
Через года, через века помните!

О тех, кто уже не придет никогда, не плачьте!
В горле сдержите горькие стоны,
Памяти павших будьте достойны.

Интересен творческий путь композитора Г.В. Свиридова. Свое первое крупное сочинение — ораторию "Декабристы" он пишет в середине 50-х гг. Затем завершает работу над "Поэмой памяти Есенина", "Патетической ораторией" (слова В.В. Маяковского). Наибольшую славу принесли композитору "Курские песни", тематика которых почерпнута из вечно живого народного источника.

В соответствии с общей духовной устремленностью интеллигенции тех лет (а иногда и из конъюнктурных соображений) композиторы обращаются к революционной и ленинской теме. Образы вождя революции и восставшего народа воплощаются в контексте нравственно-эстетических идеализированных представлений о прошлом, "искаженном" последующим развитием социализма. В числе лучших сочинений — 12-я ("1917") симфония Д.Д. Шостаковича, оратория "Ленин в сердце народном" Р.К. Щедрина, кантата "Ленин с нами" А.Я. Эшпая, опера "Виринея" С.М. Слонимского.

В этот период был приоткрыт "железный занавес" в сфере музыкального исполнительства. Значительно возрос обмен между зарубежными и отечественными артистами. Был учрежден Международный конкурс музыкантов-исполнителей им. П.И. Чайковского. Высокого мастерства достигают такие отечественные исполнители, как Ю.Х. Темирканов (симфонический дирижер), А.А. Юрлов (дирижер хора), пианисты Д.А. Башкиров, Н.А. Петров, скрипачи Г.М. Кремер, И.Д.Ойстрах, В.В.Третьяков, виолончелисты Н.Г.Гутман и Н.Н.Шаховская, певцы М.Л. Биешу, Е.В. Образцова, Е.Е. Нестеренко и др.

В конце 50-хгг. к творческой работе обратилось новое поколение отечественных кинематографистов. Среди них Т.Е. Абуладзе, Р.А. Быков, Л.И. Гайдай, С.Ф. Бондарчук, Г.Н. Данелия, Э.Г. Климов, А.Н. Митта, Э.А. Рязанов, И.В. Таланкин, М.М. Хуциев, В.М. Шукшин. Огромной по-

пулярностью пользовались: музыкальная комедия "Карнавальная ночь" (реж. Э.А. Рязанов), "Девять дней одного года" (реж. М.И. Ромм), "Иваново детство" (реж. А.А. Тарковский), "Гамлет" (реж. Е.Г. Козинцев). Успешно развивается искусство мультипликации ("Каникулы Бонифация", "Бременские музыканты", "Крокодил Гена" и др.). Появляются высокопрофессиональные документальные фильмы ("Обыкновенный фашизм", реж. М.И. Ромм).

Многие талантливые деятели культуры этих лет постоянно испытывали давление со стороны цензуры и партийных чиновников. В эпицентре духовного обновления общества — деятельность журналов ("Юность", "Новый мир"), театров ("Современник", Московский театр драмы и комедии на Таганке, Ленинградский Большой драматический театр). Большой резонанс получают спектакли режиссеров Ю.П. Любимова, О.Н. Ефремова, Г.А. Товстоногова, Е.Р. Симонова, А.В. Эфроса.

В целом же период "оттепели", несмотря на всю противоречивость, показал, что культура России не задохнулась в тисках сталинизма, что живы "на генетическом уровне" ее здоровые духовные силы, способные вдохнуть новую жизнь в национальное возрождение.

В последние десятилетия "отката оттепели" (70-е — 80-е гг.) за внешним благополучием развития науки, культуры, образования скрывались кризисные явления в экономике и политике. Все более углублялось серьезное отставание народного хозяйства от требований времени, научно-технического прогресса.

Остро сказываются кризисные черты и в духовной жизни общества. В кругах интеллигенции, как технической, так и гуманитарной, крепнет диссидентское движение. Идеи этого движения правящая партийная элита пыталась объяснить

"буржуазным влиянием". Поэтому уже с конца 60-х гг. брежневская администрация перешла к открытому преследованию растущего инакомыслия.

Большой урон был нанесен гуманитарным наукам. Так, в исторических исследованиях были закрыты направления, изучающие проблемы революций, в том числе революции 1917 г. (например, работы известного историка П.В. Волобуева). В педагогике преследовались ученые, ставящие вопросы о необходимости ускоренного развития интеллекта способных детей. В искусствознании с трудом пробивала себе дорогу школа отечественных медиевистов — исследователей древнерусского церковного пения. Слаборазвитыми оставались ранее запрещенные науки — кибернетика и генетика. Замалчивались достижения западной культурологии, психологии, медицины, образования.

Сложными оставались условия культурного обмена с зарубежными странами. Выдающиеся музыканты, актеры, режиссеры часто были "невыездными" (например, много лет не мог получить разрешение на гастроли в капиталистических странах великий пианист С.Т. Рихтер).

Как и в предыдущие десятилетия, главной сферой духовного противления нации оставалось искусство. Нравственные проблемы пытались решать в своем творчестве такие писатели и драматурги, как Ю.В. Трифонов, В.А. Солоухин, А.И. Гельман, И.М. Дворецкий, Ф.А. Абрамов, В.Г. Распутин, В.П. Астафьев, Ч. Айтматов, художники А.М. Шилов, И.С. Глазунов и др. Огромной популярностью пользовались "полуподпольные" юмористические рассказы М.М. Жванецкого, помогающие "смеясь над самим собой" расставаться с предрассудками и иллюзиями прошлого.

В 1975 г. завершает свой жизненный путь великий композитор современности Д.Д. Шостакович. Его последние симфонии (XIV и XV) посвящены воплощению глубоких внутренних и социальных конфликтов эпохи тоталитаризма. Обличая социальное зло, защищая гуманизм, композитор возвышается до уровня крупного русского общественного деятеля, сумевшего в жестких условиях цензуры отстоять собственные позиции в творчестве. "Диссидентское" начало проникает в музыкальное творчество молодых авторов, ищущих принципиально новые пути в искусстве. В числе ярких композиторов-новаторов А.Г. Шнитке, Э.В. Денисов, С.А. Губайдулина и др. Успешно работают в разных жанрах В.А. Гаврилин, А.П. Петров, С.М. Слонимский, А.Я. Эшпай, Н.И. Пейко, Р.К. Щедрин, отражая в своей музыке общечеловеческие представления о красоте, нравственности, стремлении к счастью.

В эти годы триумфальную славу во всем мире приобрел русский балет. В Большом театре с успехом осуществляет свои постановки Ю.Н. Григорович. На сценах Москвы, Ленинграда, других городов страны и за рубежом раскрываются таланты артистов и хореографов разных поколений — В.В. Васильева, М.М. Плисецкой, Е.С. Максимовой, Н.И. Бессмертновой, Н.В. Тимофеевой, М.Э. Лиепы, М.Л. Лавровского, Н.В. Павловой, Л.И. Семеняки и др.

Мир художественного творчества и мир политизированной действительности, соприкоснувшись друг с другом, нередко рождали трагические жизненные коллизии. Был выслан за границу писатель А.И. Солженицын — беспристрастный исследователь российской истории XX века ("Архипелаг ГУЛАГ"). За критику политики правящей партии и правительства (прежде всего за ввод советских войск в Афганистан) поплатился академик А.Д. Сахаров (ссылка). Рост критических общественных настроений вызывал со стороны

партийных органов еще большее ужесточение цензуры и идеологического контроля за творческой деятельностью ученых, писателей, музыкантов, художников. Многие кинофильмы признанных в мире режиссеров и сценаристов (А.А. Тарковского, Ю.П. Германа и др.) оставались "на полках"; ряд кинолент переделывался в угоду идеологическим догмам (например, кинофильм по мотивам русской истории XIX в. "О бедном гусаре замолвите слово", реж. Э.А. Рязанов). Запрещались театральные постановки (в том числе популярного Театра на Таганке). В кинопрокат не пускались порой безобидные ленты западных режиссеров, критика которых развертывалась на страницах печати (например, фантастический американский кинофильм "Кинг Конг").

В поисках выхода из жизненного тупика и спасая свое творческое лицо, вынуждены были покинуть Россию многие представители художественной интеллигенции. Среди них поэт И.А. Бродский, режиссер Ю.П. Любимов, дирижер К.П. Кондрашин, писатели В.П. Аксенов, Г.Н. Владимов, В.Е. Максимов, В.П. Некрасов, скульптор Э.И. Неизвестный, кинорежиссер А.А. Тарковский, виолончелист и дирижер М.Л.Ростропович, певица Г.П. Вишневская, многие хореографы, музыканты, актеры.

Искусство середины 80-х гг., рожденное в трудной борьбе с идеологическими догмами, способствовало подготовке общества к этапу "перестройки" и к последующим шагам, направленным на рыночные реформы. В наше время, отмеченное добрым знаком возврата к истокам духовных традиций, всю отечественную художественную культуру XX в. можно рассматривать как противоречивый феномен.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие основные культурные события 20-х — 30-х гг. Вы можете назвать?
2. Охарактеризуйте позицию создателей сборника "Смена вех".
3. Когда была упразднена автономия российских вузов?
4. Какими способами партия большевиков регламентировала развитие художественного творчества?
5. Какую роль сыграло ленинское учение о партийности литературы в подавлении свободы творчества?
6. Как развивалась советская литература 20-х гг.? Кто ее герои?
7. Что такое "атеистические пятилетки"?
8. Какие группировки художников 20-х гг. Вы можете назвать?
9. Как развивалась музыкальное искусство 20-х гг.? Расскажите о массовой советской песне.
10. Почему искусство кино было признано важнейшим?
11. Расскажите о партийно-правительственных актах, повлиявших на создание творческих союзов в 30-е гг.
12. Расскажите о творческом облике М.А. Булгакова.
13. Как развивалась советская архитектура в довоенное время?
14. Какие выдающиеся имена советских музыкантов 30-х гг. Вы знаете?
15. Расскажите о развитии литературы 40-х — 50-х гг. Кто ее герои?
16. Охарактеризуйте фильмы о войне.

17. Как развивалась живопись 40-х — 50-х гг.?
18. Каковы общественные противоречия сталинского режима и как они отразились в искусстве?
19. Какую роль сыграли "шестидесятники" в развитии искусства периода разоблачения культа личности и "оттепели"?
20. Расскажите о творчестве Ф.А. Абрамова, В.Г. Распутина, В.М. Шукшина.
21. Какую роль в развитии культуры сыграл А.Т. Твардовский и журнал "Новый мир"?
22. Как развивалась живопись и скульптура 60-х — 80-х гг.?
23. Охарактеризуйте известные Вам памятники архитектуры от конструктивизма 20-х гг. до наших дней.
24. Расскажите о творчестве Д.Д. Шостаковича. Какова судьба его музыки?
25. Расскажите о творчестве С.С. Прокофьева советского периода.
26. Что такое бардовская песня? Кто ее творцы?
27. Расскажите о достижениях отечественного театра, киноискусства, балета, исполнительства.
28. Как проявилось диссидентство в искусстве? Чем знаменит московский Театр драмы и комедии на Таганке?
29. Какова судьба И.А. Бродского, Ю.А. Любимова, К.П. Кондрашина, В.П. Аксенова, В.Г. Максимова, В.П. Некрасова, Г.П. Вишневской, М.Л. Растроповича?
30. Как отразились коренные преобразования общественной жизни 80-х гг. в развитии искусства?

БИБЛИОГРАФИЯ

Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. Т. 1, 2. М., 1976.

Антология культурологической мысли/ Автор-сост. С.П.Мамонтов, А.С.Мамонтов. М., 1996.

Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968.

Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы. Л.–М., 1966.

Балакина Т.И. История отечественной культуры. Ч.2. М., 1994.

Белый А. На рубеже двух столетий. М.–Л., 1930.

Белый А. Начало века. М.–Л., 1933.

Бенуа А. Мои воспоминания. В 2-х тт. и 5-ти кн. М., 1980.

Бердяев Н.А. Русская идея// Вопросы философии. М., 1990, № 1, 2.

Бердяев Н.А. Смысл истории. М., 1990.

Брюсов В.Я. Из моей жизни. М., 1927.

Бузник В.В. Русская советская проза 20-х годов. Л., 1975.

Голынец С.В. Бакст Л.С. 1866–1924. Л., 1981.

Долгополов Л.К. На рубеже веков. Л., 1990.

Друскин М.С. Игорь Стравинский. Л.–М., 1974.

Житомирский Д.В. Скрябин// Музыка XX века. Ч. I. Кн. 2. М., 1977.

Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.

Иванов Вяч.И. Чюрленис и проблема синтеза искусства// Собр. соч. Т. 3. Брюссель, 1971.

Иванов Вяч.И. Взгляд Скрябина на искусство / Публ. и комм. И. Мыльниковой // Памятники культуры. Новые открытия: 1983. Л., 1985.

История русской литературы. В 3 т. Т. 3 / Под ред. Д.Д. Благого. М., 1964.

История русской музыки. Т. 9. Конец XIX — начало XX века. М., 1994.

История русской советской литературы/ Под ред. П.С. Выходцева. М., 1979.

История русского и советского искусства / Под ред. Д.В. Сарабьянова. М., 1979.

История современной отечественной музыки. Вып. 1. 1917—1941 / Под ред. М.Е.Тараканова. М., 1995.

Корабельникова Л.З. Творчество С.И. Танеева. М., 1986.

Лапшина Н.П. "Мир искусства". Очерки истории и творческой практики. М., 1977.

Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991.

Лифарь С. С Дягилевым: Монография. СПб., 1994.

Лосев А.Ф. Вл.Соловьев. М., 1983.

Мейерхольд В.Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы. Т. 1. М., 1968.

Михеева Л.Н. Время исканий, возрождения, обновления. М., 1995.

Нестьев И.В. Дягилев и музыкальный театр XX века. М., 1994.

Пожарская М.Н. Русские сезоны в Париже. М., 1988.

Прокофьев С.С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961.

Пути развития русского искусства конца XIX — начала XX века / Ред. Н.И. Соколова и В.В. Ванслов. М., 1972.

Рапацкая Л.А. Искусство "серебряного века". М., 1996.

Родина Т. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972.

Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989.

Русская литература XX века. Ч. I. М., 1991.

Русская поэзия начала XX века. Антология русской лирики первой четверти века. М., 1991.

Русская художественная культура конца XIX— начала XX века. Вып. 1—3/ Ред. коллегия: А.Д.Алексеев и др. М., 1968—1969, 1977.

Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х— начала 1910-х годов: Очерки. М., 1971.

Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1989.

Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1, 2/ Сост., авторы вступит. статьи и комментарии И.С.Зильберштейн и В.А.Самков. М., 1982.

Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX— начала XX века. М., 1984.

Соколова О.И. Сергей Васильевич Рахманинов. М., 1984.

Степанов Н.Л. Велимир Хлебников: жизнь и творчество. М., 1975.

Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX— XX веков. М., 1970.

Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900— 1910-х годов. М., 1988.

Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963.

Томпакова О.М. Николай Николаевич Черепнин. Очерки жизни и творчества. М., 1991.

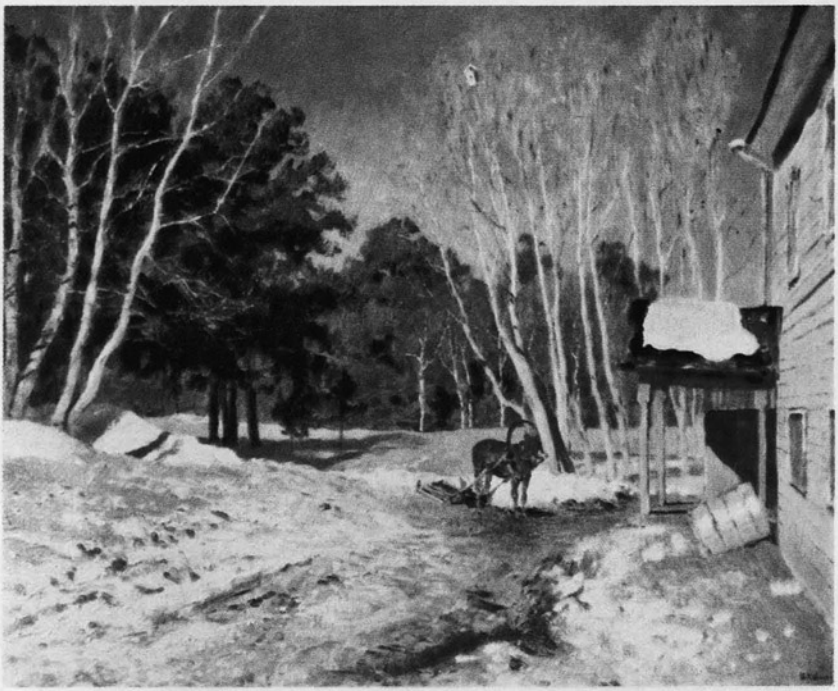
Фокин М.М. Против течения. Л.—М., 1962.

Холопова В.Н., Чигарева Е.И. Альфред Шнитке. М., 1990.

17. И. Айвазовский. Вал. 1889 г.

19 Заказ 981

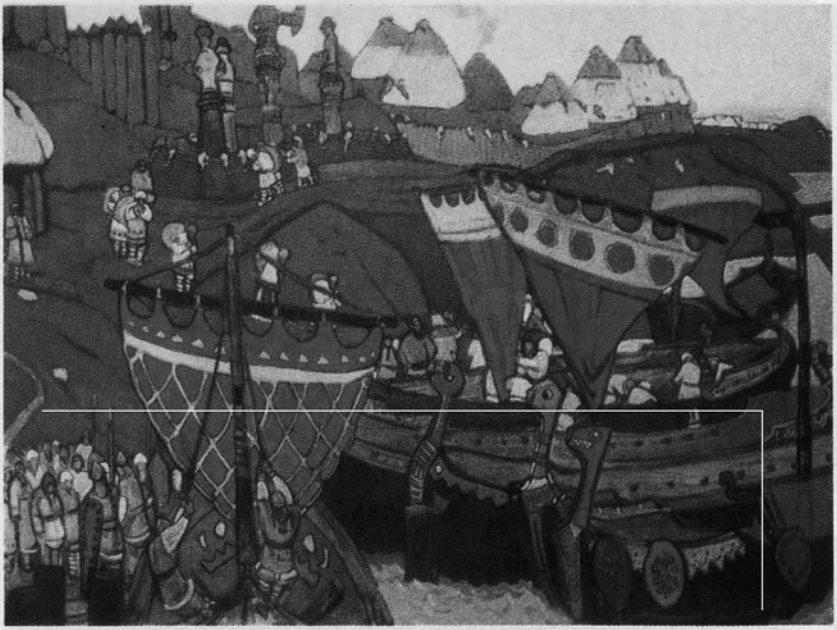
18. В.Суриков. Взятие снежного городка. 1891 г.



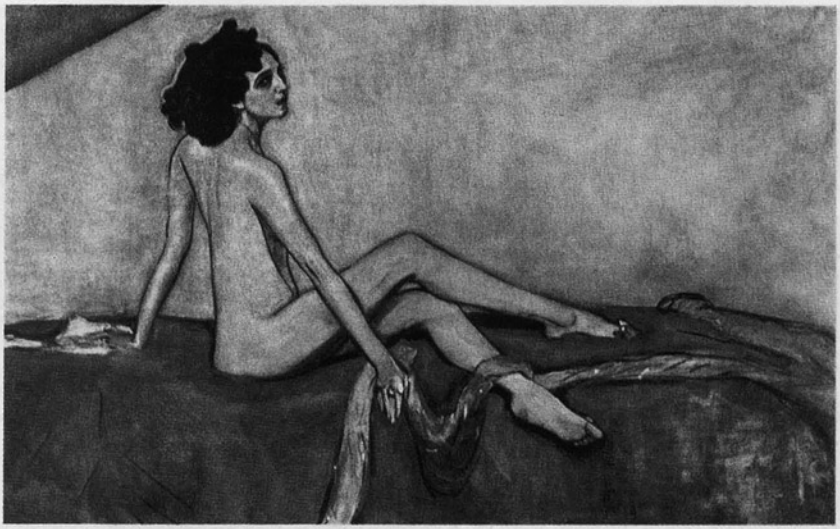
19. И. Левитан. Март. 1895 г.

20. М. Нестеров. Великий постриг. 1898 г.

21. В. Борисов-Мусатов. У пруда. 1902 г.



22. Н. Рерих. Славяне на Днепре. 1905 г.

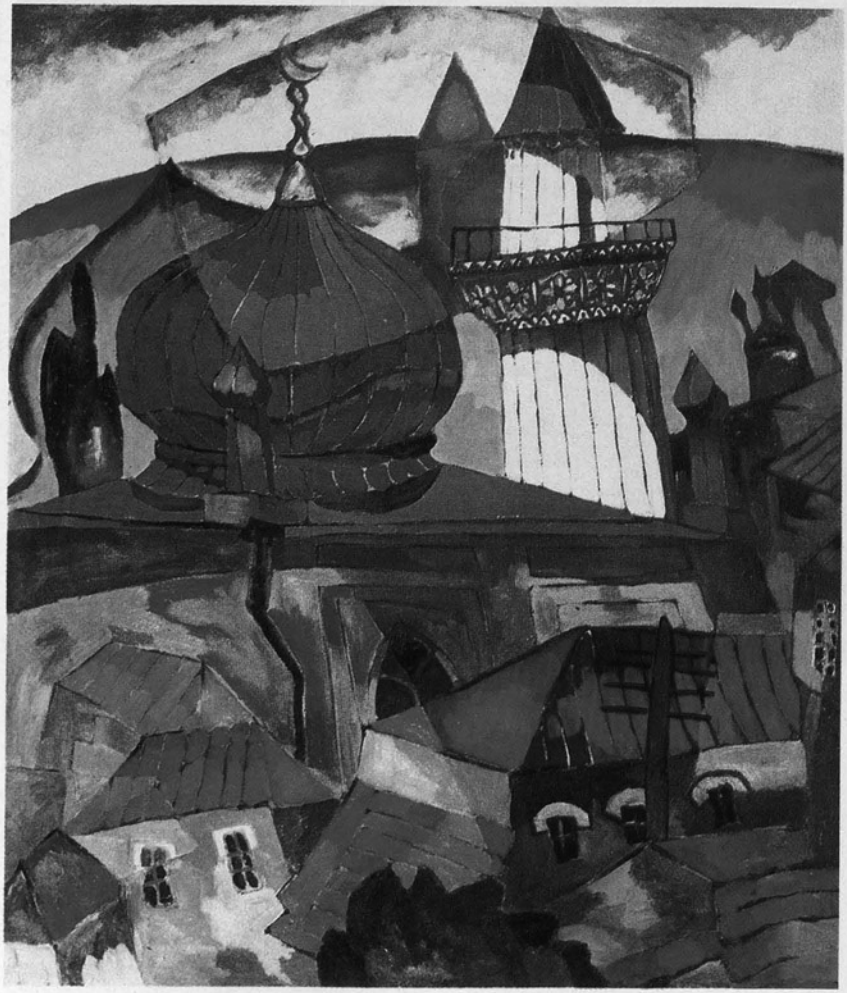


23. В. Серов. Портрет Иды Рубинштейн. 1910 г.

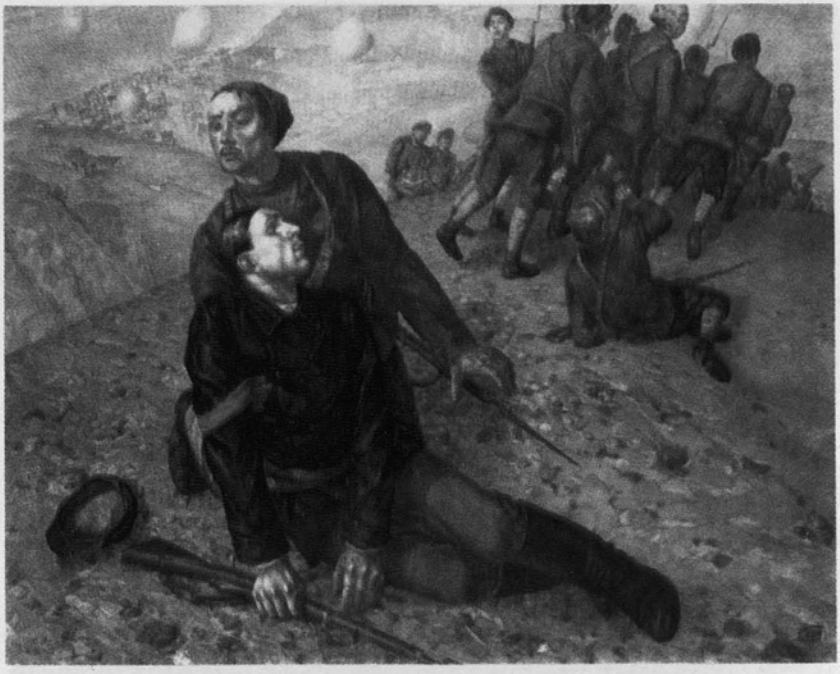
24. Б. Кустодиев. Купчиха за чаем. 1918 г.

25. В. Кандинский. Импровизация 4. 1909 г.

26. К. Малевич. Жница. 1912 г.



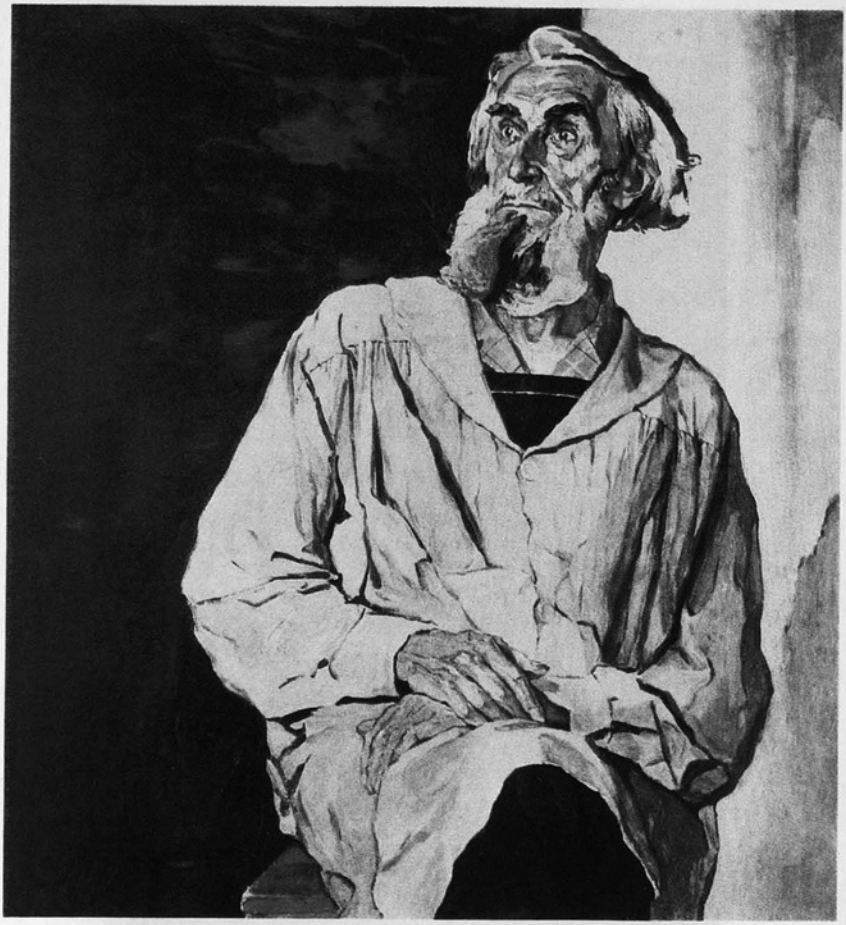
27. А. Лентулов. Минарет. 1916 г.



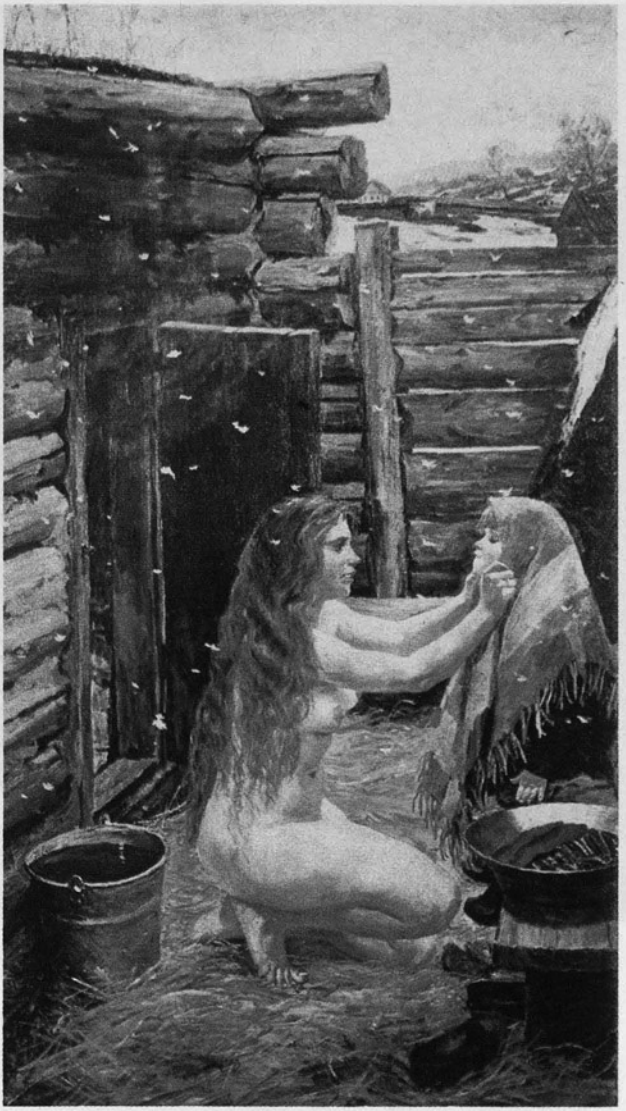
28. К. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1927 г.

29. А. Дейнека. Оборона Севастополя. 1942 г.

30. С. Герасимов. Мать партизана. 1943–1950 гг.



31. П. Корин. Портрет скульптора Коненкова. 1947 г.



32. А. Пластов. Весна. 1954 г.

ХРЕСТОМАТИЯ

1.

Бедный друг! Истомил тебя путь,
Темен взор, и венок твой измят,
Ты войди же ко мне отдохнуть.
Потускнел, догорая, закат.

Где была и откуда идешь,
Бедный друг, не спрошу я любя;
Только имя мое назовешь —
Молча к сердцу прижму я тебя.

Смерть и Время царят на земле, —
Ты владыками их не зови;
Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви.

Соловьев В.С. "Бедный друг! Истомил тебя путь..." // Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. М., 1991. С. 5.

2.

Панмонголизм! Хоть слово дико,
Но мне ласкает слух оно,
Как бы предвестием великой
Судьбины божией полно.

Когда в растленной Византии
Остыл божественный алтарь,
И отреклися от Мессии
Иерей и князь, народ и царь,

Тогда он поднял от Востока
Народ безвестный и чужой,
И под орудьем тяжким рока
Во прах склонился Рим второй.

Судьбою павшей Византии
Мы научиться не хотим,
И все твердят льстецы России:
Ты — третий Рим, ты — третий Рим.

Пусть так! Орудий божьей кары
Запас еще не истощен.
Готовит новые удары
Рой пробудившихся племен.

От вод малайских до Алтая
Вожди с Восточных островов
У стен поникшего Китая
Собрали тьмы своих полков.

Как саранча неисчислимы
И ненасытны как она,
Нездешней силою хранимы,
Идут на север племена.

О, Русь! забудь былую славу:
Орел двуглавый сокрушен,
И желтым детям на забаву
Даны клочки твоих знамен.

Смирится в трепете и страхе
Кто мог завет любви забыть...
И третий Рим лежит во прахе,
А уж четвертому не быть.

Соловьев В.С. Панмонголизм// Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. С. 7.

3.

О Винчи, ты во всем — единый:
Ты победил старинный плен.
Какою мудростью змеиной
Твой страшный лик запечатлен!

Уже, как мы, разнообразный,
Сомненьем дерзким ты велик,
Ты в глубочайшие соблазны
Всего, что двойственно, проник.

И у тебя во мгле иконы
С улыбкой Сфинкса смотрят вдаль
Полуязыческие жены, —
И не безгрешна их печаль.

Пророк, иль демон, иль кудесник,
Загадку вечную храня,

О, Леонардо, ты — предвестник
Еще неведомого дня.

Смотрите вы, больные дети,
Больных и сумрачных веков:
Во мраке будущих столетий
Он не понятен и суров, —

Ко всем земным страстям бесстрастный,
Таким останется навек —
Богов презревший, самовластный,
Богоподобный человек.

Мережковский Д. С. Леонардо да-Винчи// Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. С. 16.

4.

Мы каждый час не на Земле земной,
А каждый миг мы на Земле небесной.
Мы цельности не чувствуем чудесной,
Не видим Моря, будучи волной.

Я руку протянул во мгле ночной
И ощутил не стены кельи тесной,
А некий мир, огромный, бестелесный.
Горит мой разум в уровень с Луной.

Подняв лицо, я Солнцу шлю моленье,
Склонив лицо, молюсь душой Земле.
Весь Звездный мир — со мной как в хрустале.

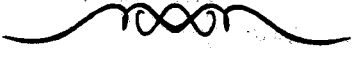
Миры поют, я голос в этом пенье,
Пловец я, но на звездном корабле.
Из радуг льется звон стихотворенья.

Бальмонт К.Д. Вселенский стих // Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. С. 29.

5.

Будем как Солнце! Забудем о том,
Кто нас ведет по пути золотому,
Будем лишь помнить, что вечно к иному,
К новому, к сильному, к доброму, к злому
Ярко стремимся мы в сне золотом.
Будем молиться всегда неземному
В нашем хотеньи земном!
Будем как Солнце всегда-молодое,
Нежно ласкать огневые цветы,
Воздух прозрачный и все золотое.
Счастлив ты? Будь же счастливее вдвое,
Будь воплощеньем внезапной мечты!
Только не медлить в недвижном покое,
Дальше, еще, до заветной черты,
Дальше, нас манит число роковое.
В Вечность, где новые вспыхнут цветы.
Будем как Солнце, оно — молодое,
В этом завет Красоты!

Бальмонт К.Д. Будем как Солнце // Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. С.33.



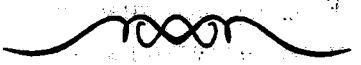
6.

На Ойле далекой и прекрасной
Вся любовь и вся душа моя.
На Ойле далекой и прекрасной
Песней сладкогласной и согласной
Славит все блаженство бытия.

Там, в сияньи ясного Маира,
Все цветет, все радостно поет.
Там, в сияньи ясного Маира,
В колыханьи светлого эфира,
Мир иной таинственно живет.

Тихий берег синего Лигоя
Весь в цветах нездешней красоты.
Тихий берег синего Лигоя —
Вечный мир блаженства и покоя,
Вечный мир свершившейся мечты.

Сологуб Ф.К. "На Ойле далекой и прекрасной"// Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. С. 43.



7.

Своеначальный, жадный ум, —
Как пламень, русский ум опасен:
Так он неудержим, так ясен,
Так весел он — и так угрюм.

Подобный стрелке неуклонной,
Он видит полюс в зыбь и муть;
Он в жизнь от грезы отвлеченной
Пугливой воле кажет путь.

Как чрез туманы взор орлиный
Обслеживает прах долины,
Он здраво мыслит о земле,
В мистической купаясь мгле.

Иванов Вяч.И. Русский ум // Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. С. 63.

8.

Бегу. Хрустит веселый лед.
Но сердце — сердце льдяный слиток.
Ночная вьюга пусть ревет,
Пусть развернет свой бледный свиток.

Двойник мой гонится за мной.
Он на заборе промелькает,
Скользнет по хладной мостовой
И, удлинившись, вдруг истает.

Душа, смирись! Молчи! Замри!
Слепят глаза сырые хлопья.
Вонзают в небо фонари
Лучей наточенные копья.

Вперед! Вперед! Погибших дней
Осталась песня недопета.
И пляшут газовых огней
На скользких плитах брызги света.

Белый А. Отчаяние // Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. С. 75.

9.

Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний грай,
И звоны лютни, и дальние громы,
Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,
Было загадкою для меня,
В воздухе огненную дорожку
Он оставил и при свете дня.

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Поздно. Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рощу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трем мостам.

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пытливый взгляд
Нищий старик, — конечно тот самый,
Что умер в Бейруте год назад.

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет.

Вывеска... кровью налитые буквы
Гласят — зеленная, — знаю, тут

Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

В красной рубашке с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь в ящике скользком, на самом дне.

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла!
Как ты стонала в свой светлице,
Я же с напудренною косой
Шел представляться императрице
И не увиделся вновь с тобой.

Понял теперь я: наша свобода
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

И сразу ветер знакомый и сладкий
И за мостом летит на меня,
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен о здравьи
Машеньки и панихиду по мне.

И все ж навеки сердце угрюмо,
И трудно дышать, и больно жить...
Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить.

Гумилев Н.С. Заблудившийся трамвай // Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. С. 129—130.

10.

Медведя на цепи водила,
Сама сидела на цепи
И в голову себе гвоздила
Одно проклятое: терпи.

Гнила в пещерах и колодах,
Крутила мощи, в срубах жглась,
И род от рода, год от года
Влипала в темноту и грязь.

Мечтая о небесном рае,
В смердящем ужилась гробу.
В бунтах разнузданных сгорая,
Царя носила на горбу.

Петлю затягивая туже,
Сама тащилась на убой
И бубенцом цветистых дужек
Бранилась с ведьмою судьбой.

Городецкий С.М. Русь // Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. С. 135.

11.

В разноголосице девического хора
Все церкви нежные поют на голос свой,
И в дугах каменных Успенского собора
Мне брови чудятся, высокие, дугой.

И с укрепленного архангелами вала
Я город озирал на чудной высоте.
В стенах Акрополя печаль меня снедала,
По русском имени и русской красоте.

Не диво ль дивное, что вертоград нам снится,
Где реют голуби в горячей синеве,
Что православные крюки поет черница:
Успенье нежное — Флоренция в Москве.

И пятиглавые московские соборы
С их итальянскою и русскою душой
Напоминают мне — явление Авроры,
Но с русским именем и в шубке меховой.

Мандельштам О.Э. "В разноголосице девического хора" // Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. С. 138.

12.

Я — композитор: под шум колес
Железно-дорожных —
То Григ, то Верди, то Берлиоз,
То песня острожных.

Я — композитор: ведь этот шум
Метрично-колесный
Рождает много певучих дум
В душе монстриозной.

Всегда в лазори, всегда в мечтах,
Слагаю молитвы.

Я — композитор: в моих стихах —
Чаруйные ритмы.

Северянин И.В. Я — композитор // Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. С. 165.

13.

Я смеярышня смехочеств
Смехистелинно беру
Нераскаянных хохочеств
Кинь злооку — губирю.
Пусть гопочичь, пусть хохотчичь
Гопо гоп гопопей
Словом дивных застрекочет
Нас сердцами закипей
В этих глазках ведь глазищем
Ты мотри, мотри за горкой
Подымается луна!
У смешливого Егорки
Есть звенящие звена.

Милари зовут так сладко
Потужить за лесом совкой
Ай! Ах на той горке
Есть цветочек куманка заманка.

Хлебников В.В. Черный любирь // Русская поэзия XX века. Антология русской лирики первой четверти века. С. 171—172.

14.

Еще кругом ночная мгла.
Такая рань на свете,

Что площадь вечностью легла
От перекрестка до угла,
И до рассвета и тепла
Еще тысячелетье.

Еще земля голым-гола.
И ей ночами не в чем
Раскачивать колокола
И вторить с воли певчим.

И со Страстного четверга
Вплоть до Страстной субботы
Вода буравит берега
И вьет водовороты.

И лес раздет и непокрыт
И на Страстях Христовых,
Как строй молящихся, стоит
Толпой стволов сосновых.

А в городе, на небольшом
Пространстве, как на сходке,
Деревья смотрят нагишом
В церковные решетки.

И взгляд их ужасом объят.
Понятна их тревога.
Сады выходят из оград.
Колеблется земли уклад.
Они хоронят Бога.

Пастернак Б.Л. На Страстной. Стихотворения Юрия Живаго // Стихотворения и поэмы. М., 1988. С. 402.

15.

Ф — форточка...
маятник
стальной угол
аршин небо — газа
жужжит жироскоп
стук... марш... синкоп...
под цейсом — пластинки радия секут,
синтарис... альфа — бета — гамма — луч...
плавает хрусталь
по ребрам арматуры...
фольга в торий
золотник...
кривошип шатун

дрелит
шуршат броней
лезу в зонд —
земля... зл... зх... чм... бронзы
завьюзг... завиток... зарр —
стружки — ж — ж — з — з — з!..
— завод в ходу!..

Крученых А.Е. Разрез завода // Кукиш прошлякам. Москва–Таллинн, 1992. С. 27.

16.

Такое сопоставление средств различнейших видов искусства, это перенимание одного от другого может быть успешным только в том случае, если оно будет не внешним, а принципиальным. Это значит, что одно искусство должно учиться у другого, как пользоваться *своими* средствами; оно должно учиться для того, чтобы затем по тому же *принципу* применять *свои собственные* средства, то есть применять их в соответствии с принципом, свойственным лишь ему одному. Учась этому, художник не должен забывать, что каждому средству свойственно свое особое применение и что *это* применение должно быть найдено.

В применении формы музыка может достигнуть результатов, которых невозможно добиться в живописи. Но с другой стороны, в отношении некоторых свойств, музыка отстает от живописи. Так, например, музыка имеет в своем распоряжении время, элемент длительности. Зато живопись, не располагая указанным преимуществом, способна в одно

мгновение довести до сознания зрителя все содержание произведения, на что музыка, в свою очередь, не способна[1]. Музыке, которая внешне с природой совершенно не связана, незачем заимствовать для своего языка какие бы то ни было внешние формы[2]. 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 цели своего творчества.

Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 38–41.

[1] Эти различия, как и все на свете, относительны. В известном смысле музыка может избежать длительности во времени, а живопись применить ее. Как сказано, все эти утверждения имеют лишь относительную ценность.

[2] Примером того, к каким жалким результатам приводят попытки пользоваться музыкальными средствами для воспроизведения внешних форм, является узко понятная программная музыка. Такие эксперименты производились не так давно. Подражания кваканию лягушек, шумам курятника, точения ножей — вполне уместны на эстраде варьете и, как занимательная шутка, могут вызвать веселый смех. В серьезной музыке подобные излишества служат наглядным примером неудач "представлять природу". Природа говорит на своем языке, который с непреодолимой силой действует на нас. Подражать этому языку нельзя. Музыкальное изображение звуков курятника с целью этим путем создать настроение природы и передать это настроение слушателю, показывает очевидную невозможность и ненужность такой задачи. Такое настроение может быть создано любым видом искусства, но не внешним подражанием природе, а только путем художественной передачи *внутренней* ценности этого настроения.

17.

В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат.

Более всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла, и все теперь предвещало нехороший день, так как запах этот начал преследовать прокуратора с рассвета. Прокуратору казалось, что розовый запах источают кипарисы и пальмы в саду, что к запаху кожи и конвоя примешивается проклятая розовая струя. От флигелей в тылу дворца, где расположилась пришедшая с прокуратом в Ершалаим первая когорта Двенадцатого Молниеносного легиона, заносило дымком в колоннаду через верхнюю площадку сада, и к горьковатому дыму, свидетельствовавшему о том, что кашевары в кентуриях начали готовить обед, примешивался все тот же жирный розовый дух. О боги, боги, за что вы наказываете меня?

"Да, нет сомнений! Это она, опять она, непобедимая, ужасная болезнь гемикрания, при которой болит полголовы. От нее нет средств, нет никакого спасения. Попробую не двигать головой".

На мозаичном полу у фонтана уже было приготовлено кресло, и прокуратор, не глядя ни на кого, сел в него и протянул руку в сторону.

Секретарь почтительно вложил в эту руку кусок пергамента. Не удержавшись от болезненной гримасы, прокуратор искоса, бегло проглядел написанное, вернул пергамент секретарю и с трудом проговорил:

— Подследственный из Галилеи? К тетрарху дело посылали?

— Да, прокуратор, — ответил секретарь.

— Что же он?

— Он отказался дать заключение по делу и смертный приговор Синедриона направил на ваше утверждение, — объяснил секретарь. [...]

Голос отвечавшего, казалось, колол Пилату в висок, был невыразимо мучителен, и этот голос говорил:

— Я, игемон, говорил о том, что рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины. Сказал так, чтобы было понятнее.

— Зачем же ты, бродяга, на базаре смущал народ, рассказывая про истину, о которой ты не имеешь представления? Что такое истина?

И тут прокуратор подумал: "О, боги мои! Я спрашиваю его о чем-то ненужном на суде... Мой ум не служит мне больше..." И опять померещилась ему чаша с темною жидкостью. "Яду мне, яду!"

И вновь он услышал голос:

— Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти. Ты не только не в силах говорить со мной, но тебе трудно даже глядеть на меня. И сейчас я невольно являюсь твоим палачом, что меня огорчает. Ты не можешь даже и думать о чем-нибудь и мечтаешь только о том, чтобы пришла твоя собака, единственное, по-видимому, существо, к которому ты привязан. Но мучения твои сейчас кончатся, голова пройдет.

Секретарь выпаращил глаза на арестанта и не дописал слова.

Пилат поднял мученически глаза на арестанта и увидел, что солнце уже довольно высоко стоит над гипподромом, что луч пробрался в колоннаду и подползает к стоптанным сандалиям Иешуа, что тот сторонится от солнца.

Тут прокуратор поднялся с кресла, сжал голову руками, и на желтоватом его бритом лице выразился ужас. Но он тотчас же подавил его своею волею и вновь опустился в кресло.

Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. М., 1983. С. 24, 29.

19.

Ни к городу ни к селу —
Езжай, мой сын, в свою страну, —
В край — всем краям наооборот! —
Куда *назад* идти — *вперед*
Идти, особенно — тебе,
Руси не видывавшее.

Дитя мое... Мое? *Ее* —
Дитя! То самое былье,
Которым порастает быль.
Землицу, стершуюся в пыль, —
Ужель ребенку в колыбель
Нести в трясущихся горстях:
— "Русь — этот прах, чти — этот прах!"

От неиспытанных утрат —
Иди — куда глаза глядят!
Всех стран — глаза, со всей земли —
Глаза, и синие твои
Глаза, в которые гляжусь;
В глаза, глядящие на Русь.

Цветаева М.И. Стихи к сыну// Стихотворения. 1983. С. 208.

КРАТКИЙ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Агиогра́фия — (от греч. *святой* и *пишу*) литература о жизни и деяниях святых.

А́гнец Бо́жий — обычное название Христа в Церкви.

Ака́фист — (от греч. *несидение*) — молитвословие, которое положено слушать стоя.

Аквар́ель — живопись водяными красками.

Акрости́х — (от греч. *крайняя строчка*) — стихотворение, в котором начальные буквы составляют слова.

Аллитера́ция — повторение созвучных согласных звуков.

Алта́рь — 1) жертвенник; 2) восточная часть христианского храма, где находится престол.

Анакреонти́ческая поэзия — вид античной лирики, в которой воспевалась веселая жизнь. Связана с именем поэта Анакреона (VI в. до н.э.).

Анти́чность — (от лат. *древний*) — период в развитии искусства Древней Греции и Рима. Античная классика формировалась в V в. до н.э.

Апока́липсис — (от греч. *откровение*) последняя книга Нового Завета Библии, содержащая Откровение Иоанна Богослова о конце света.

Апо́криф — (от греч. *тайный, сокровенный*) произведение с библейским сюжетом, не вошедшее в канонизированные Ветхий и Новый Заветы.

Апо́стол — 1) один из двенадцати учеников Иисуса Христа, Свидетель Его жизни и Воскресения; 2) книга, содержащая Деяния и Послания Св. апостолов.

Апси́да — ниша в восточной части храма, где находится алтарь.

Архети́п — (от греч. *начало* и *образ*) — исходный первообраз христианского искусства.

Ассона́нс — повторение однородных гласных звуков.

Бази́лика — (от греч. *царский дом*) прямоугольное в плане здание, разделенное колоннами или столбами на несколько нефов (проходов). Средний неф обычно завершается *апсидой*. Б. является основным типом христианского храма.

Балюстра́да — невысокое ограждение лестниц, балконов, террас, края крыши, состоящее из ряда балясин, несущих перила.

Бараба́н — часть здания, несущая купол.

Барельє́ф — рельефное украшение, чуть выступающее над плоскостью фона (не более, чем на половину объема).

Би́блия (от греч. *книга*) — собрание книг христианской Церкви, написанных по вдохновению Св. Духа через избранных от Бога людей, называемых пророками и апостолами. Б. делится на Ветхий Завет и Новый Завет. К первому относятся книги, написанные в дохристианское время. Ко второму принадлежат книги, написанные на греческом языке апостолами и евангелистами Матфеем, Марком, Лукой и Иоанном.

Благове́щение — один из *двунадесятых праздников*, когда Церковь вспоминает о радостной вести, возвещенной в Назарете Архангелом Гавриилом Пресвятой Деве Марии.

Богоро́дичны — церковные песнопения в честь Божией Матери.

Бюст — погрудное изображение в круглой скульптуре.

Витра́ж — произведение декоративного искусства, выполненное из материала, пропускающего свет (например, из цветного стекла).

Возрожде́ние (Ренессанс) — этап в развитии культуры Европы, развивший идеалы гуманизма и пришедший на смену средневековым устоям. Искусство В. (конец XIII—XVI вв.) ориентировалось на *античность* и развивало светские традиции.

Восьмери́к — в древнерусской архитектуре ярус храма, имеющий в плане восьмиугольную форму.

Га́мма — 1) в музыке — поступенная последовательность звуков; 2) в живописи — взаимосвязь оттенков цвета.

Гармо́ния — согласованность, соразмерность. 1) В музыке — область выразительных средств, основанных на объединении тонов в созвучия; 2) в других видах искусств выражается в красоте (симметрии, пропорциональности, единстве частей и целого) и стройности композиции.

Гобеле́н — ковер-картина ручной работы.

Го́тика — европейский стиль в архитектуре и изобразительном искусстве, возникший во Франции в XII в., отличающийся вертикализмом и ритмическим богатством.

Гравю́ра — (от франц. *вырезать*) — произведение графического искусства, выполненное посредством печатания с доски. Делится в основном на станковую и книжную.

Гра́фика — (от греч. *пишу, рисую*) — вид изобразительного искусства, основанный на рисунке, выполненном без красок штрихами и линиями.

Гроте́ск — причудливый и затейливый. В искусстве Г. подразумевает преувеличенное сочетание уродливого и комического одновременно.

Гумани́зм — мировоззрение, основанное на любви к людям, уважении их достоинства, человечность.

Двунадеся́тые праздники — 12 великих христианских праздников в году: Рождество Богородицы, Воздвижение Креста Господня, Введение во Храм Пресвятой Богородицы, Рождество Христово, Крещение Господне (Богоявление), Сретение Господне, Благовещение, Преображение Господне, Успение Пресвятой Богородицы, Вход Господень в Иерусалим, Вознесение, Пятидесятница (Святая Троица).

Де́исус (правильно Де́исис, от греч. *моление*) — название композиции из икон, в центре которых Иисус Христос, справа Богоматерь, слева — Иоанн Креститель (Иоанн Предтеча).

Декаде́нтство — (от франц. *упадок*) — собирательное название течений в искусстве Европы 2-й половины XIX — начала XX века. Характерные мотивы Д. — безнадежность, смерть, небытие, независимость от общепринятой морали, культ свободного творчества.

Диза́йн — вид искусства, основанный на художественном конструировании предметов окружающей среды и промышленных товаров.

Догма́тик — церковное песнопение в честь Богородицы, которое поется во время Всенощного бдения.

Ева́нгелие — (от греч. *Благая весть*) — слово спасения, произнесенное Иисусом Христом и записанное четырьмя евангелистами.

Евхари́стия — (от греч. *благодарение*) — причащение, одно из семи христианских таинств. Совершение его составляет главное христианское богослужение — литургию.

Ектенья́ — (от греч. *прошение*) — призывы к молитве, произносимые священником или дьяконом в церкви.

Жанр — (от франц. *род, вид*) — исторически сложившаяся устойчивая разновидность художественного произведения; напр. в музыке песня, симфония, кантата; в литературе роман, поэма, ода; в живописи портрет, пейзаж, натюрморт и др.

Заве́т — союз, заключенный Богом с народом Израиля. Иисус Христос запечатлел своей жертвой Новый Завет.

Закома́ра — в древнерусском храме полукруглое завершение внешней части стены, обычно совпадающая с внутренним сводом.

Зву́копись — в поэзии использование звукового состава слова для усиления выразительности (например, *аллитерация*); в музыке — "изображение" музыкальными средствами предметного мира (шум леса, пение птиц и пр.).

Иису́с — Спаситель, освободитель.

Ико́на — (от греч. *образ*) — произведение храмового изобразительного искусства, в основе которого лежит духовная образно-смысловая система.

Иконоста́с — (от греч. *место, где стоят иконы*) — ряд икон, отделяющих алтарь от остального храма.

Иллюзиони́зм — имитация реальности, обман зрения.

Импровиза́ция — сочинение литературного или музыкального произведения во время исполнения

Кано́н — (от греч. *правило, мерило*) — 1) совокупность твердо установленных правил и норм творчества; 2) модель художественного произведения; 3) цикл молитв и песнопений утрени.

Канта́та — (от ит. *петь*) — один из основных жанров вокальной музыки. Кантата исполняется певцами-солистами и (или) хором и имеет, как правило, многочастную форму.

Кли́рос — в храме одно из двух мест на возвышенной части перед алтарем, где размещаются певчие.

Конце́рт — (от ит. букв. *согласие*) — 1) произведение, в основе которого лежит контраст звучания оркестра (хора) и его отдельной группы или солиста; 2) публичное исполнение музыки.

Круглая скульпту́ра — один из двух видов скульптуры; в отличие от рельефа (барельефа, горельефа) может восприниматься со всех сторон при круговом обходе.

Лейтмоти́в — (от нем. *ведущий мотив*) — повторяющаяся в литературном или музыкальном произведении основная мысль, которая подчеркивается автором.

Либре́тто — (от ит. *книжечка*) — литературный текст или литературное содержание оперы, оперетты, балета.

Литурги́я (или Обе́дня) — (от греч. *общее служение*) — 1) служба в храме, в основе которой таинство Евхаристии; 2) общее название всякого богослужения.

Мадрига́л — лирическое стихотворение, где автор восхваляет какое-либо лицо.

Мета́фора — употребление слова в переносном его значении.

Мине́я — (от греч. *месячник*) — книга, состоящая из молитв в порядке цикла годовых праздников. Четьи Минеи — жития святых, расположенные в календарном порядке.

Мисте́рия — тайный религиозный обряд, средневековое произведение для исполнения в церкви.

Моза́ика — (франц. букв. *посвященное музам*) — вид монументального изобразительного искусства, творимый с помощью смальты (глушеное стекло), керамики, натуральных камней и др.

Натюрмо́рт — (франц. *мертвая натура*) — жанр живописи, изображающий неодушевленные предметы в бытовой среде.

Неф — (от лат. *корабль*) — часть храма-*базилики*, отделенная от других колоннами или столбами.

О́да — (от греч. *песнь*) — стихотворение восторженно-торжественного возвышенного характера.

О́пера — (от ит. букв. *труд, дело, сочинение*) — жанр музыкально-театрального искусства; возникла в Италии на рубеже XVI—XVII вв.

О́рдер — (от лат. *строй, порядок*) — система разработанных в античной архитектуре стоечно-балочных конструкций;состоит из подножия (колонны) и несомой части (карниза).

Панеги́рик — (от греч. *торжественное слово*) — речь, в которой восхвалялись подвиги героя

Перспекти́ва — система изображения на плоскости пространства и объемных предметов.

Приде́л — дополнительное помещение.

Притво́р — западная часть храма, его преддверие.

При́тча — назидательный рассказ в форме иносказания, аллегории.

Псалты́рь — часть Библии (Ветхого Завета), состоящая из 150 псалмов.

Ре́гент — (от лат. *правящий*) — дирижер церковного хора.

Симфо́ния — (от греч. *созвучие*) — жанр оркестровой музыки, сформировавшийся в XVIII в.; классическая симфония состоит из нескольких контрастных частей.

Сона́та — жанр музыки для одного или нескольких инструментов; классическая соната состоит из нескольких контрастных частей.

Станко́вая живопись — род живописи, имеющей самостоятельное значение. Основная форма — картина, обрамленная рамой.

Стиль художественный — 1) устойчивое единство художественно-образных средств в определенный исторический период; 2) индивидуальная манера.

Стихи́ры — песнопения, посвященные празднику; поются за Всенощной.

Тропа́рь — краткое песнопение, посвященное празднику или святому.

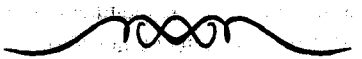
Увертю́ра — (от фр. *открывать*) — 1) музыкальное вступление к опере, балету и т.д.; 2) самостоятельное произведение для оркестра.

Четвери́к — в древнерусском храме ярус, имеющий в плане четырехугольную форму.

Эле́гия — (от греч. *жалоба*) — вид лирической поэзии, проникнутой грустью.

Эпита́фия — надгробная надпись.

Э́пос — повествовательный род литературы, один из основных ее родов, наряду с драмой и лирикой.



ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абуладзе Т.Е., режиссер 535
Аблесимов А.О., писатель 273, 274
Абрамов Ф.А., писатель 531, 537, 541
Аввакум, протопоп, писатель 119, 120
Августин Блаженный Аврелий, святой, отец Церкви 12
Аверинцев С.С., филолог, культуролог 134, 531
Авраам, праотец 98
Адаменко В., переводчик 23
Айтматов Чингиз, писатель 537
Акимов И.А., художник 228
Акопова Н.Н., литературовед 433
Аксаков И.С., общ. деятель, публицист 345
Аксаков К.С., поэт, публицист 345
Аксенов В.П., писатель 532, 539, 541
Алевиз Фрязин Новый, архитектор 103, 104
Александр Македонский, царь, полководец 101
Александр Ярославич (Невский), князь, святой 65, 66, 527, 529
Александр I, император 257
Александров А.В., композитор 520, 526, 529
Александров (Мормоненко) Г.В., кинорежиссер 527
Алексеев А.Д., музыковед 431, 544
Алексеев М.П., литературовед 431

[1] В указатель не вошли имена, встречающиеся в текстах других авторов, вошедших в хрестоматию настоящего пособия

Алексеева Г.Д., историк 431
Алексеева Т.В., искусствовед 315
Алексей Михайлович, царь 48, 118, 122, 131
Алексей Петрович, царевич 398
Алимпий (Алипий), иконописец 37
Алпатов М.В., искусствовед 134, 447, 542
Алябьев А.А., композитор 364
Амацилия, воспитанница графини Ю.П. Самойловой 354
Андреев Л.Н., писатель 390
Андрей Боголюбский, князь 37, 78
Аникушин М.К., скульптор 533
Анна Иоанновна, императрица 174
Анна Петровна, царевна 178
Анненков П.В., критик 345
Анненков Ю.П., художник 473
Антокольский М.М., скульптор 407
Антропов А.П., художник 174, 217, 237
Арайя Франческо, композитор 188, 189
Аракчеев А.А., генерал, госуд. деятель 335
Аргунов И.П., художник 174, 217, 227, 237
Аргунов Н.И., художник 233
Аренский А.С., композитор 502
Архипов А.Е., художник 460
Асафьев Б.В., музыковед, композитор 314, 432, 431, 481, 489, 502, 542
Асеев Б.Н., театровед 314
Асеев Ю.Э., искусствовед 134
Астафьев В.П., писатель 531, 537
Афанасий Александрийский (Великий), святой, церк. деятель 28
Ахмадулина Б.А., поэтесса 531
Ахматова (Горенко) А.А., поэтесса 463, 482, 485, 486, 508, 510, 513, 523, 527, 529, 542

Бабель И.Э., писатель 516, 518
Бабич И.В., историк 12, 137, 148
Бавыкин Николай, композитор 130
Багрицкий (Дзюбин) Э.Г., поэт 18

Баженов В.И., архитектор 175, 176, 204, 206, 207, 213, 226
Бакст Л.С., художник 491, 492, 496, 497, 498, 542
Бакунин М.А., теоретик анархизма и народничества 369
Бакунина А.С. 231
Балакина Т.И., культуролог 542
Балакирев М.А., композитор, пианист, дирижер 409, 410, 431
Баланчин Д. (Баланчивадзе Г.М.), хореограф 498
Бальмонт К.Д., поэт 456, 462, 468, 469, 503, 549
Баратынский Е.А., поэт 346, 485
Барма, зодчий 106
Барнет Б.В., кинорежиссер 528
Барто А.Л., писательница 523
Батый (Бату), хан 61
Батюшков К.Н., поэт 334, 437
Бауэр Е.Ф., кинорежиссер 455
Бах А.Н., ученый 514
Бахтин М.М., литературовед, культуролог 382, 428, 431, 531
Башкиров Д.А., пианист 535
Баян (Боян), легенд. певец-сказитель 361, 411, 413
Безбородко А.А., гос. деятель, дипломат 234
Безбородко А.И., княгиня 233
Безыменский А.И., поэт 520
Белинский В.Г., критик 184, 256, 273, 338, 341, 345, 371, 374
Белов В.И., писатель 531
Белый А. (Бугаев Б.Н.), писатель 457, 463, 465, 466, 471, 472, 510, 542, 551
Бельский М.И., художник 233
Беляев В.М., музыковед 134, 294
Беляев Степан, композитор 130
Бенуа А.Н., художник, искусствовед 178, 491, 492, 496, 497, 498, 508, 511, 542
Берггольц О.Ф., поэтесса 523, 528
Бердяев Н.А., философ 5, 6, 20, 134, 140, 365, 456, 458, 461, 466, 508, 542
Бережков В.В., литературовед 433

Березовский М.С., композитор 175, 176, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 306, 311, 312, 315
Берлянд-Черная Е.С., музыковед 431
Берхгольц Ф.В., камергер 178
Бессмертнова Н.И., балерина 528
Бетховен Людвиг ван, композитор 520
Биешу М.Л., певица 535
Бирон Э.И., граф, гос. деятель 201
Благой Д.Д., литературовед 314, 543
Блантер М.И., композитор 526
Блок А.А., поэт 6, 14, 453, 459, 461, 463, 465, 466, 473, 474, 485, 510, 513, 517, 543
Блуменфельд Ф.М., пианист, педагог 521
Боборыкин П.Д., писатель 221
Бобрищев-Пушкин А.В., общ. деятель 514
Бове О.И., архитектор 349
Богданович И.Ф., поэт 174, 252
Боккаччо Джованни, писатель 308
Болотников И.И., предводитель бунта 113
Болотов А.Т., писатель, ученый 190, 219, 314
Бондарев Ю.В., писатель 531
Бондарчук С.Ф., актер, режиссер 535
Борис и Глеб, князья, святые 33
Борисов-Мусатов В.Э., художник 476, 477
Боровиковский В.Л., художник 175, 232, 238, 295
Бородин А.П., композитор, ученый-химик 406, 408, 410, 411, 412, 413, 419, 429
Бортнянский Д.С., композитор 108, 175, 270, 275, 291, 301, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315
Боткин В.П., критик 345
Бражников М.В., музыковед 134
Бродский И.А., поэт 539, 541
Бродский И.И., художник 518
Брюллов К.П., художник 353, 354, 355, 366
Брюсов В.Я., писатель 465, 466, 470, 471, 510, 542

Брюсова В.Г., искусствовед 134
Буало Никола, поэт, эстетик
Бубнов А.П., художник 529
Бузник В.В.,литературовед 542
Булгаков М.А.,писатель 517, 518, 523, 540, 563
Булгаков С.Н., богослов, философ 458, 508, 516
Бунин И.А.,писатель 390, 454, 460, 508
Бурлюк Д.Д., поэт, художник 506
Бурлюк Н.Д., поэт, художник 482
Быков Р.А., актер, режиссер 535

Вавилов Н.И., ученый 514
Вагнер Г.К., искусствовед 15, 22, 23, 100, 101, 127, 134
Валлен Деламот Ж.-Б., архитектор 205
Валицкая А.П., эстетик 314
Вампилов А.В., драматург 532
Ванслов В.В., искусствовед 475, 543
Варламов А.Е., композитор 364
Василий Блаженный, юродивый 105
Василий Великий (Василий Кесарийский), святой, церк. деятель 28, 49, 71
Васильев Б.Л., писатель 531
Васильев В.В., балетмейстер, артист балета 538
Васильевы (братья) (Васильев Г.Н., Васильев С.Д.), кинорежиссеры 527
Васина-Гроссман В.А., музыковед 314, 431
Васнецов В.М., художник 406, 429, 466
Вахтангов Е.Б., режиссер 522
Вельяминов П.Л., литератор 290
Веневитинов Д.В., поэт, критик 346
Венецианов А.Г., художник 352, 353, 366
Вергилий Марон Публий, римский поэт 334
Верейский О.Г., художник 532
Вересаев (Смидович) В.В., писатель 390, 460
Верещагин В.В., художник 399, 429
Верещагина А., искусствовед 431
Вернадский В.И., ученый 456, 514

Верстовский А.Н., композитор 364
Вертков К.А., музыковед 134
Веселовский А.Н., литературовед 333
Веснин А.А., архитектор 519
Веснин В.А., архитектор 519
Веснин Л.А., архитектор 519
Вздорнов Г.И., искусствовед 134
Виппер Б.Р., искусствовед 314
Вишневская Г.П., певица 539, 541
Вишняков И.Я., художник 174, 216, 237
Владимир Всеволодович (Мономах), князь 33, 63, 153
Владимир Святославич (Святой), князь 12, 13, 26, 32, 52, 241
Владимир Серпуховский (Храбрый), князь 91
Владимир, сын Дионисия 99
Владимов (Волосевич) Г.Н., писатель 539
Владышевская Т.Ф., музыковед 15, 21, 22, 23, 101, 127, 134
Власов А.В., архитектор 525
Вознесенский А.А., поэт 531, 532
Волков Ф.Г., актер, режиссер 188, 220
Волобуев П.В., историк 537
Волошин (Кириенко-Волошин) М.А., поэт 487
Вольтер (Аруэ Ф. М.), писатель, философ 171, 183, 221
Воронихин А.Н., архитектор 347, 366
Воронцов А.И., граф 229
Воронцова П.Ф., графиня 231
Воронкова Л.П., философ, культуролог 8
Воронцовы, дворянский род 228
Врубель М.А., художник 466, 474, 475, 476, 482, 492
Всеволод Большое Гнездо, князь 78
Всеволодский-Гернгросс В.Н., литературовед 134
Вучетич Е.В., скульптор 529
Высоцкий В.С., актер, поэт-песенник 531, 534
Выходцев П.С., литературовед 543

21 Заказ 981

Габриелли Катерина, певица 263
Гаврилин В.А., композитор 538
Гаврюшин Н.К., философ 95, 136
Гагарины, дворянский род 233
Гайдай Л.И., кинорежиссер 535
Гайдар А.П., писатель 523
Гайдн Йозеф, композитор 275, 277
Галуппи Бальдассаре, композитор 188, 271, 278, 279
Гамсун (Педерсен) Кнут, писатель 479
Гардин В.Р., кинорежиссер, актер 455
Гарднер И.А., музыковед 109, 134
Гарин-Михайловский Н.Г., писатель, 390
Гаршин В.М., писатель 390
Гачев Г.Д., литературовед, культуролог 173, 462
Ге Н.Н., художник 397, 398, 429
Гельман А.И., писатель 537
Гендель Г.Ф., композитор 275
Гераклит Эфесский, философ 459
Герасимов С.А., режиссер, теоретик кино 527
Герасимов С.В., художник 519, 524, 529, 532
Герасимова-Персидская Н.А., музыковед 134
Герман Ю.П., писатель 529, 532, 539
Герцен А.И., писатель, общ. деятель 345, 370
Геслер И.В., композитор, пианист, органист 275
Гете И.В., писатель, естествоиспытатель 333
Гилельс Э.Г., скрипач, педагог 525
Гиппиус З.Н., поэтесса 462, 466
Гладков Ф.В., писатель 518
Глазунов А.К., композитор, дирижер 412, 521
Глазунов И.С., художник 537
Глинка М.И., композитор 108, 181, 289, 314, 340, 359, 360, 361, 362, 363, 367, 410, 412, 525
Глиэр Р.М., композитор 489, 521
Глюк К.В., композитор 277
Гоголь Н.В., писатель 146, 336, 342, 343, 344, 345, 365, 367, 432

Годунов Борис, царь 112, 123, 415, 416
Годунов Федор, сын Бориса Годунова 113
Гозенпуд А.А., музыковед 314
Голицын Б.А., князь, воспитатель Петра I 196
Голицын Ф.Н., князь 234
Голицына Н.М., княгиня 235
Голицына П.Н., княгиня 231
Голицыны, дворянский род 209
Голованов Н.С., дирижер, композитор 521
Головин А.Я., художник 497, 498
Головин Ф.А., гос. деятель 242
Головинский Г.Л., музыковед 431
Голынец С.В., искусствовед 542
Гольденвейзер А.Б., пианист, педагог 521
Гомер, древнегреческий поэт 334
Гончаров И.А., писатель 376, 377, 428
Гончарова Н.С., художница 463, 508
Горбатов Б.Л., писатель 528
Гордеев Ф.Г., скульптор 235
Городецкий С.М., поэт 463, 482, 554
Горький М. (Пешков А.М.), писатель 390, 454, 460, 492, 513, 516, 523
Готье Теофиль, писатель 496
Гошовский В.Л., фольклорист 134
Грабарь И.Э., художник, искусствовед 432, 519, 524
Гранин (Герман) Д.А., писатель 532
Грановский Т.Н., общ. деятель, историк 345
Грегори Иоганн, пастор 131
Греков М.Б., художник 518
Гретри А.Э.М., композитор 270
Гречанинов А.Т., композитор 465
Грибоедов А.С., писатель, дипломат 335, 336, 365, 453
Григорий Богослов (Григорий Назианзин), святой, церк. деятель 28
Григорий, дьякон 38
Григорович Д.В., писатель 345, 397, 415
Григорович Ю.Н., балетмейстер, артист балета 538

Григорьев А.Г., архитектор 349
Грин (Гриневский) А.С., писатель 518
Гроот Г.-Х., художник 217
Гроссман В.С., писатель 528
Губайдулина С.А., композитор 538
Губкин И.М., ученый 514
Гуляев Н.А., литературовед 432
Гумилев Л.Н., историк, географ 14, 156
Гумилев Н.С., поэт 463, 482, 484, 510, 513, 554
Гурилев А.Л., композитор 364
Гуро Е.Г., поэтесса 506
Гутман Н.Г., виолончелистка 535
Давид, пророк, царь Израильский 53, 78, 307
Давиденко А.А., композитор 520
Давыдов Д.В., генерал-лейтенант, писатель 437
Давыдова Н.В., литературовед 88, 136, 164
Д'Аламбер Ж.Л., просветитель, ученый 271
Данелия Г.Н., кинорежиссер 535
Даниил, митрополит, писатель 102
Даниил Заточник, древнерусский писатель 65
Даниил Черный, иконописец 97
Данилин Н.М., хоровой дирижер, педагог 521
Дарвин Ч.Р., естествоиспытатель 470
Даргомыжский А.С., композитор 340, 363, 364, 367, 410
Дворецкий И.М., драматург 537
Дейнека А.А., художник 519, 524, 528
Дельвиг А.А., барон, поэт 363
Демидов П.А., заводчик, меценат 231
Демут-Малиновский В.И., скульптор 349
Денисов Э.В., композитор 538
Державин Г.Р., поэт 169, 174, 210, 211, 220, 224, 232, 236, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 268, 290, 295, 296, 297, 301, 303, 324, 325, 337
Державина Е.Я., жена Г.Р. Державина 232

Дешкин-Кайдан С., композитор 520
Дзержинский И.И., композитор 526
Дидро Дени, писатель, философ 171, 230
Дилецкий Н.П., теоретик музыки, композитор 128, 130, 134
Димитрий Солунский, св. великомученик 38
Дионисий, иконописец 22, 94, 99, 100, 101, 111, 123
Дмитревский И.А, актер, режиссер 188, 269, 274, 284, 288, 290, 305
Дмитриев И.И., поэт 232, 299, 300
Дмитриев Л.А., литературовед 63, 65, 90
Дмитриева Н.А., искусствовед 135, 314
Дмитрий Иванович (Донской), князь 90, 91, 92, 310
Добролюбов Н.А., критик, публицист 371
Доброхотов Б.В., музыковед 301
Добужинский М.В., художник 492, 494, 497
Долгополов Л.К., литературовед 542
Достоевский Ф.М., писатель 336, 357, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 428
Друскин М.С., музыковед 542
Дубровин Н., мемуарист 255
Дубянский Ф.М., композитор 175, 299, 300
Дудинцев В.Д., писатель 532
Дунаевский И.О., композитор 526
Душкин А.Н., архитектор 525
Дьякова М.А., жена Н.А. Львова 231
Дьяковы, дворянский род 295
Дягилев С.П., театральный деятель 491, 496, 498, 508, 511, 543, 544

Евдокия, княгиня 91
Евстратий, поэт 115
Евпатий Коловрат, легендарный герой 64
Евпраксия, княгиня 64
Евтушенко Е.А., поэт 531, 534
Екатерина I, императрица 179
Екатерина II, императрица 174, 207, 219, 221, 222, 230, 231, 234, 236, 252, 255, 257, 264, 268, 270, 276, 288, 302, 314, 492

Елагин И.П., поэт, госуд. деятель 192
Елизавета Петровна, императрица 174, 187, 201, 203, 234, 246, 247, 280, 292, 492
Елизарова Н.А., театровед 314
Епифаний Премудрый, древнерусский писатель, монах 18, 85, 86, 87, 88, 89, 111, 164
Ерменев И.А., художник 175, 176, 225, 226, 238
Ермолова М.Н., актриса 492
Еропкин П.М., архитектор 199, 200, 212
Есенин С.А., поэт 518, 535
Ефрем Сирин, учитель Церкви, проповедник 28
Ефремов И.А., писатель 532

Жаров А.А., поэт 520
Жванецкий М.М., писатель 537
Жилярди Д.И., архитектор 209, 349
Жирмунский В.М., филолог 484, 542
Житомирский Д.В., музыковед 481, 542
Жихарев С.П., мемуарист 254
Жолтовский И.В., архитектор 525
Жуков В., крепостной актер 305
Жуковский В.А., поэт 310, 333, 334, 351, 365, 436
Жуковский Н.Е., ученый 455, 514
Замятин Е.И., писатель 513, 516
Зарудный И.П., архитектор 196, 197
Зархи А.Г., кинорежиссер, сценарист 527
Захаров А.Д., архитектор 348, 366
Захаров В.Г., композитор 529
Захаров В.Н., историк 12, 137, 148
Зезина М.Р., историк 432
Зелинский Н.Д., ученый 514
Земцов М.Г., архитектор 198, 199, 212
Зеньковский В.В., философ 23, 135, 140, 432, 457
Зильберштейн И.С., искусствовед 544
Зощенко М.М., писатель 517, 518, 529
Зубов А.Ф., гравер 174, 218

Иван I Калита, князь 82, 92, 112

Иван III, князь 100, 103
Иван IV Грозный, царь 82, 102, 103, 107, 126, 162, 420, 421
Иван Шайдур, древнерусский распевщик 76, 81, 126
Иванов А.А., художник 355, 356, 366
Иванов Б.Г., кинорежиссер 528
Иванов Вс.В., писатель 518
Иванов Вяч. И., философ, поэт 463, 464, 466, 470, 542, 543, 551
Игорь Святославич, князь 33, 90
Игорь Рюрикович, князь 26
Игумнов К.Н., пианист, педагог 521
Изяслав Ярославич, князь 38
Иларион, митрополит, древнерусский писатель 26, 31, 32, 36, 53
Ильин И.А., философ, правовед 458
Ильина Т.В., искусствовед 432
Ильф (Файнзильберг) И.А., писатель 518
Илья, ветхозаветный пророк 95
Инбер В.М., писательница 528
Ингварь Ингоревич, князь 64
Иоанн Богослов, апостол и евангелист 18, 32, 69, 470
Иоанн Дамаскин, церк. деятель, гимнограф, философ 23
Иоанн Златоуст, святой, отец Церкви 28, 71
Иоанн Лествичник, монах, писатель, святой 92
Иоанн Предтеча (Креститель), пророк 71, 95, 355
Иогансон Б.В., художник 524
Иосиф Волоцкий (Иван Санин), игумен, писатель 102
Иосиф Флавий, историк 29
Иоффе А.Ф., ученый 514
Ипполитов-Иванов (Иванов) М.М., композитор 521
Исайя, ветхозаветный пророк 95

Кабалевский Д.Б., композитор, педагог 526, 534
Кавелин К.Д., историк, правовед, публицист 370, 415
Казакевич Э.Г., писатель 529
Казаков М.Ф., архитектор 175, 204, 206, 207, 208, 209

Калатозов М.К., кинорежиссер 527
Калашников Николай, композитор 130
Калинин М.И., гос. деятель 515
Каменский В.В., поэт 506
Камерон Чарлз, архитектор 210, 211
Кандинский А.И., музыковед 135, 432
Кандинский В.В., художник, теоретик искусства 463, 505, 508, 560
Каноббио Карло, композитор 288
Кантемир А.Д., поэт 174, 184, 190, 243, 317
Кантор А.М., искусствовед 72, 315
Капица П.Л., ученый 514
Капнист А.В., декабрист 256
Капнист В.В., поэт 174, 232, 253, 254, 255, 256, 260, 268, 270, 295, 299, 320
Капнист С.В., декабрист 256
Карабанов Н.М., поэт 290
Каравак Л., художник 215
Карамзин Н.М., писатель, историк 174, 256, 266, 268
Карл XII, шведский король 180
Карсавин Л.П., философ, историк 508
Карсавина Т.П., балерина 497
Кассиль Л.А., писатель 523
Кастальский А.Д., композитор, регент 465
Катаев В.П., писатель 523
Катаев И.И., писатель 523
Кац Б.А., музыковед 486
Качалов (Шверубович) В.И., актер 522, 524
Кашин Д.Н., композитор 275
Кваренги Д., архитектор 210
Квасов Ан. В., архитектор 202
Квашнина-Самарина П.Ю., 229
Келдыш М.В., ученый 531
Келдыш Ю.В., музыковед 135, 301, 315, 432
Кипренский О.А., художник 351, 366, 447
Киприан, митрополит, писатель 85
Киреевский И.В., фольклорист, переводчик 345
Кирик древнерусский распевщик 76

Кирилл и Мефодий, православные просветители 28
Кириллов Аверкий, дьяк 120
Киров (Костриков) С.М., гос. деятель 524
Кирсанов С.И., поэт 532
Климов Э.Г., кинорежиссер 535
Клодт П.К., скульптор 350
Клюев Н.А., поэт 482
Ключевский В.О., историк 87, 175, 340, 368, 456
Ключников Ю.В., общ. деятель 514
Книппер Карл, антрепренер 269, 284, 288, 290
Княжнин Я.Б., драматург 172, 174, 252, 253, 268, 269, 284, 286, 304, 305, 312
Ковалева-Жемчугова П.И., актриса 274
Коваленская Н.Н., искусствовед 315
Кожевников В.А., философ, поэт, публицист 355, 356
Козинцев Г.М., кинорежиссер 522, 527, 529
Козлов Г.И., художник 229
Козловский И.С., певец 521
Козловский М.И., скульптор 175, 235, 236, 239
Козловский О.А., композитор 175, 296, 299, 300, 301
Козолупова М.С., скрипачка, педагог 525
Кокоринов А.Ф., архитектор, общ. деятель 175, 204, 205, 229
Колло М.А., скульптор 235
Кольцов А.В., поэт 363
Комиссаржевская В.Ф., актриса 479
Комитас (Согомонян С.Г.), композитор 520
Кондрашин К.П., дирижер 539, 541
Конен В.Д., музыковед 530
Коненков С.Т., скульптор 533
Конрад Н.И., историк 135
Константинов Антип, архитектор 121
Константинов Б.П., архитектор 525
Кончаловский П.П., художник 464, 519, 524
Коонен А.Г., актриса 522
Корабельникова Л.З., музыковед 543
Корелли Арканджело, композитор, скрипач 181, 503
Коренев И.Т., дьякон, теоретик музыки 128, 129

Корин П.Д., художник 524, 529
Корнейчук А.Е., драматург 527
Корнель Пьер, драматург 183
Коробов И.К., архитектор 199, 212
Коровин В.И., литературовед 432
Коровин К.А., художник 500, 501, 511
Королев С.П., ученый 531
Короленко В.Г., писатель 390, 460
Костецкий В.Н., художник 532
Костомаров Н.И., историк 158
Кошелев А.И., журналист, общ. деятель 345
Кошман Л.В., историк 432
Крамской И.Н., художник 396, 397, 402, 429
Краснобаев Б.И., историк 172, 315
Кремер Г.М., скрипач 535
Круглов Ю.Г., филолог, фольклорист 135
Крученых А.Е., поэт 464, 506, 559
Крылов И.А., писатель, баснописец 304
Кузмин М.А., поэт, критик 483
Кузнецов П.В., художник 477, 519
Кузьмин Антип, новгородский боярин 72
Кузьмина В.Д., театровед 315
Куинджи А.И., художник 400, 401
Кукольник Н.В., драматург, поэт 439
Кукрыниксы (Куприянов М.В., Крылов П.Н., Соколов Н.А.), художники 528
Кулакова Л.И., эстетик 315
Кулешов В.И., литературовед 432
Куликов И.С., художник 404
Кунст Иоганн, театр. деятель 187
Куприн А.И., писатель 390, 454, 460, 508
Куракин А.Б., князь, гос. деятель 244
Курбский А.М., князь, писатель 102, 162
Курочкин В.С., поэт, журналист 443
Курчатов И.В., ученый 531
Кусевицкий С.А., дирижер, контрабасист 508

Кустодиев Б.М., художник 43, 404, 465, 492, 495, 496, 511
Кутузов А.М., 262
Кутузов М.И., полководец 387
Кюи Ц.А., композитор, критик, инженер-генерал 408, 410

Лавренев Б.А., писатель 518, 527
Лавров П.Л., публицист, философ, теоретик народничества 370
Лавровский М.Л., артист балета 538
Лазарев В.Н., искусствовед 135
Лангман А.Я., архитектор 525
Ланская П.Н., 229
Ланской А.Д., фаворит Екатерины II 231
Лапшина Н.П., искусствовед 543
Ларионов М.Ф., художник 463, 497, 505
Ларош Г.А., музыкальный критик 408
Лафермьер Ф.Г., писатель 308
Лебедев П.Н., ученый-физик 456
Леблон Ж.-Б., архитектор 197
Левашев Е.М., музыковед 283, 286, 412
Левашева О.Е., музыковед 135, 315, 432
Левая Т.Н., музыковед 488, 498, 543
Левитан И.И., художник 463, 500, 501, 511
Левицкий Д.Г., художник 175, 229, 230, 231, 232, 234, 236, 238, 268, 270, 295
Левшин В.А., драматург 293
Лемешев С.Я., певец 521
Ленин (Ульянов) В.И., полит. и гос. деятель 458, 508, 512, 515, 516, 520, 523, 527, 535
Лентулов А.В., художник 465
Леонов Л.М., писатель 518, 527
Лермонтов М.Ю., поэт 340, 341, 342, 347, 363, 365, 479
Лжедмитрий I, самозванец 113, 114
Лжедмитрий II, самозванец 113, 114

Ливанова Т.Н., музыковед 315
Лиепа М.Э., артист балета 538
Лисовский В.Г., искусствовед 315
Лифарь Серж (С.М.), танцовщик, балетмейстер 543
Лихачев Д.С., литературовед, культуролог 14, 19, 21, 25, 29, 39, 46, 84, 115, 135, 142, 143, 460, 517
Лихачева В.Д., литературовед 135
Ломакин Г.Я., хормейстер, общ. деятель 409
Ломоносов М.В., ученый, поэт 74, 184, 185, 186, 190, 193, 195, 218, 233, 234, 246, 247, 267, 318
Лопухина М.И., 232
Лосев А.Ф., философ, филолог 517, 543
Лосенко А.П., художник 175, 226, 227, 228, 238
Лосский Н.О., философ 508
Лотман Ю.М., литературовед, культуролог 328, 432, 531
Лука, евангелист 69
Лукин В.И., драматург 174, 249
Луков Л.Д., кинорежиссер 528
Львов Н.А., архитектор, фольклорист 175, 211, 213, 230, 231, 232, 254, 255, 294, 295, 296, 297, 298, 303, 304, 312
Львов Ф.П., мемуарист 296, 298
Любимов Л.Д., искусствовед 18, 87, 135
Любимов Ю.П., режиссер 536, 539, 541
Людовик XIV, французский король 493
Лядов А.К., композитор 466, 501, 502

Мазепа И.С., гетман Украины 180
Майков В.И., поэт 174, 228, 252
Маковский В.Е., художник 399, 429
Макогоненко Г.П., литературовед 184, 223, 245, 316, 317
Максим Грек, богослов, писатель 51, 103
Максимов В.Е., писатель 539, 541
Максимов В.М., художник 399, 429

Максимова Е.С., балерина 538
Малевич К.С., художник, теоретик искусства 463, 505
Малюков П.Н., историк, 161
Малютин С.В., художник 518
Мамай, хан 83, 90, 91
Мамин-Сибиряк (Мамин) Д.Н., писатель 390
Мамонтов А.С., культуролог 542
Мамонтов С.П., культуролог 542
Мандельштам О.Э., поэт 463, 482, 484, 485, 510, 517, 555
Манн Ю.В., литературовед 432
Манфредини Винченцо, композитор 188, 275, 278
Мария Магдалина, святая 73
Марк, евангелист 32, 69
Маркези Л.Л., певец 263, 275
Марко Фрязин, архитектор 103
Маркс Карл, философ, общ. деятель 515
Мартин-и-Солер В., композитор 288
Мартос И.П., скульптор 235, 350
Маршак С.Я., писатель 523
Матвеев А.М., художник 174, 179, 194, 215, 216
Матвеева Н.Н., поэтесса, автор песен 531
Матинский М.А., драматург 270, 284, 287, 288
Матфей, апостол и евангелист 21, 97
Махмуд IV, султан 403
Машков И.И., художник 504, 519
Маяковский В.В., поэт 463, 506, 517, 518, 522, 535
Мезенец Александр, монах, теоретик музыки 127, 133
Мезенцев П.А., литературовед 432
Мейерхольд В.Э., режиссер 478, 479, 510, 517, 522, 543
Мекк Н.Ф. фон, меценатка 424
Мелье Жан, просветитель, философ 171
Мельников К.С., архитектор 520
Менделеев Д.И., ученый 368
Мень А.В., священник, богослов 11, 12, 135, 139
Мережковский Д.С., писатель, философ 458, 462, 463, 464, 466, 467, 468, 510, 548

Мерзляков А.Ф., поэт 301
Метерлинк М., драматург 477
Метнер Н.К., композитор, пианист 463, 489, 490, 504, 508, 511
Мечников И.И., ученый 456
Микешин М.О., скульптор 407
Миклухо-Маклай Н.Н., ученый, путешественник 368
Микула, древнерусский зодчий 68
Минин К.М., нижегородский посадник 113, 350
Минский (Виленкин) Н.М., поэт, философ 463
Митрофанов С.М., певец 292
Митта А.Н., режиссер 535
Михаил Федорович Романов, царь 113
Михайловский Н.К., публицист, теоретик народничества 370
Михалков С.В., поэт 523
Михеева Л.Н., филолог 8, 543
Мичурин И.Ф., архитектор 203
Можайский А.Ф., ученый, изобретатель 368
Моисей, пророк 95
Мольер (Поклен Ж.-Б.), драматург 183, 479
Монтескье Ш.Л., просветитель, философ 171
Монферран А.А., архитектор 350
Морозова Ф.П., боярыня, деятельница русского раскола 405
Моцарт В.А., композитор 271, 275, 277
Мравинский Е.А., дирижер 525
Мстислав Киевский, князь 62
Мунц В.О., архитектор 525
Муравьев М.Н., поэт, общ. деятель 174, 252, 295, 322
Муравьев-Апостол И.И., дипломат, писатель 256
Муравьев-Апостол С.И., декабрист 256
Мурадели В.И., композитор 529
Мусоргский М.П., композитор 223, 340, 402, 405, 408, 410, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 429, 448, 496
Мухина В.И., скульптор 524, 533
Мыльникова И., искусствовед 543

Мясин Л.Ф., хореограф 497
Мясковский Н.Я., композитор 520

Нагибин Ю.М., писатель 532
Наполеон I Бонапарт, император 310, 387
Нарышкин А.А., 275
Нарышкин А.Л., гос. деятель 269
Нарышкин Л.А., 275
Нарышкин С.К., 193
Нарышкина М.Л., 292
Нарышкины, дворянский род 122
Наталья Алексеевна, сестра Петра I 187
Нежданова А.В., певица 522
Неизвестный Э.И., скульптор, график 532, 539
Нейгауз Г.Г., пианист, педагог 521
Некрасов В.П., писатель 539, 541
Некрасов Н.А., поэт, лит. деятель 223, 371, 372, 373, 374, 397, 427, 472, 485
Нелединский-Мелецкий Ю.А., поэт 301, 322
Неменский Б.М., художник, педагог 532
Немирович-Данченко В.И., режиссер, драматург 392, 478, 522
Нестеренко Е.Е., певец 535
Нестеров М.В., художник 88, 447, 463, 492, 501, 511, 524
Нестор, летописец 10, 12, 29, 30, 33, 48, 55
Нестьев И.В., музыковед 543
Нижинский В.Ф., артист балета, балетмейстер 497
Никитин Афанасий, древнерусский писатель и путешественник 101, 102
Никитин И.Н., художник 174, 175, 180, 194, 215
Никитин Р.Н., художник 215
Николаев Л.В., пианист, педагог 521
Николев Н.П., драматург 270
Никон, патриарх 116, 122, 127
Никон, летописец 29
Новиков Н.И., писатель, издатель 174, 222, 223, 238, 248, 249, 293, 294, 325
Новосильцева В.Е., 229
Нос Иван, древнерусский распевщик 108
Носов Е.И., писатель 531

Оборин Л.Н., пианист, педагог 521
Образцова Е.В., певица 535
Обресков А.М., 229
Овидий (Публий Овидий Назон), римский поэт 189
Огурцов Бажен, архитектор 121
Ойстрах И.Д., скрипач 535
Ойстрах Д.Ф., скрипач, педагог 525
Окуджава Б.Ш., поэт-песенник 531, 534
Олег Рюрикович (Вещий), князь 26
Олеша Ю.К., писатель 518
Олсуфьев А.Б., 275
Ольга, княгиня 25
Опекушин А.М., скульптор 407
Орлова О.К., графиня 492
Орловский (Смирнов) Б.И., скульптор 350
Островский А.И., композитор 534
Островский А.Н., драматург 377, 378, 420, 428, 433, 479, 527
Островский Н.А., писатель 523
Остромир, посадник 38
Охотникова В.И., переводчица 66
Павел, апостол 71
Павел I, император 211, 234, 255, 269
Павлов И.П., ученый 456
Павлова А.П. (А.М.), балерина 497
Павлова Н.В., балерина 538
Паганини Никколо, скрипач, композитор 503
Паизиелло Джованни, композитор 188, 271
Палиашвили З.П., композитор 489
Палицын Авраамий, писатель 113, 114
Палладио (ди Пьетро), теоретик архитектуры 200, 208
Пальшау И.Г.В., композитор, клавесинист 275
Панаев И.И., писатель, журналист 374
Панаева (Головачева) А.Н., писательница 432
Панина М.Р., графиня 234
Панферов Ф.И., писатель 518
Панченко А.М., литературовед 136
Паскаль Блез, ученый, религиозный философ 12
Пастернак Б.Л., писатель 473, 506, 507, 513, 516, 518, 532, 558

Патрикеев Вассиан, монах, писатель 102
Паустовский К.Г., писатель 523
Пахмутова А.Н., композитор 534
Пахомий Логофет (Пахомий Серб), агиограф 85
Паччини Джованина, воспитанница графини Ю.П. - Самойловой 354
Пашкевич В.А., композитор, дирижер 175, 269, 276, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 312
Пашков П.Е., общ. деятель 207
Пейко Н.И., композитор 538
Пекелис М.С., музыковед 530
Перголези Дж.Б., композитор 270, 271
Перов В.Г., художник 223, 394, 395, 406, 429
Петр, древнерусский зодчий 60
Петр, митрополит 94
Петр I (Великий), император 173, 175, 176, 178, 179, 181, 187, 196, 197, 198, 215, 216, 226, 235, 236, 239, 240, 241, 242, 243, 274, 310, 398, 405, 492, 523
Петр Федорович (Петр III), император 276, 278
Петров А.П., композитор 538
Петров Е.П., писатель 518
Петров Н.А., пианист 535
Петров-Водкин К.С., художник 519
Пикассо Пабло, художник 496
Пименов С.С., скульптор 349
Писарев Д.И., критик, публицист 371
Пиччинни Никколо, композитор 271
Плавильщиков П.А., драматург, актер 174, 252
Пластов А.А., художник 524, 529
Платонов А.П., писатель 516, 517, 523
Платонов С.Ф., историк 456
Плеханов Г.В., общ. деятель, публицист 458
Плисецкая М.М., балерина 538
По Э.А., писатель 503
Поганкины, купцы 120
Погодин (Стукалов) Н.Ф., драматург 523
Пожарская М.Н., искусствовед 543
Пожарский Д.М., князь, полководец 113, 350

Познанский В.В., историк 432
Покрасс Дан. Я., композитор 526
Покрасс Дм. Я., композитор 526
Покровский М.Н., историк, общ. деятель 458
Поленов В.Д., художник 401
Половцов (Половцев) А.А., гос. деятель 488
Полонский Я.П., поэт 233
Полоцкий Симеон (С.Е. Петровский-Ситнианович), поэт, общ. деятель 117, 118, 131, 242
Полторацкий М.Ф., певец, регент 231
Померанцев А.Н., архитектор 407
Понтий Пилат, римский прокуратор Иудеи 398
Попов М.И., драматург 272, 293, 301
Попова Т.В., музыковед, фольклорист 136
Посник, зодчий 106
Поспелов Г.Н., литературовед 432
Потемкин-Таврический Г.А., гос. деятель, генерал-фельдмаршал 225, 259, 269
Прач И.Г.,композитор, пианист 294, 304, 312
Пржевальский Н.М., географ, генерал-майор 368
Прокопович Феофан, монах, ученый, поэт 174, 184, 192, 241, 267
Прокофьев А.А., поэт 528
Прокофьев И.П., скульптор 235
Прокофьев С.С., композитор 465, 490, 491, 497, 498, 511, 526, 527, 529, 541, 543
Протазанов Я.А., режиссер 455, 527
Протопопов В.В., музыковед 134
Прохор с Городца, иконописец 97
Прянишников И.М., художник 396
Пугачев Е.И., предводитель бунта 207, 224
Пудовкин В.И., кинорежиссер, теоретик кино 522, 530
Пукирев В.В., художник 396
Пушкин А.С., поэт 221, 330, 336, 337, 338, 339, 340, 343, 344, 345, 347, 351, 359, 361, 363, 365, 367, 415, 425, 432, 485, 503

Пырьев И.А., кинорежиссер 527, 528
Пятницкий М.Е., исполнитель и собиратель народных песен 525

Рабинович А.С., музыковед 315
Рабинович В.И., философ 315
Равель Морис, композитор 494
Радищев А.Н., писатель 174, 175, 253, 261, 262, 263, 264, 265, 268, 321
Радко, древнерусский зодчий 68
Разин С.Т., предводитель восстания 534
Райзман Ю.Я., режиссер 522
Ракова М.М., искусствовед 135, 314
Рапацкая Л.А., искусствовед 136, 315, 459, 543
Расин Жан, драматург, поэт 183
Распутин В.Г., писатель 531, 537, 541
Растрелли Б.-К., скульптор 215, 216
Растрелли Ф.-Б., архитектор 174, 201, 202, 203, 212, 213, 237, 282
Рахманинов С.В., композитор, пианист, дирижер 340, 463, 465, 489, 502, 503, 504, 508, 511, 544
Ревякин А.И., литературовед 433
Редкин П.Г., общ. деятель, юрист 345
Репин И.Е., художник 401, 402, 403, 404, 414, 429, 432, 433, 460, 495
Репнины, дворянский род 228
Рерих Н.К., художник, общ. деятель 465, 492, 494, 495, 496, 497, 508, 511
Римский-Корсаков Н.А., композитор, дирижер, общ. деятель 43, 340, 408, 410, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 429, 433, 450, 475, 492, 497
Ринальди Антонио, архитектор 205, 206
Рихтер С.Т., пианист 525, 537
Рогачевская Е.Б., литературовед 31, 63, 66, 135
Рогинская Ф.С., искусствовед 433
Рогов А.И., музыковед 77, 129, 135

Рогов Василий, древнерусский распевщик, педагог 76, 110
Рогов Савва, древнерусский распевщик, церк. деятель 76, 110
Родина Т., искусствовед 543
Рождественский Р.И., поэт 531, 534
Рожков Н.А., историк, общ. деятель 456
Розанов В.В., философ, писатель 447, 463
Рокотов Ф.С., художник 175, 226, 228, 229, 238
Роман Сладкопевец, гимнограф, святой 21
Ромашков В.Ф., кинорежиссер 455
Ромм М.И., кинорежиссер 527, 536
Росси К.И., архитектор 348, 349, 366
Ростовцев А.И., гравер 174
Ростропович М.Л., виолончелист, дирижер 539, 541
Ростопчина Е.П., графиня 351
Рубинштейн А.Г., композитор, пианист, педагог 409
Рубинштейн Н.Г., пианист, дирижер, педагог 409
Рублев Андрей, иконописец 94, 96, 97, 98, 99, 101, 110, 111, 123
Рубцова В.В., музыковед 543
Руднев Л.В., архитектор 525
Румянцев-Задунайский П.А., ген.-фельдмаршал, полководец 234
Руо Жорж, художник 498
Русаков И.В., общ. деятель 520
Руссо Ж.-Ж., писатель, философ 171, 265
Рыбаков Б.А., историк 136
Рылеев К.Ф., поэт, декабрист 335, 438
Рыцарева М.Г., музыковед 277, 306, 315
Рюрик, легендарный основатель династии Рюриковичей 234
Рябинин И.Т., сказитель 502
Рябушинский С.П., промышленник 487
Ряжский Г.Г., художник 518
Рязанов Э.А., режиссер 535, 536, 539
Рязанцев И.В., искусствовед 135, 314

Савицкий К.А., художник 399
Саврасов А.К., художник 400

Салтыков Ф.С., госуд. деятель 177
Салтыков-Щедрин М.Е., писатель 378, 379, 380, 397, 429
Самарин Ю.Ф., историк, публицист 345
Самков В.А., искусствовед 544
Самойлова Ю.П., графиня 354
Сандунова Е.С., актриса, певица 274
Санти Е.В., 229
Сапунов Н.Н., художник 477
Сарабьянов Д.В., искусствовед 36, 135, 432, 543, 544
Сарра, жена Авраама 98
Сарти Джузеппе, композитор 188, 288
Сарьян М.С., художник 477, 519
Сахаров А.Д., ученый, общ. деятель 531, 538
Свердлов Я.М., гос. деятель 515, 525
Свешников А.В., хоровой дирижер 521
Свиридов Г.В., композитор 535
Святослав Игоревич, князь 26, 310
Северянин Игорь (Лотарев - И.В.), поэт 506, 556
Сеземов Н.А., предприниматель 229
Семанова М.Л., литературовед 433
Семенов А.А., архитектор 407
Семенов-Тян-Шанский П.П., географ 368
Семеняка Л.И., балерина 538
Серафимович (Попов) А.С., писатель 390, 518
Сергий Радонежский, святой, основатель Троице-Сергиева монастыря 87, 88, 89, 93, 96, 98, 107, 111
Серман И.З., литературовед 316
Серов А.Н., композитор, критик 408
Серов В.А., художник 492, 497
Сеченов И.М., ученый 368
Семин М.И., математик 3
Симонов Е.Р., режиссер 536
Симонов К.М., писатель 527, 531
Скопин-Шуйский М.В., князь, военачальник 113, 126

Скрябин А.Н., композитор, пианист 463, 464, 479, 480, 481, 489, 510, 542, 543
Славинецкий Епифаний, писатель 117
Славинский Тадеуш, хореограф, танцовщик 497
Слонимский С.М., композитор музыковед 535, 538
Смоленский С.В., музыковед, хор. дирижер 49
Собинов Л.В., певец 522
Соколов А.Г., литературовед 483, 544
Соколов П.И., художник 228
Соколова О.И., музыковед 504, 544
Соколова Н.И., искусствовед 543
Соколовский М.М., композитор, скрипач 273, 274
Солари Пьетро Антонио, архитектор 103, 104
Солженицын А.И., писатель 532, 538
Соловьев В.С., философ, поэт 14, 24, 457, 465, 466, 467, 470, 471, 543, 545, 547
Соловьев С.М., историк 154, 368
Соловьев С.М., поэт 466
Соловьев-Седой В.П., композитор 529
Сологуб (Тетерников) Ф.К., писатель 462, 466, 469, 550
Соломаткин Л.И., художник 396
Солоухин В.А., писатель 537
Сомов К.А., художник 491, 493
Сопоцинский О.И., искусствовед 72, 99, 136
Сорокин П.А., философ, культуролог 508
Софоний Рязанец, древнерусский писатель 90
Софроницкий В.В., пианист 521
Софья Алексеевна, царевна 417
Сталин (Джугашвили) И.В., гос. деятель 524, 529, 531
Станиславский (Алексеев) К.С., режиссер, теоретик театра 392, 522
Станюкович К.М., писатель 390
Старевич В.А., художник, оператор, режиссер 455
Старов И.Е., архитектор 175, 206, 209, 210, 213

Стасов В.В., критик, искусствовед 396, 399, 402, 408, 409, 410, 412, 413, 417, 431, 433
Стасов В.П., архитектор 349
Стефан, древнерусский зодчий 68
Степанов Н.Л., литературовед 544
Стернин Г.Ю., искусствовед 431, 433, 544
Столпер А.Б., кинорежиссер 528
Стравинский И.Ф., композитор, дирижер 43, 340, 463, 466, 494, 497, 498, 499, 508, 511, 530, 542, 544
Строганов А.С., общ. деятель, меценат 229, 290
Строгановы, купцы, промышленники 123
Строева М.Н., искусствовед 433
Стругацкий А.Н., писатель 532
Стругацкий Б.Н., писатель 532
Струйский Н.Е., поэт 172, 229
Струйская А.П., жена Н.Е. - Струйского 229
Суворин А.С., издатель, журналист 397, 433, 454
Суворов А.В., генералиссимус, полководец 236, 259, 310
Судейкин С.Ю., художник 477
Сумароков А.П., драматург, поэт 174, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 220, 247, 248, 267, 301, 319
Суриков В.И., художник 404, 405, 406, 429, 460
Сурков А.А., поэт 527
Суровцева В.Н., 229
Сусанин И.О., крестьянин 360
Сытин И.Д., издатель 454

Таиров А.Я., режиссер 522
Таланкин И.В., кинорежиссер 535
Тальман Поль, писатель 244
Тамм И.Е., ученый 531
Танеев С.И., композитор, музыковед, педагог 463, 489, 511, 543
Таннауэер (Дангауэр) И.-Г., художник 215
Тараканов М.Е., музыковед 543
Тараканова Елизавета, авантюристка 277
Тарковский А.А., режиссер 539

Тартини Джузеппе, композитор, скрипач 181
Татаринова Л.Е., литературовед 242, 316
Твардовский А.Т., поэт, общ. деятель 523, 527, 532, 541
Телеман Г.Ф., композитор 181, 275
Темирканов Ю.Х., дирижер 535
Теплов Г.Н., гос. деятель, композитор-любитель 191, 192, 275
Тименчик Р.Д., искусствовед 486
Тимофеева Н.В., балерина 538
Титов В.П., поэт, драматург, композитор 269
Титов Н.С., поэт, драматург, композитор 269
Тихонов Н.С., писатель 528
Товстоногов Г.А., режиссер 536
Тоди Луиза, певица 263, 275
Тоидзе И.М., художник 528
Толстой А.К., писатель 442
Толстой А.Н., писатель 523, 524
Толстой Л.Н., писатель 223, 386, 387, 388, 389, 390, 397, 402, 428, 460
Толстой П.А., стольник 177
Томон Тома де, архитектор 348, 366
Томпакова О.М., музыковед 544
Томский Н.В., скульптор 524, 533
Торелли Джузеппе, композитор 305
Тохтамыш, хан 91
Тредиаковский В.К., поэт, филолог 174, 190, 243, 244, 245, 318
Трезини Д., архитектор 198, 212
Тренев К.А., писатель, драматург 518
Третьяков В.В., скрипач 535
Третьяков П.М., предприниматель, меценат 397
Трифонов Ю.В., писатель 537
Троепольский Г.Н., писатель 532
Тропинин В.А., художник 352, 366
Трубецкой Е.Н., князь, философ 136, 141
Трубецкой С.Н., князь, философ, общ. деятель 458
Трутовский В.Ф., фольклорист, композитор, исполнитель на гуслях 275, 294, 296

Туптало Д.С. (Димитрий Ростовский), митрополит, писатель 188
Тургенев И.С., писатель 345, 374, 375, 376, 415, 427
Турчин В.С., искусствовед 433
Тынянов Ю.М., писатель, литературовед 486
Тютчев Ф.И., поэт 345, 346, 366, 440, 441, 485
Тяжелов В.Н., искусствовед 72, 99, 136

Угрюмов Г.И., художник 228
Уколова И.Е., историк 12, 137, 148
Уланов Иван, дьякон 402
Успенский Б.А., филолог, культуролог 136
Успенский Г.И., писатель 390
Успенский Л.А., философ 147
Успенский Н.Д., музыковед 109, 136
Устрялов Н.В., общ. деятель, публицист 514
Ухтомский Д.В., архитектор 174, 203, 204
Ушаков Ларион, архитектор 121
Ушаков С.Ф. (Пимен Федорович), художник, теоретик живописи 124, 125, 128

Фаворский В.А., художник 519, 533
Фадеев А.А., писатель 518, 528
Фальк Р.Р., художник 519
Фальконе Э.М., скульптор 235
Фаминцын А.С., историк 136
Федин К.А., писатель 518
Федоров В.А., историк 433
Федотов Г.П., философ, историк 136
Федотов П.А., художник 356, 357, 358, 359, 367, 406
Федор Юрьевич, князь 64
Фенелон Франсуа, писатель 245
Фейнберг С.Е., пианист, педагог 521
Феодосий, сын Дионисия 99
Феофан Грек, иконописец 18, 70, 71, 80, 86, 94, 96, 97, 111
Фет (Шеншин) А.А., поэт 441

Филидор (Даникан Фалидор) Ф.А., композитор 270
Философов Д.В., философ, общ. деятель 463, 491
Филофей, монах, писатель 102
Финдейзен Н.Ф., музыковед 51, 74, 136, 316
Фиораванти Аристотель, архитектор 100, 104
Фирдоуси Абулькасим, поэт 334
Фирсов И.И., художник 175
Флиер Я.В., пианист, педагог 525
Флоренский П.А., богослов, ученый 16, 20, 95, 98, 99, 137, 144, 458, 517
Фоглер Г.Й., аббат, композитор, органист 275
Фокин М.М., артист балета, балетмейстер 497, 498, 544
Фома, апостол 32
Фомин Е.И., композитор 175, 176, 253, 296, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 312
Фомин И.А., архитектор 488
Фомин М.А., архитектор 525
Фонвизин Д.И., драматург 174, 248, 250, 251, 267, 284, 290, 312
Франк С.Л., философ 458, 508
Фрид Э.Л., музыковед 425
Фрунзе М.В., воен. и гос. деятель 520, 525
Фрязин Бон, архитектор 104
Фрязин Марко, архитектор 104
Фуников Иван, помещик, писатель 115
Фурманов Д.А., писатель 518

Хандошкин И.Е., композитор, скрипач 175, 275, 276, 290, 291, 292, 312
Харитон Ю.Б., ученый 531
Хачатурян А.И., композитор 529, 534
Хворостинин И.А., князь, писатель 114, 115
Хейфиц И.Е., режиссер 527
Хемницер И.И., поэт 174, 252, 295
Херасков М.М., поэт 174, 220, 252
Хлебников Велимир (В.В.), поэт 464, 506, 508, 517, 544, 557
Хованские, князья 417
Холопова В.Н., музыковед 544
Хомяков А.С., философ, поэт, публицист 345, 346, 489

Храповицкий А.В., гос. деятель, писатель 231
Храпченко М.Б., литературовед 433
Хренников Т.Н., композитор 526
Христианин (Крестьянин) Федор, древнерусский распевщик 108, 109, 111, 136
Хрущев Н.С., гос. деятель 532
Хуциев М.М., кинорежиссер 536
Цандер Ф.А., ученый 514
Цветаева М.И., поэтесса 487, 513, 563
Циолковский К.Э., ученый, изобретатель 455
Цявловская Т.Г., литературовед 433

Чаадаев П.Я., публицист, философ 335, 345, 433
Чайковский П.И., композитор 340, 363, 408, 422, 423, 424, 425, 426, 430, 533, 535
Чапаев В.И., воен. деятель 527
Чевакинский С.И., архитектор 174, 202, 203, 204
Челищев А.А., 351
Черейский Л.А., историк, литературовед 433
Черепнин Н.Н., композитор, дирижер 465, 497, 544
Чернышев З.Г., граф, генерал-фельдмаршал 234
Чернышевский Н.Г., писатель, философ 370, 371, 470
Чесноков П.Г., композитор, хоровой дирижер 521
Чехов А.П., писатель, драматург 390, 391, 392, 393, 428, 460
Чигарева Е.И., музыковед 544
Чимароза Доменико, композитор 271
Чирин Прокопий, художник 124
Чичагов В.Я., адмирал 234
Чичагов Д.Н., архитектор 407
Чоглоков Михаил, архитектор 196
Чуковский К.И. (Корнейчуков Н.В.), писатель 523
Чулков М.Д., писатель 174, 252, 293
Чюрленис М.К., художник 477, 478, 542

Шагал М.З., художник 508

Шадр (Иванов) И.Д., скульптор 524
Шаляпин Ф.И., певец 492, 496, 508, 522
Шарутин Трефил, зодчий 121
Шахматов А.А., литературовед 29
Шаховская Н.Н., виолончелистка 535
Шаховской (Шаховской-Харя) С.И., князь, писатель 114
Шевченко Т.Г., поэт, художник 415
Шевырев С.П., поэт, литературовед 346
Шекспир Уильям, драматург, поэт 526
Шервуд В.О., архитектор 407
Шереметев Н.П., граф 305, 314
Шехтель Ф.О., архитектор 487
Шибанов Михаил, художник 225, 238
Шиллер И.К.Ф., поэт, драматург 309, 334
Шилов А.М., художник 537
Шишкин И.И., художник 400
Шкловский В.Б., литературовед, писатель 507
Шлютер Андреас, архитектор 198
Шнитке А.Г., композитор 538, 544
Шолохов М.А., писатель 518, 531
Шостакович Д.Д., композитор 520, 526, 529, 534, 535, 538, 541
Штейнберг М.О., композитор 497
Штелин Якоб, академик, искусствовед 191, 192, 275, 278, 279, 280, 316
Штраух М.М., актер 523
Шуберт Франц, композитор 333
Шубин Ф.И., скульптор 175, 226, 233, 234, 236, 239, 268
Шувалов И.И., госуд. деятель 226, 234
Шуваловы, дворянский род 269
Шуйский В.И. (Василий IV), царь 113
Шукшин В.М., писатель, режиссер, актер 531, 536, 541
Шульгин В.С., историк 432
Щедрин Р.К., композитор 535, 538

Щедрин С.Ф., художник 351, 352, 366
Щедрин Ф.Ф., скульптор 175, 235
Щукин Б.В., актер 523
Щукин С.С., художник 233
Щусев А.В., архитектор 520

Эйдельман Н.Я., писатель, литературовед 326, 433
Эйзенштейн С.М., кинорежиссер, теоретик кино 521, 527, 528, 530
Экк (Ивакин) Н.В., кинорежиссер 527
Эмин Ф.А., писатель 252
Энгельс Фридрих, философ, общ. деятель 515
Эрдели К.А., арфистка, педагог 521
Эфрос А.В., режиссер 536
Эшпай А.Я., композитор 535, 538

Юдин С.С., врач 524
Юдина М.В., пианистка, педагог 521
Юрий Долгорукий, князь 78
Юрлов А.А., хоровой дирижер, педагог 535
Юсуповы, дворянский род 269
Юткевич С.И., режиссер, теоретик кино 522, 527
Юшанов А.Л., художник 396

Языков Н.М., поэт 363
Якобсон К.К., архитектор 525
Якулов Г.Б., художник 497
Ямпольский А.И., скрипач, педагог 521
Ямпольский И.М., музыковед, скрипач 316
Ярослав Мудрый, князь 26, 28, 29, 32, 34, 35, 36
Ярошенко Н.А., художник 399, 429
Яхонтов Н.П., композитор-любитель 296

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Русская художественная культура как общечеловеческая ценность 3

Часть I
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЙ РУСИ

Глава 1. Христианские основы древнерусского искусства 10
Вопросы и задания 25
Глава 2. Художественные открытия Киевской Руси 26
Вопросы и задания 54
Глава 3. Шедевры культуры древнерусских княжеств 57
Вопросы и задания 79
Глава 4. Свет русского Предвозрождения 82
Вопросы и задания 110
Глава 5. Искусство "бунташного века" 112
Вопросы и задания 132
Библиография 134
Хрестоматия 138

Часть II
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Глава 1. Феномен "русской европейскости" 168
Вопросы и задания 193
Глава 2. Образы архитектуры: от барокко к классицизму 196
Вопросы и задания 212

Глава 3. Образы живописи: от парсуны к портрету 214
Вопросы и задания 237
Глава 4. Открытия русской словесности 240
Вопросы и задания 267
Глава 5. Рождение композиторской школы 269
Вопросы и задания 311
Библиография 314
Хрестоматия 317

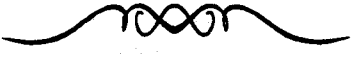
Часть III
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ XIX ВЕКА

Глава 1. Диалог стилей в русской классике предреформенной эпохи 330
Вопросы и задания 364
Глава 2. Вершины искусства пореформенной эпохи 368
Вопросы и задания 427
Библиография 431
Хрестоматия 434

Часть IV
ХУДОЖЕСТВЕННАЯЯ КУЛЬТУРА РОССИИ КОНЦА XIX — XX ВЕКА

Глава 1. "Серебряный век" российских муз 452
Вопросы и задания 509
Глава 2. Отечественная художественная культура 20-х — 80-х годов XX века 512
Вопросы и задания 540
Библиография 542
Хрестоматия 545

Краткий терминологический словарь 564
Именной указатель 572



Учебное издание

Рапацкая Людмила Александровна

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Зав. редакцией *Т.А. Савчук*
Редактор *А.Г. Кувакин*
Компьютерная верстка *Ф.П. Дорохов*
Корректор *В.М. Осканян*

Изд. лиц. № 064380 от 4.01.96 г.
Сдано в набор 26.06.97. Подписано в печать 12.01.98.
Формат $60 \times 90^1/_{16}$. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 38,0 + 2 илл. Тираж 20 000 экз. (I завод — 10 000 экз.).
Зак. 981.

«Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».
117571, Москва, просп. Вернадского, 88.
Московский педагогический государственный университет
тел./факс 932-56-19, тел. 437-99-98, 437-25-52, 430-04-92.
E-mail: vlados@dol.ru; http://www.vlados.ru.

Государственное унитарное предприятие ордена Трудового Красного Знамени полиграфический комбинат Государственного комитета Российской Федерации по печати. 410004, Саратов, ул. Чернышевского, 59.