

ЭСТЕТИКА

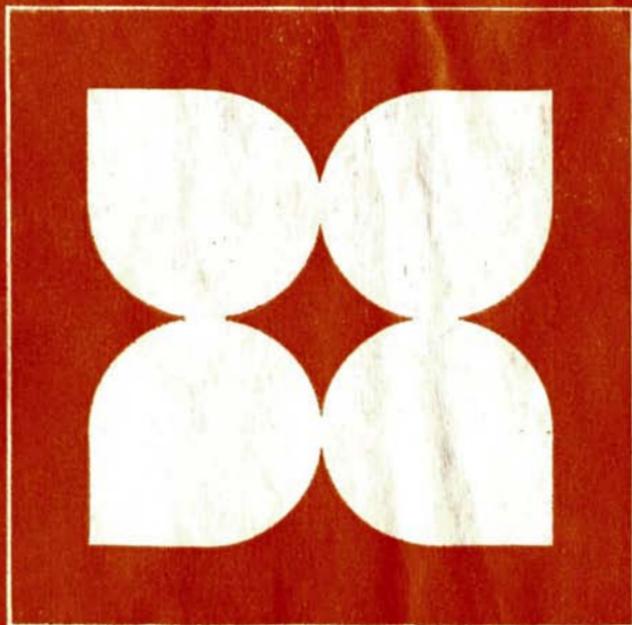
ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ



1989/4

В. В. Бычков

ЭСТЕТИКА В РОССИИ XVII ВЕКА



ЗНАНИЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

ЭСТЕТИКА

4/1989

Издается ежемесячно с 1976 г.

В. В. Бычков,
доктор философских наук

ЭСТЕТИКА В РОССИИ XVII ВЕКА

(ЦИКЛ «ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ»)



Издательство «Знание» Москва 1989

ББК 87.8т () 41
Б 95

Автор: **БЫЧКОВ Виктор Васильевич** — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института философии АН СССР, автор книг: *Византийская эстетика.* — М., 1977; *Эстетика поздней античности.* — М., 1981; *Эстетика Аврелия Августина.* — М., 1984; брошюры «*Эстетическое сознание Древней Руси.*»

Редактор: **БАТЮШКОВА А. С.**

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Последний щит средневековья	7
Раскол	13
Церемониальная эстетика	24
Эстетика слова	33
Музыкальная эстетика	43
Теория живописи	52
Примечания	63
Литература	63

Бычков В. В.

Б 95 Эстетика в России XVII века. — М.: Знание, 1989. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Эстетика»; № 4).

ISBN 5-07-000224-4

15 к.

Эта брошюра продолжает цикл «Из истории отечественной эстетической мысли», начатый работой того же автора «Эстетическое сознание Древней Руси» (М.: Знание, 1988). Освещается очень важный для истории русской эстетики период перехода от средних веков к Новому времени. Автор дает характеристику формирующегося нового эстетического сознания; анализирует художественно-эстетические теории того времени, проблемы прекрасного, художественного слова, живописного образа, музыкальной формы и т. д. Раскрывается также идейное содержание острой борьбы между традиционалистами и новаторами в теории и практике искусства.

0301080000

ББК 87.8

ISBN 5-07-000224-4

© Издательство «Знание», 1989 г.

ВВЕДЕНИЕ

XVII век в русской культуре — это переходный этап от средневековья к Новому времени с характерным для такого этапа подведением итогов одной, уходящей в прошлое, культурно-исторической ступени и выдвиганием и формированием элементов новой.

Как мы помним¹, Древняя Русь пришла к XVII в. с самобытной, богатой и высокоразвитой художественно-эстетической культурой. В силу определенных, не до конца еще выявленных причин в средневековой Руси основные формы духовной деятельности (философской, религиозной, научной) нашли наиболее полное и глубокое воплощение в эстетическом сознании (на практике — в искусстве), наполнив его необычайной глубиной и силой. В Древней Руси практически не существовало ни науки, ни философии, ни самостоятельного богословия в их традиционных формах, но интенсивное развитие получили многообразные формы художественной культуры и «духовного делания», ориентированные на достижение духовного наслаждения. Именно в них нашла наиболее полное выражение духовная жизнь древних русичей, включая и их научные, философские, богословские, историко-софские и т. п. потребности. Средневековая Русь жила целостной духовной жизнью, не разъединенной на отдельные составляющие, осененной непостигаемыми в своей глубине образами Софии, Логоса-Христа, Богородицы и наиболее полно выраженной в эстетическом сознании древних русичей, в их искусстве.

Истории было угодно, чтобы Русь продолжила (и завершила) более чем двухтысячелетнюю ветвь развития духовной культуры: античность — Византия — Древняя Русь. Прерывность этой культурно-исторической линии сейчас очевидна, так же, как очевидны как минимум два крупных перелома в ее непрерывном беге. Первый — возникновение

христианства, когда пришедшая в тупик греко-римская рафинированная духовность получила в процессе самоотрицания новые мощные импульсы от «варварской» (в понимании эллинов) ближневосточной иррациональной духовности. На основе единения этих во многом противоположных культурных движений возникла новая самобытная культура — византийская, явившая собой предельное и даже изощренное выражение (во всяком случае, в средиземноморском европейском регионе) средневекового типа культуры, средневековой духовности.

Второй перелом — менее явный, чем первый, но достаточно ярко выраженный — произошел при христианизации славян, и в частности Руси, когда антично-византийская культура в период зрелости своей средневековой духовности была привита молодому и полному сил саженцу восточнославянской культуры. Начавшее уже стареть древо православной культуры получило новые соки, новую почву и новые «гены» и дало прекрасные плоды прежде всего в виде русской средневековой художественной культуры.

Только имея в виду этот многовековой путь развития описанной ветви культуры (от греческой античности до Руси), можно правильно понять, как и почему в короткий (в историческом масштабе) срок могла возникнуть столь богатая, глубокая и высокодуховная культура, как древнерусская. Она питалась мощными традициями крупнейших культур древности и средневековья. Здесь не место вдаваться в культурологические размышления, но необходимо еще раз напомнить, что «пластические интуиции» и сильно развитое философское мышление античности, глубокую религиозность и утонченный мистицизм Византии, высочайшую духовность ее искусства Древняя Русь преобразила в некое новое целостное духовно-эстетическое качество — в **софийность**, которую можно считать одной из главных самобытных характеристик и древнерусской культуры в целом, и эстетического сознания в частности.

Выражение высочайшей духовности в художественно-эстетических формах, характерное прежде всего для древнерусского искусства, воспринималось на Руси как **красота**, имеющая целью духовное наслаждение. Всеобъемлющая художественно-эстетическая конкретизация духовных феноменов, способность воспринимать духовное прежде всего чере

эстетическое и как эстетическое выдвигали красоту (в первую очередь духовную, но не только) на уровень главных категорий культуры. С ее помощью обозначались основные духовные ценности эпохи, в ней воплощались жизненно значимые идеалы.

Принцип **невербализуемого** (несловесного) **выражения** духовных сущностей — основной принцип художественного мышления вообще — стал одним из главных принципов духовной культуры средневековой Руси, свидетельствуя об эстетической доминанте этой культуры. Глубочайшая мудрость древнерусской культуры, ее главные ценности и сущностные основания были наиболее полно воплощены в искусстве, прежде всего в живописи.

В «Троице» Андрея Рублева или в ферапонтовских росписях Дионисия гений русского народа сфокусировал и воплотил мощный духовный потенциал древнерусской культуры. Эти творения великих живописцев явились целостными художественными символами своей эпохи, то есть стали адекватным выражением на художественном языке своего времени сущностных оснований бытия. Тенденция к такому выражению была ведущей в древнерусском искусстве, в эстетическом сознании времени. Отсюда **символизм** — один из главных принципов этого сознания, утверждавший себя в постоянной борьбе (или противостоянии) со средневековым «реализмом» — тенденцией к подражательно-натуралистическому воспроизведению видимых форм мира.

К основным характеристикам древнерусского эстетического сознания наряду с **софийностью** (художественным выражением сущности бытия), **символизмом**, **принципом невербализуемого выражения** относятся также **каноничность**, **системность**, **соборность** (в православии — духовное единение небесных и земных сил универсума), **высокая нравственная ориентация** всей художественно-эстетической деятельности, **обостренная духовность** искусства, **возвышенность** эстетических феноменов, регулярная устремленность эстетического сознания к **духовной красоте**, стремление к овладению ею и к ее осмыслению.

В комплексе эти принципы достаточно полно отражают древнерусскую эстетику в ее идеальных устремлениях, в отнюдь не единичных (но и не массовых) случаях духовных озарений, в гениальных творениях высокопрофессионально-

го древнерусского искусства. Однако эстетика в отличие от философии или богословия не сводится только к идеальным устремлениям духа, к абстрактным полетам мысли. К ее компетенции относятся и более материальные движения форм, реальная жизнь форм выражения на разных уровнях их материализации, и прежде всего в сфере художественной деятельности. И здесь древнерусская культура вносила существенные коррективы в жизнь эстетического сознания, протекавшую под сильным влиянием христианского миропонимания.

Само христианство на Руси, о чем свидетельствует необозримая древнерусская литература, было существенно «отредактировано» под влиянием местного восточнославянского миропонимания, местной духовной культуры. Художественная же деятельность испытывала эти местные, этнические влияния в еще большей мере и более регулярно. Отсюда — своеобразный антиномизм (противостояние полярных явлений) русского средневекового эстетического сознания. Указанная выше система принципов, в основе своей восходящая к византийской традиции, как бы наложила на другую систему, имевшую своими истоками восточнославянскую, дохристианскую культуру, для которой характерны тенденции к конкретности, материальности, пластической осязательности духовных феноменов, к иллюзорности, «документальной» определенности. В результате на Руси возникла самобытная система художественно-эстетического освоения мира, своеобразное эстетическое сознание, которому одновременно были присущи и высочайшие полеты духа, и неусыпная забота о «красоте сапожней», и утонченная духовность на основе строгой аскезы, и тенденция к оправданию разгульных языческих игр и пиршеств в дни церковных праздников, и сознательное принятие и обоснование символизма в искусстве, и восхищение иллюзионистски-натуралистическими изображениями, и принятие чуда, алогичности, антиномичности, абсурдности как основ жизни и мышления, и одновременно стремление к отысканию элементарных логических и причинно-следственных связей и закономерностей.

Именно эта принципиальная противоречивость, неоднозначность, многомерность и многоаспектность древнерусского эстетического сознания, его открытость к внешним влияниям и глубинный традиционализм, теснейшая связь с древ-

ними отечественными архетипами (сущностными первообразами культуры) и умение глубоко почувствовать и принять как свое собственное многовековое наследие древних и современных цивилизаций — все это и открыло пути к возникновению богатейшей художественно-эстетической культуры Древней Руси, ставшей мощным накопителем духовной энергии, до сих пор питающей русскую культуру. В XVII столетии эта культура претерпела значительные изменения.

ПОСЛЕДНИЙ ЩИТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Кризис средневековой культуры, наметившийся еще в XVI в. и прогрессирующий в XVII, суровые испытания, обрушившиеся на русский народ в годы «смуты», социальная и политическая нестабильность первой трети века способствовали росту в культуре в этот период многих средневековых настроений и феноменов, обострению отдельных форм средневековой духовности, с помощью которых культура как бы пыталась сохранить уходящий этап своей истории. В литературе необычайное развитие получает жанр «видений», процветает эстетика аскетизма, много внимания уделяется вопросам нравственности, справедливости и т. п.

Драматические события первых десятилетий XVII в. возбуждали в умственной жизни новую волну отрицания земной, суетной и бессмысленно жестокой жизни, пробудили ностальгию по возвышенным духовным идеалам, во всем противоположным обыденной действительности, привели к новым поискам таких идеалов. Существенно, что поле этих поисков активно переместилось в сферу эстетического, духовная нагрузка которой значительно возросла. Ярким выражением этого является трактат «О царствии небесном», автором которого считается князь И. А. Хворостинин.

В духе раннехристианских мыслителей он призывает своих читателей «возненавидеть» мир и «яже суть в мире». Человек, напоминает он, лишь странник на этой земле, но полноправный гражданин неба, куда он и должен вернуться как существо духовное. «Тело убо земляно есть, но человек несть тело, человек есть душа в теле, ум есть небесный и божественный, род Божий есмы». Столь высоко оценив человека, автор призывает его быть достойным своего высокого

положения и назначения в универсуме, отказаться от излишней привязанности к земле, к материальному и вспомнить о духовном; облечься в одежды духа, прозреть духовно для усмотрения неземной красоты. А красота эта разлита в царстве небесном, обретение которого и должно составлять цель жизни человека в этом бренном мире.

Все красоты мира сего (дворцы, роскошные ткани, земная музыка и т. п.) — ничто по сравнению с красотами небесного царства. Восхваляя их, автор подчеркивает принципиальную вынесенность их за пределы земного человеческого понимания, восприятия и описания.

Отказавшись от попытки непосредственно описать сущность и красоты небесного царства, автор трактата стремится возбудить у читателей представление о ней путем описания эмоционально-эстетической реакции на эту красоту идеальных жителей небесного царства — праведников, которым оно предназначено. Автору известно только, что там «место вечного покоя и некончаемого благоточного наслаждения, идеже есть свет невечерний и крайнее благих наслаждение... неизреченное празднество, некончаемое ликование, безпрестанное веселие, <...> благодарованное веселие, недоведомая сладость, неизреченная светлость, ненасыщаемое зрение...» и т. д. и т. п.

Все в царстве небесном направлено на духовное услаждение зрения и слуха небожителей, которые будут «яко ангелы Божии». Сами тела воскресших останутся теми же и одновременно «красновидно изменятся», так что об их новой красоте «вышестественне разумевати подобает нам», ибо будет она «неизреченна» в своем «божественном сиянии». Видимая красота человеческого тела достигнет, таким образом, своего предельного, идеального выражения. В том же плане понимает автор трактата и небесную музыку — как запредельное совершенство музыки земной, доставляющее неопишное наслаждение небожителям: «Пение тамо ангельское, не гласы бо мусикинскими, ниже струны краснопевными zde тлеемыми, но недостижаемыми некими высокогласными ангельскими пении воспевается и глаголется Божиим духом движимо». И нет ничего «сего пения сладостнейши» и «предивнейши».

Источником и центром всей этой идеальной духовно-эстетической ауры, некоего абсолютного моря духовной кра-

соты и наслаждения является сама Троица, описанная автором в изощренной световой терминологии — это «пребожественный в трех составех единосущный пребезначальный живоначальный и вышеначальный неизследимый неописанный неведомый тресветлый свет». Именно он немолчно воспевается и восхваляется на все лады ангельскими чинами как источник красоты, как «светодатель и благодатель», как главный объект духовного наслаждения. «Тамо» же «сияет тмами солнца светлейшии неизреченный свет божественнаго лида Господа нашего Иисуса Христа».

Этот берущий начало в древности световой аспект божества был популярен на Руси. Еще в начале XVI в. его активно разрабатывал Иосиф Волоцкий. Однако у автора начала XVII в. он достигает, пожалуй, крайних форм изощренности, какого-то рафинированного эстетизма, неожиданно ассоциирующегося с чем-то, напоминающим духовный маньеризм или экзальтированную световую мистику барокко. В своей устремленности в мир высших реальностей автор как бы преодолевает узкоконфессиональные рамки и прорывается на тот уровень духовности, который был характерен для европейской христианской культуры того времени.

Божественный свет небесного царства является «ненасыщаемой пищей» и «ненасыщаемым зрелищем» для всех его обитателей, той вожделенной пищей духовной, которой так алчет человек на земле. Вся «небесная» эстетика, таким образом, в конечном счете ориентирована на постижение, «разумение», «истинное зрение» умонепостигаемого абсолюта, то есть имеет своеобразную гносеологическую ориентацию. Постоянное духовное созерцание, «неусыпная бодрость и духовное пребывание и легостное некое движение», доставляющие неопишное духовное наслаждение, — в этом, по глубокому убеждению автора, и состоит «высочайшая жизнь», которая обещана всем праведникам.

Подробно описанный в трактате религиозно-эстетический идеал, по существу, является содержанием той категории, которая в европейской эстетической традиции получила название **возвышенного**. Средоточие духовного света и красоты, источник высшего и нескончаемого наслаждения в небесном царстве, одновременно и источник страха и ужаса («свет ужаса исполненный»). Представленный Хворостининым идеал как концентрация духовных ценностей настолько высоко

вознесен им над эмпирическим миром, что возбуждает в человеке «сладость страха Божия», то есть чувство возвышенного. При этом на самой «сладости» делается на протяжении всего трактата столь сильный акцент, что проповедуемый в нем религиозно-эстетический идеал далеко выходит за традиционные рамки средневекового мировоззрения.

Апология средневековой идеологии у писателей первой половины века незаметно начинает перерастать в новое качество, подспудно образуя фундамент нового этапа культуры.

В период «смуты» духовным и эстетическим идеалом стал образ «безвинно убиенного» царевича Димитрия. В классических традициях агиографического жанра (агиография — описание Жития святого) он изображается как отрок «от юности благообразием украшен и чистотою просвещен, ничто же земных злая вменив»; он «свято процвете премудростию разума, от глубоких вещей украшен». Эта духовная красота юноши, усиленная его безвременной смертью, вылилась в видимую красоту его тела, многие годы сохранявшуюся и после его смерти «аки шишок благоуханен» и доставлявшую духовную радость всем видевшим его. Даже земля несколько лет бережно сохраняла в своих недрах нетленную красоту тела царевича, как сохраняется «въ преизящнем граде царская пленица различно красящихся лентою».

Сам факт появления нового мученика открывал в представлении книжника XVII в. еще один духовный поток между мирами небесного бытия и земного бывания, который знаменовался «изрядными различно обліста чудесеы» и новыми духовными красотами. Во вновь созданных в честь мученика церквах святой «многокрасными пенми (пением) всех къ похвалению страдания своя созывает, обымевая бяше красными виды, яко багрыми цветы».

В этом внешне чисто средневековом понимании духовной красоты мученичества (которого в буквальном смысле этого слова, собственно, и не было) уже оцутимы и черты нового эстетического сознания — своеобразный духовный маньеризм. Суть его сводится к тому, что в период кризиса средневекового мировоззрения, повсеместного оскудения благочестия даже в среде духовенства в культуре появляются тенденции к духовной экзальтации, к повышенной эстети-

зации религиозных феноменов. Равновесие между религиозными и эстетическими ценностями, характерное для классического русского средневековья, нарушается в сторону эстетического компонента, за счет которого культура пытается ликвидировать возникающий дефицит духовности, святости. С особой силой подобные тенденции выразились в искусстве и эстетике итальянского маньеризма XVI в. (от итальянского слова *maniera* — направление в искусстве, предшествовавшее барокко).

Нечто типологически приближающееся к нему, хотя в совершенно самобытной форме, мы наблюдаем и в русской эстетике (и шире — культуре) первой половины XVII в. Факт политической истории — убийство (или несчастный случай) малолетнего царевича — в период оскудения благочестия быстро превращается в феномен религиозной жизни народа и, более того, предельно эстетизируется. Образ царевича осеняется ореолом мученичества и превращается в новый духовно-эстетический идеал, для создания которого писатели смутного времени сконцентрировали богатый арсенал средневековой эстетической терминологии.

Суть русского духовного маньеризма XVII в. может быть усмотрена в стремлении предельно (или даже чрезмерно) «нагрузить» видимую красоту духовным содержанием, максимально (с «перегрузкой») использовать видимые формы для выражения невидимого, иногда в ущерб и тому и другому. В русском искусстве эти тенденции ярко проявились еще во второй половине XVI в., а в эстетическом сознании — в конце XVI — начале XVII в. В эстетике видимая красота выдвигается на одно из значимых мест и теснее сливается с красотой духовной; или, точнее, в сознании людей начала XVII в. как бы резче проступают духовные основания видимой красоты, становятся почти самоочевидными, не требующими даже специального оправдания.

Дьяк Иван Тимофеев в своем «Временнике» подробно описывает красоту «гроба Христова», который по образцу Иерусалимского «гроба» начал сооружать Борис Годунов, не жалея драгоценных материалов, но не успев завершить. С горечью сообщает Тимофеев, что захвативший власть самозванец, не имея никакой жалости к красоте, «нелепотно» разорил все «златое умоделство» с «красотою его многою» на свои «доможителныя потребности бсзобразныя».

Вроде бы традиционный для древнерусского летописания мотив сожаления о разоренной захватчиками красоте произведений искусства как устойчивый словесный стереотип для выражения скорби по поводу разрушения всего строя, порядка, чина мирной жизни, культуры, отеческой веры и т. п. — этот мотив по-новому звучит у автора начала XVII в. Уже сама фраза удивляет своей манерностью, изощренным «плетением словес»². Еще более характерно именно для эстетики маньеризма само противопоставление чрезмерной красоты огромного произведения декоративно-прикладного и ювелирного искусства (она здесь выступает чисто эстетической ценностью) безобразным «доможительным» потребностям самозванца, под которыми имеется в виду московский разгульный период жизни Лжедмитрия I. Если мы вспомним еще, что носителем красоты выступает изощренно украшенная копия «гроба Господня» — главной святыни христиан, то маньеристский характер этой оппозиции станет предельно ясен.

Маньеристские тенденции в русской эстетике первой половины XVII в. были направлены на сохранение и поддержание средневековой духовной культуры. Они явились одной из скреп того «щита», которым традиционная русская культура пыталась защитить себя от вторжения культуры Нового времени, не замечая, что и сами-то скрепы — уже порождение новой культуры, притом отнюдь не только отечественного происхождения.

В книжности первой половины XVII в. мы находим много традиционных для русской средневековой эстетики представлений о человеке, его красоте. Однако хорошо ощущаются и новые тенденции. Так, князь И. М. Катырев-Ростовский завершает свою «Повесть» о событиях «смуты» специальной главкой с портретной галереей основных персонажей описанных событий, которую называет «Написание вкратце о царех Московских, о образех их, и о возрасте, и о нравах». Новым для русского эстетического сознания является уже сам факт специального выделения главы с описанием портретов исторических персонажей, новым, как мы увидим, оказывается и характер этих описаний.

Прежде всего в них хорошо ощутима тенденция к созданию почти реалистических портретов, подчеркиванию инди-

видуальных черт внешнего вида, характера, нравственного и духовного облика.

Иван Грозный: «Царь Иван образом нелепым, очи имея серы, нос протягновен и покляп; возрастом (ростом) велик быше, сухо тело имея, плещи имея высоки, груди широки, мышцы толсты; муж чюдного разсуждения, въ науке книжного поучения доволен и многоречив зело». А вот образ Лжедмитрия — Отрепьева: «Рострига же возрастом мал, груди имея широки, мышцы толсты; лице же свое имя не царсково достояния прѣпростое обличие имея, и все тело его велми помраченно. Остроумен же, паче и въ научении книжном доволен, дерзостен и многоречив зело, конское рыстание любляще, на враги своя ополчитель смел, храбрость и силу имея, воинство же велми любляще». Совершенно очевидно новое для средневекового художественного мышления стремление к фиксации индивидуальных черт, к портретности образов, к созданию «парсуны». При этом автора не смущает, что описываемые персонажи имеют «неленый» образ или «велми помраченное» тело. Для него важно остаться на позиции объективного писателя, фиксирующего то, что реально было. Идеальные иконографические типы средневековья (князь, воин, духовный пастырь, подвижник и т. п.) начинают уступать место в художественно-эстетическом сознании индивидуализированным портретам. При этом автор описаний стремится настолько отрешиться от средневековой традиции, что даже портрет врага, возмущившего всю Россию, он старается выписать беспристрастным пером.

Идеализаторские тенденции, однако, начинают преобладать у Катырева-Ростовского, когда ему приходится описывать образы жертв «смуты» — детей Бориса Годунова. Симпатии автора к ним побуждают его оставить позицию беспристрастного фиксатора увиденного, и он создает, пожалуй, наиболее подробные во всей древнерусской литературе идеализированные образы юных героев, высветленные нескрываемым авторским сочувствием к их судьбам. Приведу эти описания, учитывая их уникальность и эстетическую значимость, полностью.

«Царевич Федор, сын царя Бориса, отроча зело чюдно, благолепием цветуще, яко цвет дивный на селе, от Бога украшен, яко крин въ поли цветущи; очи имея велики черны, лице же ему бело, млечною белостию блистаяся, возра-

стом средю имея, телом изобилен. Научен же бе от отца своего книжному почитанию, и во ответех дивен и сладкоречив велми; пустошное же и гнило слово никогда же изо уст его исхождаше; о вере же и поучении книжном со усердием прилежа.

Царевна же Ксения, дщерь царя Бориса, девица суши, отроковица чюдного домышления, зеленою красотою лепа, бела велми, ягодами румяна, червлена губами, очи имея черны велики, светлостию блистаяся: когда же въ жалобе слезы изо очию испущаше, тогда наипаче светлостию блистаху зеленою; бровми союза, телом изобилна, млечною белостию облиянна; возрастом ни высока, ни ниска; власы имея черны, велики, аки трубы, по плещам лежаху. Во всех женах благочинниша и писанию книжному навична, многим цветаше благоречием, во-истину во всех своих делах чредима; гласы воспеваемая любляше и песни духовныя любезне жешаше».

Отличительной особенностью этих описаний является пристальный интерес их автора к красоте внешнего облика юных героев. Если средневековые летописцы и агиографы ограничивались, как правило, лишь указаниями на красоту («красен») внешнего облика и более подробно останавливались на духовно-правственных достоинствах своих персонажей, то автор начала XVII в. главное внимание уделяет именно чувственно воспринимаемой красоте. Катырев-Ростовский впервые в русской литературе описывает цвет лица, глаза, губы, волосы своих героев. Конечно, эти характеристики еще достаточно стереотипны и в целом не выходят за рамки средневекового типа художественного мышления. Нечто близкое мы найдем в византийском романе уже в XIII в., но в русской литературе они появляются впервые только в начале XVII в. и знаменуют новый этап в развитии эстетического сознания. Теперь писатель не просто восхищается красотой юноши или девушки, но стремится понять, из чего она складывается, осмыслить составляющие прекрасного облика — и не только статические (цвет кожи, волос, глаз, губ; форма бровей, тела), но и динамические. Он тонко подмечает, например, что испускающие слезы глаза девушки усиливают ее красоту — «наипаче светлостию блистаху зеленою».

Итак, хотя в русской эстетике первой половины XVII в.

и предпринимаются попытки сохранения элементов средневекового эстетического сознания, они все активнее вытесняются и трансформируются новыми формами и принципами художественно-эстетического мышления.

РАСКОЛ

Кризис средневекового миропонимания, средневековой культуры в целом, подспудно назревавший в России уже почти целое столетие, разразился во второй половине XVII в. целым рядом сложных и внутренне противоречивых процессов и явлений в социально-политической, религиозной и общекультурной сферах.

Многие из них так или иначе оказались связанными с церковной реформой, проведенной в середине века (начиная с 1652 г.) царем Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном, и последовавшим за ней внутрицерковным расколом, встряхнувшим все русское общество того времени и фактически утвердившим приговор средневековому этапу культуры.

Историки и религиоведы находят много причин, как внутренних, так и внешнеполитических, никоновской реформы и раскола.

С точки зрения духовной культуры существенно указать на прогрессирующую утрату церковью своих позиций в духовной жизни народа, на систематическое разрушение основ и стереотипов средневекового миропонимания.

Если христианство и церковь на Руси и в периоды классического средневековья включали в себя многие элементы славянского языческого наследия и языческих культов, то в XVII в. процесс отклонения народной религиозности от ортодоксального христианства в сторону фольклорно-языческих элементов значительно усиливается. Религиозная духовность повсеместно вытесняется «обрядоверием» — утилитарным отношением к культу. Возрастает роль главного отношения языческого мироощущения — человек—природа, действительной пружиной которого была магия; соответственно возрастает вера в магическую силу и христианского обряда. Повышается значение культа святых, который на Руси нередко служил христианской ширмой для так и не искорененных

пережитков политеизма (многобожия), при этом в его чисто утилитарном аспекте — святых воспринимали в первую очередь как реальных помощников в мирских делах. Возрастает наконец фетишистское отношение к иконам, которые часто почитались в народе за самих изображенных на них святых, и обращались с ними нередко так же, как древние славяне с идолами — наказывали, выбрасывали, если они не выполняли какой-либо охранной или хозяйственно-бытовой функции. К этому следует добавить формальное отношение к богослужению как со стороны прихожан, так и со стороны клира.

Ясно, что руководство церкви и ее наиболее одаренные лидеры не могли мириться с подобным положением дел. Они предпринимают попытку реформами сверху укрепить позиции церкви в государстве, поднять ее роль и авторитет в народе как духовного наставника.

Не останавливаясь здесь на всех положениях реформы, отмечу лишь, что она сводилась в основном к унификации культа и богослужебной литературы по общим для православного мира того времени образцам, которые существенно отличались от традиционно утвердившихся на Руси стереотипов.

Со времен крещения Руси Владимиром в греческом богослужении произошли многие изменения, а в русских книгах появилось много описок, ошибок, местных новаций и т. п. Так что скорректированное по новым греческим книгам русское богослужение было воспринято многими традиционалистами, и прежде всего малообразованным, нередко неграмотным клиром, как «новая вера».

В богослужебный чин, церковный обряд, который на Руси, особенно на уровне массового религиозного сознания, играл первостепенную роль, было внесено много изменений. Древнее двоеперстие (или пятиперстие в понимании первых расколоучителей) заменили троесперстием, введенным в Византии еще в конце XII в. Были существенно сокращены и во многом изменены основные богослужебные чины и в наибольшей мере литургия, скорректированы 2-й и 8-й члены Символа веры, во многих псалмах и молитвах изменены отдельные термины и обороты речи, изменился характер и количество поклонов в процессе службы и т. п.

Столь бесцеремненное обращение со священными, века-

ми установившимися обрядами воспринималось во многих слоях русского общества и некоторыми из «ревнителей благочестия» как покушение на «предания отеческая правая», как ересь, угрожающая истинному православию, как дело рук самого Сатаны или Антихриста и привело к неприятию реформы широкими кругами крестьянства, определенной частью стрельцов и боярства, приходским клиром, не имевшим возможности и желания переучиваться, некоторой частью высшего духовенства, то есть к расколу внутри церкви. Сразу же выделились лидеры раскола и мученики за «старую веру», среди которых наиболее яркой и литературно одаренной фигурой был, несомненно, протопоп Аввакум Петров — живое воплощение сущности раскола, а наиболее образованным в богословском отношении — диакон Федор Иванов. Реформу приняла (искренне или под нажимом) большая часть высшего духовенства, дворянской знати, прогрессивная интеллигенция и равнодушная к религии часть населения.

Никоновские нововведения, основанные на «научной» правке старых текстов, фактически ударили по двум важнейшим принципам средневекового сознания (в частности, и эстетического) — по каноничности (традиционализму) и символизму. Сохраняя смысловую сущность богослужения, никоновская реформа разрушала устоявшийся богослужебный канон (или вносила в него существенные изменения), с чем никак не могло согласиться направленное на средневековые принципы, т. е. традиционалистски ориентированное, общественное сознание. И хотя реформа имела целью не разрушить, но скорректировать, подправить и унифицировать канон, в период острого кризиса средневекового мышления его приверженцы восприняли эту акцию как покушение на канон.

Далее, каждый (до мельчайшего) элемент богослужения имел символическое значение. Изменение большого количества этих элементов (символов), начиная с исправления отдельных букв, слов, их порядка и кончая изъятием и заменой целых текстов, было воспринято средневековым сознанием как искажение всего символического (а для Руси еще и сакрального, магического) смысла богослужения. А коль скоро утверждалась равнозначность новых (других!) элементов (символов) старым, то фактически отрицалась уни-

кальность символа, то есть подрывался сам принцип символического мышления и намечались пути новому типу мышления с его научным (исправление по более точным, научно выверенным образцам) подходом и к священным текстам, и к культу, и к самой вере. Таким образом, фактически делался шаг к секуляризации (обмирщению) культуры, хотя пока и внутри культуры религиозной; косвенно намечалось сближение с западноевропейскими культурами, уже давно вставшими на этот путь.

Наконец, никоновская реформа наносила удар и по одному из специфически русских принципов средневековой религиозности — она разрушала веру в магическую значимость обряда и каждого из его элементов, которая была сильна в массовом сознании русичей, ибо восходила еще к дохристианским языческим временам, основывалась на древнейших архетипах восточнославянского культового сознания.

Отсюда понятна непримиримая позиция раскольников — людей со средневековым типом мышления и жизнедеятельности. Никоновскую реформу они восприняли как покушение на их главные духовные ценности — на самую православную веру в ее отечественном варианте и объявили ей (реформе) борьбу не «на живот», а на смерть.

В расколе с предельной, даже с какой-то болезненной и экзотической остротой (результат общего кризиса средневековья) проявился один из важнейших принципов древнерусской культуры — принцип невербализуемого выражения основных духовных ценностей эпохи, в том числе религиозных, этических, философских; именно выражения их в формах самой культуры: в обычаях, этикете, обряде, искусстве и т. п., а не в научных трактатах и теоретических концепциях.

Никоновская реформа посягнула и на этот принцип, изменяя на основе чуждых русской культуре образцов традиционно сложившиеся, то есть наполненные какими-то глубинными смыслами, формы обряда. А именно в них-то для древнерусского сознания и заключался сам дух, сама глубинная суть отечественной культуры. Поэтому любые попытки изменения формы воспринимались традиционалистами, глубоко выросшими в отечественную почву, как посягновение на самую сущность, дух, истину и отменялись как неприемлемые.

В расколе, и прежде всего в творчестве Аввакума, с особой рельефностью проступили те глубинные черты древнерусского эстетического сознания, которые сложились где-то на стыке народной (частично языческой) духовности и официальной церковности и которые до этого проявлялись на страницах русской книжности хотя и нередко, но фрагментарно. Полнее всего они проступали в апокрифах и фольклоре, а также и во многих фрагментах сочинений Кирилла Туровского, русских летописей, книжности куликовского времени, у Зиновия Отенского и других авторов. Теперь, в период активной самообороны крайних традиционалистов, эти черты выявились во всей полноте, а благодаря литературному таланту Аввакума — и во всей их яркости и самобытности. И проявились они, естественно, не столько в теоретических высказываниях или доказательствах в пользу древних обрядов — с точки зрения элементарной логики они часто слабы и примитивны, — а в самом характере, колорите, стиле мышления и образе жизни и действий раскольников.

Протопоп Аввакум был человеком далеко не бесстрастным. Относительно видимой красоты, к примеру, в его душе возникали те же противоречивые чувства, какие в свое время бурлили и в душе крупнейшего отца западной церкви Августина³. И это постоянно прорывается в его внешне вроде бы однозначном осуждении видимой красоты. О страстях, обуревавших лидера раскола в юности, о его влечении к плотской красоте он и сам рассказывает в своем «Житии» не менее образно, чем Августин в «Исповеди», хотя и более лаконично. Пришла к нему как-то исповедоваться в своих грехах блудница: «...нача мне, плакавшеся, подробну возвещати во церкви, пред Евангелием стоя. Аз же, треокаянный врач, сам разболелся, внутрь жгом огнем блудным, и горько мне бысть в той час: зажег три свечи... и возложил руку правую на пламя, и держал, дондеже во мне угасло злое разжение».

Ощущая, как в свое время Августин и многие отцы восточной церкви, какую-то глубинную ценность и значимость видимой (внешней) красоты (в этом его укрепляли и народные традиции), а разумом, погруженным в религиозное чувство, усматривая ее вред для нравственности, Аввакум находился в постоянном раздвоении чувств и суждений. В

какой-то мере оправдать внешнюю красоту помогает ему традиционный для христианства принцип символически-аллегорического толкования. Так, в красоте и сладости пения райской птицы сирин усматривает он некий прообраз или аналогию к «сладким песням» — проповедям Христа, которые также заставляли слушающих забывать о еде. «Красна и велелепна, перием созлатна и песни поет сладки, яко не восхоцет человек ясти, слышавше ея гласы», птица феникс, которая в понимании Аввакума является символом Христа.

Толкуя стих 44-го псалма «Предста царица одесную тебе, въ ризах позлащенных одеяна и преиспещрена», Аввакум предлагает понимать пестрые и многоцветные одеяния как символы добродетелей — «сиречь разными добродетелями украшена, яко златыми ризами разноцветными». Внешняя красота, многоцветие, пестрота понимаются здесь как символы красоты внутренней, духовной, нравственной.

Понятие **пестроты**, имевшее в этот период значение внешней красоты, многоцветности и противостоявшее **простоте**, широко употребляется раскольниками как в позитивном, так и в негативном смысле. В библейских текстах пестрота для них — символ духовной красоты, а в реальном мире она чаще всего представляется ревнителям старой веры знаком антиценностей, всего негативного. Пестрота — это символ всех новаций в церкви и государстве, символ никонианской ереси.

В духе первохристианских ригористов и русских пестряжателей XVI в. инок Авраамий ополчается против роскошных облачений никонианских монахов и клириков, живущих в «пестроте» мирской, «одеующея въ брачна цветная одеяния, яко женихи, рясами разнополыми, рукавы широкими, рогатыми клобуки себе и отласными украшающе, скипетры въ руках позлащены имуще».

Никон представляется Авраамию Антихристом, а по церковному преданию известно, что «Антихрист воздвигнет убо храм изряден»; так же «и святой Кирилл пишет: Антихрист начнет созидати грады и храмы различными мраморы, славою и честью прельщая». Никон, как известно, занимался большой строительной деятельностью и устройством церквей. Отсюда негативное отношение многих расколуучителей к роскоши культового искусства реформированной церкви. Оно

в их глазах являлось зримым символом и подтверждением пришествия Антихриста в мир.

Понятно, что антиэстетический ригоризм раскольников существенно отличался от раннехристианского. Многовековая традиция использования в православной церкви специально созданного высокохудожественного искусства заставляет расколоучителей проводить некую (достаточно условную) дифференциацию красоты церковной. Ими отрицается только церковная «пестрота» реформированного культа; в старом же обряде они продолжают видеть «лепоту церковную» и стоят здесь на традиционной древнерусской позиции. При этом интересно заметить, что для обозначения позитивной красоты — как внешней, так и внутренней — раскольники чаще используют древний термин *лепота*, а для именования негативной красоты, красоты, излишней украшенности — *пестрота*.

Берущая начало в раннехристианской (и даже в древневосточной) эстетике оппозиции *простота—пестрота* как выражение коренных антиномий культуры: *духовное—плотское, божественное—сатанинское* и т. п. — находит в расколе своеобразное и отнюдь не однозначное эстетическое воплощение.

Для традиционалистов XVII в. «пестрый» мир — это антихристов мир, в котором господствует зло, заблуждение, грех, несправедливость; мир антиценностей. Новая церковная реформа для расколоучителей — «новая Никонова пестрообразная прелесть». Сам Антихрист, по Федору Иванову, — это средоточие «пестрой прелесть», прочно окутавшей в мире истинные ценности; в нем неразрывно «сплетено нечестие с благочестием». Это некое почти антиномическое единство добра и зла. «Антихрист бо есть он диавол, ангел и бес, свет и тма, денница и прелестная звезда, лев и агнец, царь и мучитель, лжепророк и святитель, благ и гонитель, чиститель и сквернитель, пристанище и потопление, безбожным бог, христианом же враг, миролюбцем святитель, боголюбцем же мучитель... пестр видением, осязанием же тма, сатана и человек, дух и плоть». Элементы добра в этом «пестром» конгломерате, как видим, весьма условны и неистинны. Они относятся к миру, не принявшему, по существу, божественной благодати. Элементы же зла здесь абсолютны с точки зрения христианской этики и столь многочисленны и многообразны, что мудрый расколоучитель за-

трудняется их исчислить — «и невозможно мне подробно исцести вся пестроты его».

Все государство Российское, весь мир наполнились «прелестями» антихристовыми, и нет возможности человеку, устремленному к «миру», отрешиться от них. «О, прелесте! понеже еси пестра! И кто может из руку твою исторгнуться иже въ мирских вещех мятется и ум свой пригвожден имат? Воистину никтоже». И далее с рефреном «О, прелесте! понеже еси пестра!» Федор перечисляет в том же условно антиномическом ключе, в каком описывал Антихриста, «пестроту» его прелестей в современном мире. Приведу здесь для примера только те из них, которые достаточно явственно тяготеют к эстетической сфере и объясняют своеобразный «антиэстетизм» расколоучителей. «О прелесте! понеже еси пестра: церковные стены созидаются, законы же ея раззоряются... иконное поклонение почитается, образы же святые яко непотребные отменяются. <...> праздники святые празднуют, начальников же праздников раскольниками называют, <...> церкви украшаются, иконы же святые яко непотребныя из церкви износятся» и т. п. Далее следует афористический приговор Федора «прелести» и «пестроте»: «окаяная прелестем прелесте, пестра пестроумным, яко за истину почитают ю безумнии».

Итак, к пестроте наряду с целым рядом негативных, с точки зрения раскольников, этических и культовых характеристик относятся и многие явления культового искусства, принятые или вновь введенные в обиход официальной церковью. Подробнее о них мы еще будем говорить ниже. Здесь же следует только подчеркнуть, что проблема «пестроты», получившая в целом у раскольников негативную оценку, а у представителей официальной церкви и у «латинствующих» с их барочным складом мышления — позитивную, — эта проблема заняла видное место в эстетике XVII в.

Интересный ее аспект находим мы у Аввакума. Если пестрота, в частности внешняя красота и красивость «тварного мира», им в целом осуждается, то перенесенная в мир небесный, будущий — мир «царства Божия» (при этом в том же земном облики) — она не только получает позитивную оценку, но и в какой-то мере превращается в идеал. В одном из своих сочинений он приводит видение девы, которую пытались соблазнить бесы, а Аввакум удержал ее от падения.

Ввели ее ангелы в рай и показали ей «полату», которая уготована Аввакуму за его праведные дела и всем его подопечным. Эта обитель «неизреченною красотою сияет паче всех и велика гораздо... ано-де стоят столы, и на них послано бело, и блюда с брашнами стоят. По конец-де стола древо кудряво повеваает и красотами разными украшено; в древе-де том птичьи гласы слышала я, а топерва-де не могу про них сказать, каковы умильны и хороши!». В этой райской пестроте, представленной Аввакумом в качестве духовного идеала, практически ничего нет христианского. Перед нами чисто фольклорный, сказочный мотив, восходящий к восточнославянской языческой мифологии; подобные мотивы, как мы неоднократно убеждались, были сильны у представителей раскола.

У того же Аввакума антихристова «пестрота» соответственно предстает, как и в народной сказке, внешним безобразием. В одном из своих бесчисленных видений он имел беседу и с Антихристом, представшим ему в образе эдакого несколько подпорченного Змея Горыныча: «ано ведут ко мне два в ризах белых нагова человека, — плоть та у него вся смрад и зело дурна, огнем дышит, изо рта, из ноздрей и из ушей пламя смрадное исходит».

В расколе, основной контингент которого составляли народные массы, низовая, фольклорная, в основе своей языческая культура, на протяжении многих веков сраставшаяся с христианской, но во многом и противостоявшая ей, вдруг стала главной опорой и мощной животворной силой оппозиционного, уходящего в историю средневекового христианства. В водовороте мощного социального, культурного и религиозного конфликта почти все старое — и христианское, и языческое — слилось в единое целое — отечественное духовное наследие, предание отцов, которое оказалось под угрозой разрушения со стороны неизвестной еще, но чуждой и опасной силы. И традиционалисты сплотились вокруг этого наследия, обозначив его как старая вера. И хотя действовали они под знаменем христианства, объективно же защищали, во многом бессознательно, и глубинные дохристианские основы славяно-русской культуры, художественного мышления, эстетического сознания. Реальным и самым ярким подтверждением этого является фигура Аввакума.

Раскол, таким образом, представлял в русской культуре

и эстетике XVII в. такое движение, которое объединяло в себе тенденции к демократизации и вульгаризации духовной культуры христианства и к новому этапу одухотворения и оцерковления крупных пластов фольклорной культуры.

ЦЕРЕМОНИАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА

В XVII в. получила свое логическое завершение одна из интереснейших форм средневекового эстетического символизма — церемониальная эстетика, основывавшаяся на динамических, процессуальных символах-действиях. Эта эстетика имеет давнюю традицию, восходя к древнейшим культовым ритуалам и церемониям при дворах восточных владык. Рим и Византия внесли существенный вклад в ее развитие — последние уже на основе средневековой христианской идеологии. Древняя Русь, приняв христианство, многое заимствовала у своего духовного наставника, прежде всего в сфере церковного культа и придворного церемониала, наложив византийскую эстетику на уже существовавшую у восточных славян обрядово-ритуальную систему. В результате возникла своеобразная древнерусская церемониальная эстетика, отличная от византийской, но имевшая последнюю в качестве образца и стремившаяся к сближению с ней на протяжении всей истории Древней Руси. Никоновская реформа явилась одним из существенных шагов на этом пути и пробудила волну нового интереса к обряду, церемонии, ритуалу, его символике.

Развитие эстетики придворного церемониала активизировалось еще в XVI в. с появлением идеи «Москвы — третьего Рима», укреплением Московского государства, усилением самодержавия и перерастанием его в XVII в. в абсолютную монархию. Сложное символическое церемониальное действие, сопровождавшее фактически каждую минуту жизни царя и его близких, призвано было возвеличить его персону, показать высокую значимость каждого его поступка, действия, жеста и т. д. Подобное, хотя и более сниженное, значение имели и обряды и церемонии, которыми сопровождалась жизнь остальных слоев русского общества того времени.

Средневековая церемония в широком смысле слова — это торжественное обрядовое действие, каждый элемент кото-

рого и оно в целом наделены особыми символическими значениями. Церемония направлена на выдвигание происходящего действия на уровень неординарных событий, на возвышение его в массовом сознании над эмпирией обыденной жизни. Это некое неутилитарное действие, рассчитанное на эстетическое воздействие, то есть на возбуждение у его участников вполне определенного комплекса чувств и переживаний, а также духовного наслаждения.

В средние века существовало два типа церемоний, внутренне взаимосвязанных, — религиозно-культовое действие, то есть литургическая эстетика, и мирские, гражданские церемонии — прежде всего придворный церемониал. Отличались они тем, что церемонии первого типа имели сакрально-мистический смысл и внеземную ориентацию, а второго — чисто земное назначение: возвеличить царственного владыку, который, однако, в средневековом сознании почитался в какой-то мере причастным божественной сфере. Поэтому формы церемониальной эстетики для обоих типов были близкими. Главное же отличие заключалось в содержательном центре.

В XVII в. появилось большое количество «чиновников» — нормативных документов, подробно расписывавших и узаконивавших структуры и содержание основных церковных и придворных церемоний. Среди них можно указать на «Чины церковные», «Чиновник архиерейского служения», «Чин освящения воды», «Чин поставления на царство», «Свадебный чин», «Урядник сокольничья пути» и другие.

В «Чиновниках» придворных церемоний все составляющие жизни двора, будь то обед, прием послов, отход ко сну, «потехи», не говоря уже о более торжественных событиях типа коронаций, свадеб, выхода на войну, были предельно ритуализованы и эстетизированы. Любое житейское дело превращалось с помощью церемониального «уряжения» в наполненное глубоким символическим смыслом событие, направленное на усиление величия монарха, утверждение незыблемости его власти, святости его воли. Церемонии воспринимались даже самим организатором многих из них царем Алексеем Михайловичем почти как мистическое выражение и воплощение его царского достоинства. Раз утвердив их, он и сам не осмеливался на нарушение чина, который как бы обретал самостоятельность и довлел над всеми его

участниками. Нарушение чина понималось как оскорбление самого монарха; тех, кто осмеливался на это, предписывалось «казнить смертию безо всякого милосердия».

Сущность церемониальной эстетики наиболее полно оказалась выраженной в чине, созданном при прямом участии Алексея Михайловича для его любимой «потехи», то есть совершенно «бесполезного» дела, — в «Уряднике сокольничья пути». Прежде чем перейти к его анализу, необходимо отметить, что церемониальная эстетика была присуща и народным обрядам, восходившим к древнейшим периодам культуры, с ее магическими культовыми действиями. В данной работе я не затрагиваю проблем фольклорной эстетики, однако и совсем забывать о ней не следует. Тем более что в плане церемониальной эстетики в народных обрядах, с одной стороны, и в литургической эстетике и придворном церемониале — с другой, было много общего, так как развились они исторически из одного источника — культовых магических ритуалов древности, ее мифоритуального континума.

Чин соколиной охоты явился в этом плане своеобразным синтезом элементов народных обрядов и придворного высокого церемониала, так как охота с птицами была известна на Руси с древних времен и церемония ее проведения складывалась столетиями. Соколиная охота фактически имела чисто эстетическое значение, а «Урядник» явился первым в России специальным эстетическим трактатом. На его эстетический характер указал еще в середине прошлого века первый издатель комментированного текста П. Безсонов.

В тексте «Урядника» зафиксирована лишь небольшая часть развернутого чина птичьей охоты, именно — церемония поставления сокольника из рядовых в «начальные», но и она хорошо свидетельствует и о характере всего чина, и главное, об уровне эстетического сознания его организаторов и составителей «Урядника».

Охота с птицами была любимой царской «потехой» и «утехой», доставлявшей всем участникам радость и наслаждение. Алексей Михайлович был тонким ценителем красоты хищных птиц и красоты самой охоты, в созерцании которой и заключался главный ее смысл. «Тут дело идет не о добыче, — писал в пояснительной заметке к Безсоповскому изданию «Урядника» С. Г. Аксаков, — не о числе затравлен-

вых гусей или уток, тут охотники наслаждаются резвостью и красотой соколиного полета или, лучше сказать, всемоверной быстротой его падения из-под облаков, силою его удара».

Сам «Урядник» выражает эту мысль более лаконично, но и более поэтично (во всяком случае, с точки зрения современного читателя): «Красносмотрителен же и радости высокова сокола лет». Автор текста хорошо сознает эстетический характер птичьей охоты и именно на него пытается настроить читателей, в первую очередь участников охоты. Он величает их премудрыми, саму охоту называет красной и славной, а книгу считает требующей разумного прочтения. Только тот, кто «с разумом» прочтет ее, уразумеет «многие вещи добрые и разумные» и обретет «всякого утешнаго добра»; читающий же без разума наследует «всякого неутешнаго зла». В чем же состоит, по мнению автора, это «утешное добро»? В созерцании чина и в наслаждении охотой. Автор обращается с мольбой к «премудрым» охотникам: «...насмотритесь всякого добра: вначале благочиния, славочестия, устроения, уряжения сокольничья чину начальным людем, и птицам их, и рядовым устроения по чину же; потом на поле утешатися и наслаждатися сердечным утешением во время».

Сильный акцент делается именно на эмоционально-эстетической стороне «потехи». Она призвана «утешить» сердца охотников, «пременить» их от скорбей и печалей к «радостному веселию» и наслаждению. «О славные мои советники и доверенные и премудрые охотники! — взывает автор. — Радуйтесь и веселитесь, утешайтесь и наслаждайтесь сердцами своими, добрым и веселым сим утешением».

Далее подробно расписывается то «благочиние и славочестие», которым призваны наслаждаться охотники еще до начала самой охоты, — церемония посвящения в новое звание сокольничего. Интересно отметить, что «Урядник», хотя и имеет общенормативное значение в качестве руководства к чину, составлен в форме описания некоторой конкретной акции, имевшей, видимо, место, с указанием имен ее основных участников. В этом его существенное отличие от церковных нормативных документов, лишенных подобной конкретности.

«Действо» начинается с «устроения» избы, в которой дол-

жна состояться процедура. Подсокольничий Петр Семенович Хомяков «ведит послать ковер диковатой» посреди избы, положить на него «озголовье полосатое бархатное» с пухом диких уток, поставить в особом порядке «4 стула нарядные» и на них посадить 4 птицы. Между стульев настиляется сено и покрывается попоной. На этом месте, которое, видимо, ритуально обозначало луг или поле, будут затем наряжать «нововыборного». Далее ставится стол, покрытый ковром с нарядами для посвящаемого и его птиц, и около него выстраиваются «сокольники».

Декоративной стороне чина в «Уряднике» уделено особое внимание. Его автор специально акцентирует внимание на красоте одежд. Птиц держат сокольники «в большем наряде и в нарядных рукавицах... и безо птиц в нарядных рукавицах». Нововыборного облачают в «государево жалование: новый цветной кафтан суконной, с нашивкою золотною или с серебренною». При этом автор обращает внимание даже на цветовую гармонию в одеждах. Материал нашивок (золото или серебро) определяется их соответствием цвету кафтана — «к какому цвету какая пристанет». «Урядя и устроя все по чину», подсокольничий встанет «перед нарядом» в ожидании прихода государя.

Далее описывается церемония встречи сокольниками государя и подробно весь обряд с росписью всех действий, жестов, поклонов, речей и т. п. Главное внимание здесь уделяется красоте и торжественности действий, значимости каждого движения, фразы, позы, жеста, темпу выполнения той или иной процедуры, паузам между ними, т. е. практически всем элементам церемонии. Всмотримся внимательнее в то, как проходила подобная церемония согласно одному из первых русских сценариев собственно эстетического действия.

Алексей Михайлович изволил сесть на своем «государеве месте». Подсокольничий «мало постояв, подступает бережно и докладывает государя, а молыт: «Время ли, государь, образцу и чину быть?» И государь изволит молыт: «Время, объявляй образец и чин». И подсокольничий отступает на свое место. И став на месте и посправяся добролично и добровидно, кликнет начальнова сокольника четвертова...» и приказывает ему поднести к нему челига (один из видов сокола). «А мало поцороя, подсокольничий а молыт: «Начальные, время наряду и час красоте». После этого начинается

церемония наряжения птицы, туалет которой состоял из немалого количества с ювелирным мастерством выполненных деталей. «Первый сокольник Парфеней возьмет клобучек, по бархату червчетому шит серебром с совкою нарядною; 2-й, Михай, возьмет колокольцы серебряные позолочены; 3-й, Левонтей, возьмет обнасы и должник тканые з золотом волоченым. И уготовя весь наряд на руках, подшед к подсокольничему, начальные сокольники наряжают кречета». Затем старший подсокольничий опять подступает к государю с вопросом: «Время ли, государь, принимать, и по нововыбранного посылать, и украшение уставлять?»

Церемония развивается плавно и торжественно, напоминая своим ходом и темпом храмовое действо с тем только отличием, что место духовного абсолюта здесь занимает птица. И даже не столько она сама, сколько сам чин, связанный с ней. Особое внимание поэтому автор «Урядника» уделяет описанию характера обращения с птицей, поведению и настроению человека, ее держащего. Подсокольничий, «приняв кречета, мало подступает к царю и великому князю благочинно, смирно, урядно; и станет поодоле царя и великого князя человечно, тихо, бережно, весело и кречета держит чесно, явно, опасно (осторожно), стройно, подправительно, подъявительно к видению человеческого и к красоте кречатье». Поведение сокольника, держащего птицу, должно быть осторожным (чтобы не побеспокоить птицу) и почтительным, а настроение радостным. Все в человеке призвано соответствовать красоте птицы и быть приятным для глаз окружающих.

Автор трактата, таким образом, хорошо осознает сложные компоненты динамической красоты и стремится дать рекомендации по ее организации. При этом он обращает внимание — пожалуй, впервые в русской эстетике — на тот тип красоты, который в латинской антично-средневековой традиции обозначался термином *artum*, то есть на красоту соответствия частей целому и друг другу и на восприятие ее зрителем.

Ритуал «уряжения» нововыборного близок к действу: облачения патриарха на богослужении, разве только с той разницей, что здесь особое внимание уделяется его эстетической стороне. По указанию подсокольничего начальные сокольники чинно подходят к столу с нарядом нововыборного

и каждый берет по одной вещи: «Первые статьи, Парфентий Табалин, емлет шапку горностайную и держит за верх по обычаю; вторые статьи Михай Табалин емлет рукавицу с притчами и держит по обычаю же; третьи статьи Леонтий Григоров емлет перевязь, тясна серебряная и держит по обычаю же. А у перевязи привешен бархат червчат, четвероуголен, а на бархате шита канителью райская птица Гамаюн» и т. д.

Помимо декоративных свойств, элементы наряда обладали и символическим значением, восходящим порой к древней славянской традиции: как птица Гамаюн, «рукавица с притчами», т. е. с символическими изображениями, или «сголовье с пухом из диких уток», положенное на «поляново».

Церемония «уряжения» между тем продолжается. Немного выждав, подсокольничий «подступает» к государю и «молит»: «Время ли, государь, мере и чести и укреплению быть?» И государь молит: «Время, укрепляй». И подсокольничий отступает на прежнее свое место и молит: «Начальные, время мере и чести и удивлению быть». И начальные сокольники подступят к нововыборному и его наряжают. Описывается церемония облачения и вручения кречета, которого он принимает «образцовато, красовато, бережно» и держит его с уже описанным выше настроением и стоит «урядно, радостно, уповательно, удивительно». Далее приводятся ритуальные речи, описывается церемония с птицами, которая продолжается и после ухода государя.

На символический и почти сакральный характер церемонии указывают не только ритуальный темп и предметная символика, но и некоторые вроде бы бессмысленные реплики тарабарского языка, которыми обмениваются участники церемонии, типа: «Врели горь сотьло», «Спай дар», «Дарык чапу врестил дан», «Дрыганса». П. Безсонов считал, что это речевые сокращения вполне осмысленных фраз: «Время ли, государь, совершить дело?», «Совершай дар» и т. п. Каково бы ни было их происхождение, важно, что в структуре церемониала они приобретают некое символическо-эстетическое значение, придавая своей нарочитой бессмысленностью некий таинственно-возвышенный характер самым обычным вещам.

Из приведенного материала «Урядника» с очевидностью следует, что его автор хорошо осознавал именно эстетиче-

ское значение церемонии и выразил это употреблением определенного ряда эстетических терминов. Уже П. Безсонов четко выделил главный лексический ряд трактата, в который он включил слова **честь, часть, час, чин, образец, ряд** (урядник, уряжение, наряд, урядство и т. п.), **строй** (устроение, стройный, стройство, безстройство и т. п.), **мера** (мерный, мерянье и т. п.) и сделал вывод: «...все они заключают в себе, по корням, элементарные представления красоты; ими хотели выразить, какие средства доставляют вещи красоту, или высказать полное определение красоты, притом выражениями чисто русскими. В этих словах выразилось своего рода умозрение красоты (теория красоты, эстетика)».

С первой фразы автор «Урядника» ясно и четко объясняет цель церемонии (чина): Государь «указал быть новому сему образцу и чину для чести и повышения его государевы красныя и славныя птичьи охоты, сокольничья чину». Птичья охота и сама по себе прекрасна, а «чин» вводится для еще большего ее возвеличивания и возвышения. Таким образом, у автора «Урядника» (а им обычно считают самого наря) было высоко развитое эстетическое чувство, ибо он требовал, чтобы «никакой бы вещи без благочиния и без устроения уряженного и удивительного не было, и чтоб всякой вещи честь, и чин, и образец писанием предложел был».

Веками складывавшаяся в Древней Руси эстетическая терминология здесь собрана вместе для выражения сущности церемониальной эстетики, притом эстетики изначально нормативной. «Честь, чин и образец» вещи должны быть ей предписаны, всякая вещь должна быть включена в «чин». «Потому, хотя мала вещь, а будет по чину честна, мерна, стройна, благочинна — никто же зазрит, никто же похулит, всякой похвалит, всякой прославит и удивитца, что и малой вещи честь, и чин, и образец положен по мере». Значимость вещи (а под «вещью» автор в данном случае имеет в виду и предметы, и действия, и процессы), таким образом, определяется ее включенностью в «чин», то есть в некий процесс, где она занимает определенное место, соотношенное с местами других вещей. При этом место в чине, как и сам чин, — нечто предписанное, часто произвольное, зависящее от воли его учредителя — в данном случае монарха.

Это во многом новый, совершенно нерелигиозный поворот эстетической теории. В христианской эстетике (особенно подробно этой проблемой занимался Августин, но также и Псевдо-Дионисий Ареопагит) каждая вещь также выявляет свой полный смысл только в структуре «порядка» (*ordo*) или «чина» (*τάξις*), но эта структура мыслилась изначально заданной божественным Творцом, хотя и не всегда понятной человеку. Поэтому ему доступно только выявление значения вещи до какой угодно степени глубины, но не изменение по своей воле ее семантики. Для Августина или Ареопагита каждая, даже самая незначительная или безобразная с точки зрения человека, вещь имеет свой более высокий смысл, как занимающая свое изначально ей предназначенное место в «порядке» универсума и выполняющая свою функцию, далеко не всегда понятную человеку.

Напротив, главный смысл церемониальной эстетики в России, впервые теоретически проработанной в «Уряднике», состоит как раз в том, чтобы наделить любую вещь более высоким значением, не углубляясь особо в ее, так сказать, онтологическую семантику (изначальное значение в мире бытия). Другими словами, создать новый «чин», рукотворный в целом, не связанный с «чином» универсума, хотя и подражающий ему в деталях. При этом устроители «нового чина», чина культуры или уже — чина искусства в отличие от творцов средневековой культуры хорошо осознают, что это чин не «реальный» в средневековом смысле этого слова, а искусственный. Поэтому его можно устанавливать произвольно. Силу же ему придает предписание, установление, с одной стороны, и эстетическая значимость (то есть эмоционально-интеллектуальное воздействие на человека) — с другой.

«А честь и чин и образец всякой вещи большой и малой учинен потому, — разъясняет автор, — честь укрепляет и возвышает ум, чин управляет и утверждает крепость (силу). Урядство же уставляет и объявляет красоту и удивление, стройство же предлагает дело (высокую значимость)»: Включение вещи в чин и ряд и придание ей чести, то есть, другими словами, включение ее в церемониал, повышает ее значимость и красоту. Интересно, что для обозначения эстетической ценности вещи здесь использован и относительно новый термин красота и чисто средневековый — удивление.

И наконец, автор перечисляет весь набор характеристик, присущих вещи и ее окружению («около ее»), определяющих ее значимость: «Что всякой вещи потреба? Мерение, сличение (подобие), составление, укрепление; потом в ней или около ее: благочиние, устройство, уряжение. Всякая же вещь без добрых меры и иных вышешисанных вещей безделна (нозначительна) суть и не может составитца и укрепитца».

Итак, главный смысл церемониальной эстетики, достигшей в России XVII в. своего небывалого расцвета на практике и получившей теоретическое обоснование, заключался в том, чтобы с помощью чисто эстетических средств (организации «уряженного» чина) достичь повышения значимости (культурной, политической, религиозной или собственно эстетической) тех или иных «вещей» (явлений, действий и т. п.) или их совокупностей. В качестве особенностей этой эстетики в XVII в. можно указать на ее преимущественное развитие во внецерковных сферах и сознательную ориентацию на создание прекрасного и возвышенного.

ЭСТЕТИКА СЛОВА

Словесные искусства — как традиционные, так и новые — занимали видное место в культуре второй половины XVII в. Этому активно способствовало развитие книгопечатания, которое ускорило процесс превращения книги из почти сакрального предмета в вещь хотя и важную и крайне полезную, но уже не священную.

Соответственно умножилось и разнообразие взглядов на словесные искусства; появились новые виды и жанры, требовавшие своего обоснования и осмысления. Наряду с ними продолжали существовать и классическая средневековая словесность, и традиционные представления о ней, которые жили отнюдь не только в среде раскольников. Даже самые крайние новаторы не спешили полностью порывать с древней традицией. Они как бы естественно выросли из нее, хорошо ощущая свои корни и понимая, что без них не было бы и всей той пестрой и многоцветной кроны духовной культуры XVII в., над созданием которой они так усердно трудились. Переход от средневековых представлений к новым в России XVII в. не носил характера разрыва, отрица-

вия, отталкивания. Он осуществлялся не путем резкого противопоставления, но — естественным вырастанием от корня через ствол и листья к плоду. Если русское средневековье условно припять за корень и ствол, то XVII в. — это пышная крона из листьев и цветов.

Процесс «созревания» нового эстетического сознания на стволе средневековой традиции особенно хорошо заметен у Симеона Полоцкого.

Например, традиционная для средневекового символизма идея «мир как книга» приобретает у Симеона, облекаясь в поэтическую форму, новое звучание.

Мир сей прукрашенный — книга есть вслика,
еже словом написа всяческих владыка.

Речь здесь идет о божественном Слове-Логосе — творческой ипостаси Бога, через посредство которой и был сотворен мир по христианской традиции. И далее Симеон расписывает книгу мира «постранично», насчитывая в ней пять листов:

Пять листов препространных в ней ся обретают
яже чудна писмена в себе заключают.

Первый же лист есть небо, на нем же светила,
яко писмена, божия крепость положила.

Второй лист огонь стихийный под небо высоко,
в нем яко писание силу да зреть око.

и т. д.

Тема «Мир как книга» разрабатывается и в ряде других стихотворений Симеона. И опять традиционная средневековая идея наполняется под его пером новым содержанием. Разложив целостный гармоничный мир на отдельные книги (мир, Христос, Богородица, совесть — у него это все книги), листы, письмена, он незаметно переплавил средневековый символ в набор уже несредневековых аллегорий и эмблем. Этот процесс, однако, никак не снизил значимости книги в культуре XVII в. Напротив, осмысление мира как совокупности книг поднимало авторитет и всех «рукотворных» книг, множество которых было сопоставимо теперь с множеством божественных книг, или книг мира. Понятно в связи с этим и возрастание интереса к теоретическому осмыслению книги и словесного искусства вообще.

На пороге Нового времени в России переосмысливается миссия писателя — из боговдохновенного пророка он пре-

вращается в «трудника слова», чье творчество зависит прежде всего от его собственных усилий.

Если Епифаний Премудрый, мучаясь от осознания своего человеческого творческого бессилия в деле словесного воплощения высокой духовности, молил о снисхождении на него божественного вдохновения, то Симеон Полоцкий осознает себя «трудником», работником слова, садовником, пересаживающим в свой сад из духовных «пребогатоцветных вертоградов» прошлого «пресладостные и душеполезные цветы услаждения душеживительнаго». Естественно, что и этот труд осуществляется не без «божественной благодати», и все-таки это всего лишь «пресаждение корней и пренесение семян» в Российский сад, «в домашний ми язык славенский». Симеон подчеркивает, что работой этой он занимается не потому, что наш сад скуден духовными цветами, «но богатому богатство прилагая, занеже имущему дается».

Свои сочинения Полоцкий осмысливает как дополнение к мысленному «едему», «раю духовному, вертограду небесному». Это «верт многоцветный», насаждаемый во славу Творца и для душевной пользы всех, стремящихся к благочестивой жизни. Цветы его словесного сада должны, по его убеждению, принести пользу и «душевное услаждение». Нравственно-утилитарный и эстетический аспекты у Симеона взаимосвязаны. Назначение писателя он видит в эстетической организации в целом известного духовного материала — в искусном устройении словесного цветника.

Труд писателя (садовника) он противопоставляет природе, которая растит цветы в беспорядочной смеси с разными травами, среди которых бывает нелегко отыскать нужный цветок. «Хитрость художника искуснаго» ценится им выше деятельности природы, а «садовник» оказывается «трудником», успешно соперничающим с ней, организующим в своем саду «благочиние» паче естественного: «...но яко же есть, обычай цветовертником искусным всяческих цветов и зелий, роды же и виды благочинно по сподом и лехам (грядкам) сеяти и садити, — тако и во моем сем верте многоцветном художественно и по благочинию вся устроишася». Понятно, что подобный «эстетизм» мышления с точки зрения средневековых традиционалистов мог показаться полновесной «ересью». Симеон так упоен восхвалением творческой миссии «художника», творящего во славу божественного

Творца, что фактически умаляет значение последнего, противопоставляя человеческое «художество» природе — божественному творению, по христианской доктрине. В этом внутреннем противоречии — важнейшая закономерность эстетического сознания переходного периода.

В словесном «верте» (саде) Симеон различает много «родов цветов сил духовных», или жанров словесного искусства: «ин род суть подобия, ин род образы, ин присловия, ин толкования, ин епитафия, ин образов подписания, ин повести, ин летоисания, ин молитвы, ин увещания, ин обличения». Все это жанровое многоцветие словесности имеет общую цель: людям, имеющим «здравые души», доставить духовное наслаждение, «веселие», а «болезнующих греховными недуги» — исцелить от нравственных болезней. Итак, по глубокому убеждению придворного поэта и мыслителя, для духовно и нравственно совершенных людей словесность имеет эстетическое значение, а для несовершенных — этическое. А так как последних большинство, то Симеон главное внимание уделяет нравственной функции словесности и в этом продолжает лучшие традиции древнерусских книжников.

Высокий нравственный пафос писательского творчества унаследован Симеоном и его коллегами от Древней Руси, а вот приложение его к своему личному творчеству, к своей вполне конкретной книге, гордость своим личным вкладом («присовокуплением») в «вертоград небесный» — это элементы нового эстетического сознания, начавшего формироваться в ренессансной Италии, а в XVII в. захватившего и славянскую ойкумену.

Для русской культуры XVII в. характерным было осмысление словесности в категориях церемониальной эстетики, понимание искусства слова как части некоего глобального церемониала культуры, организованной по общим для него законам. Полоцкий сооружал по ним грандиозное здание своих стихотворных и прозаических сочинений, Николай Спафарий попытался сформулировать один из них в своей «Книге о сивиллях». Переосмысливая Аристотеля на русский лад, он считал главным законом словесного искусства чин. «Яко да чиновне и не смешена будет повесть наша. Чин бо свят есть, по философу, всех вещей. Сего ради что нечиновно пишется, то зело темно и неудобь разумно является. Что

же чиновне и во своих местах положено, удобь разумно и безтрудно есть». Под чином здесь имеется в виду определенная логика организации словесного текста, без которой он утрачивает свой смысл и значение. Писатели второй половины XVII в. уделяли особое внимание «чиновной» организации своих произведений. Чин выступал в это время значимой характеристикой словесного творчества в любых его жанрах.

Новое время требовало новых форм художественного выражения, и эти формы не только были найдены, но и получили теоретическое обоснование. В уже цитированном Предисловии к «Вертограду многоцветному» Симеон Полоцкий не без гордости заявляет, что сад свой он «не ветийскаго художества ухищрениемъ» насадил, то есть не с помощью традиционного для средних веков красноречия («плетения словес»), «но пиитическаго рифмотворения равномерием слогов по различным устройшася родом». Так витиевато обозначил Полоцкий стихотворство, которое стало популярным в то время. Достаточно широко распространилась и теория стихосложения, или школьная поэтика, которая с конца XVI в. вошла составной частью в славянские учебники грамматики.

Уже в 1596 г. в Вильно была отпечатана «Грамматика» Лаврентия Зизания, в которую вошли и главы по поэтике «Нерестрога хотячим верше складати» и «О просодия». В них впервые на славянском языке достаточно подробно излагалась антично-средневековая теория стихосложения. Дано было понятие основных стихотворных размеров, типов классического стиха («иронический», «элегический», «ямбический»), указаны правила силлабического стихосложения. Раздел «Просодия» вошел несколько позже и в ставшую популярной в России XVII—XVIII вв. «Грамматику» Мелетия Смотрицкого.

В Предисловии к своему «Вертограду» Симеон разъясняет необходимость введения «рифмотворного писания» в «нашем славенстем книжном языке» и в качестве первой причины указывает эстетическую. Стихи свойственной им «сладостию сердцам читателей приятнейший суще» влекут их «к читанию частейшему» и, таким образом, как бы принудительно заставляют читателей усваивать изложенные в них истины. Кроме того, стихотворная форма представляется Симеону более емкой в информативном смысле («немно-

зе пространстве многоякая заключающаяся»), удобной для запоминания и при чтении их наизусть постоянно «благодатная» слух и сердца слушающих.

«Псалтыри рифмованной» он предпослал два стихотворных и одно прозаическое предисловия, в которых изложил, пользуясь выражением чехословацкого исследователя С. Матхаузеровой⁴, «эстетическую концепцию стиха». Церковные иерархи и многие мыслители того времени восприняли виршевый вариант Псалтыри Полоцкого как деяние кощунственное и еретическое, как проникновение светского духа в «святая святых» церкви. Евфимий Чудовский еще до выхода Псалтыри из печати отнесся к этой затее резко отрицательно и предостерегал Симеона: «...да никто псалмы мирскими красоглаголанья словеса уещяет, ниже покусится речения переменять». От этих нападков и вынужден был поэт защищать свое детище.

«Книга псалмов» (или в оригинале «Книга хвалений») — памятник древнееврейской философской поэзии, занявший видное место в культовой практике христиан. Об этом Симеон Полоцкий сразу напоминает своим читателям. В псалмах, пишет он, их автор библейский царь Давид запечатлел по наитию св. Духа божественную мудрость, «тайны сокровенныя». Поэтому псалмы вошли в церковный обиход и, более того, стали духовным украшением богослужения.

Всякая служба теми украшена
во церкви святой: вся в них божественна.

Без псалмов церкви не возможно быти,
яко без воды рыбе не леть жити.

Духовная глубина и сила псалмов столь велики, что их, полагает Симеон, необходимо не только слушать и петь на богослужении, но и «в домех часто ю читати // или сладкими гласы воспевати». Однако традиционный славянский прозаический перевод их плохо для этого приспособлен. Поэтому он и отважился взять на себя труд всю «Псалтир метрами ново» переложить. В этом намерении его укрепляет опыт других народов. Он напоминает, что, по свидетельствам древних авторов, «псалмы в начале ся на еврейском языке составившася художеством стихотворения». Знает он также и стихотворные переводы Псалтыри на греческом и латинском языках. В русских пределах, в том числе и в Моск-

ве, вошла в моду польская стихотворная Псалтырь, смысл которой русским мало понятен, но доставляет наслаждение ее песенно-поэтическая форма.

Хорошо осознавая эстетический эффект («ибо услаждает рифм слух и сердце») и тем способствует усвоению содержания) поэтического слова и опираясь прежде всего на польскую традицию, Симеон берется и «в славянском диалекте в меру устроить» всю «Книгу псалмов». Более того, он не просто стихотворно излагает библейский текст, но и дает одновременно толкование труднопонимаемых мест.

Полоцкий просит читателя не удивляться, если тот обнаружит некоторые словесные отличия в его переводе от канонического — отсутствие некоторых слов или наличие новых по отношению к оригиналу. Это объясняется или чисто технической необходимостью («яко не вместилися в стихи мерою»), или стремлением прояснить смысл («светлшаго ради истолкования псалмов») введением более понятных слов и выражений. При этом, подчеркивает Симеон, смысл оригинала сохраняется полностью.

Тем не дивися, видя ино слово, —
разум един есть, речение ново.
Светлости ради, ли за нужду меры:
толк отверзает снх сокровищ двери.

Осознавая жанровые границы поэтического комментария, Симеон предупреждает читателя, что не все трудные места псалмов ему удалось здесь истолковать, но «елико вместилися может». Стихотворные псалмы «иным обычны, в России новыя», поэтому автор призывает читателей, наслаждаясь их формой, не забывать о глубинном духовном содержании.

Но буди правый писанный читатель,
не слов ловитель, но ума искатель.

Итак, по Симеону, поэтический текст позволяет более лаконично выражать мысли, одновременно усиливая и истолковывая их глубинный смысл, а поэтическая форма (размерность и рифма) доставляют читателю духовное наслаждение, способствуя более глубокому проникновению в содержание. **Мера**, выступавшая структурной основой стихотворения, выдвигается силлабиками на первый план в качестве важнейшей характеристики и художественного текста и самого бытия.

В XVII в. на русском языке появляется и активно распространяется и новая для России теоретическая наука (или «свободное художество») — **риторика**, имеющая античное происхождение и в целом мирскую ориентацию.

Первые списки русской «Риторики» появились в России в 20-е годы XVII в., непосредственно вслед за «Сказанием о семи свободных мудростех» и первым изданием «Грамматики» М. Смотрицкого. В основу русской «Риторики» лег перевод латинского учебника Филиппа Меланхтона XVI в. Первые русские переводчики и редакторы, сообразуясь с характером русской культуры XVII в., уровнем образования русских людей и особенностями русского языка, дополнили ее некоторыми предисловиями (в частности, из главы «Риторика» переводного «Сказания о семи свободных мудростех»), разъяснениями, примерами.

В одном из русских предисловий вся структура ораторского искусства уподоблялась некоему идеальному государству, «многостройные урядства» которого соответствовали отдельным частям риторской науки. «Риторика» состояла из двух книг: «Об изобретении дел» (174 статьи) и «Об украшении речи» (125 статей), в которых были подробно перечислены основные сведения антично-ренессансной науки о красноречии. Рассказывалось о ее происхождении и целях, о формах и способах организации речи для решения тех или иных задач; объяснялись составные части этой науки, типы речей, композиции правильно и красиво построенной речи, основные риторские фигуры, способы «возбуждения страстей» и т. п. Таким образом, в России в XVII в. получила распространение школьная наука риторика, восходившая к Аристотелю, Квинтилиану и другим античным авторам, активно изучавшаяся в Византии и в средневековой и ренессансной Европе, а на Руси практически до XVII в. не известная.

К концу XVII в. интерес к красноречию постоянно растет и соответственно увеличивается потребность в учебниках. Создается целый ряд новых «Риторик» — Софронием Лихудом, Михаилом Усачевым, Андреем Белобочким и другими. Наука об искусстве слова занимает прочное место в русской культуре.

В XVII в. в России появилось еще одно новое для нее словесно-зрелищное искусство — **театр**, первые организаторы

ры которого должны были задуматься и над его теоретическим обоснованием.

Как убедительно показали исследователи первого русского театра, он появился при дворе Алексея Михайловича как явление чисто иноземное, устроенное по высочайшему повелению исключительно для царской «потехи». О театральных представлениях при дворах европейских монархов царю неоднократно и подробно докладывали русские послы, не скрывавшие в своих донесениях восторга, в который их приводили эти зрелища. Особенно поражало россиян «жизнеподобие» театрального действия. Все происходившее на сцене они воспринимали почти как реальные события. С 1672 по 1676 г. в царском дворце было поставлено около 10 пьес в основном на ветхозаветные сюжеты, хотя была среди них и «Комедия о Бахусе с Венусом», которую царь посмотрел за несколько дней до смерти.

По форме театр Алексея Михайловича был для России, с одной стороны, явлением совершенно новым и уже не средневековым; с другой — он в какой-то мере перекликался с игрищами скоморохов, популярными в Древней Руси и попавшими под строгий запрет с 1649 г. по указу того же Алексея Михайловича. Возрождение «игрищ» в новой, иноземной форме и с новым содержанием было своего рода уступкой неодолимой потребности культуры в зрелищно-игровых видах искусства, пересилить которую не смог даже сам российский самодержец.

Новое зрелище было узаконено как царская «потеха» и включено в придворный церемониал наряду с соколиной охотой и другими «потехами». Театр стал частью церемониальной жизни двора и подчинялся законам церемониальной эстетики с ее основными принципами чина, строя, образца, уряднения и т. п. Царский театр был развлечением, но развлечением особого рода. В силу глубокой приверженности Алексея Михайловича благочестию и сильным еще традициям православия в России первые пьесы театра (сюжеты их выбирал и утверждал сам монарх) носили нравственно-назидательный характер. В качестве образцов духовного назидания привлекались темы из библейской истории. При этом само театральное действие воспринималось почти как некая сакральная акция (по аналогии, видимо, с глубоко укорененными в русском сознании стереотипами восприятия богослужения).

жебного действия) — как воскрешение истории по повелению единственного зрителя и учредителя театра российского самодержца. Сочинитель первой пьесы «Артаксерксово действо», обращаясь к этому зрителю, заявляет: «...яко Артаксеркс, аще и мертв, повелению твоему последует. Твое убо державное слово того нам жива представит...» Магию этой театральной «сакральности» ощущал в какой-то мере и сам первый русский театрал. Он не покидал своего кресла до конца спектакля, длившегося не менее шести часов без перерыва. Так что театральная «потеха» была воспринята им очень серьезно, а развлечение имело сугубо духовный характер.

Магия театра для первых его устроителей состояла в иллюзии реальности изображаемого события. Зрелищный способ изображения (самим «делом») исторических событий, по мнению Симеона Полоцкого, более эффективно воздействует на восприятие зрителей, чем словесный.

Не тако слово в памяти держится
яко же аще что дело явится,

писал он в «Прологе» своей «Комидии притчи о блудном сыне».

Сила воздействия «комидии» состоит, по Симеону, именно в том, что притчу здесь не только слышат, но и видят глазами «аки вещь живу», «аки само дело».

При этом словесную «притчу» для перевода в зрелищный ряд пришлось существенно дополнить новыми элементами, о чем автор и предупреждает зрителя:

Всю на шесть частей притчу разделихом,
по всяцей оных нечто примесихом.

Словесный текст нуждается в соответствующей обработке для превращения его в театральную пьесу. И ориентация этой обработки (или создания «комидии» на заданную тему) имеет чисто эстетический характер. Приводимая в пьесе тема («притча») должна привести зрителям «велию» нравственную пользу, а форма ее выражения (именно «делом», т. е. зрелищем) доставить его сердцу «утеху», «сладость», «веселие». Об этом неоднократно писал и Симеон Полоцкий, и другие авторы пьес. Так сочинитель «Темир-Аксакова действия» предвзряет его начало следующим рассуждением: «Ко-

медия человека увеселити может и всю кручину человеческую в радость превратить, когда услышит достойное учинение, что древние славою своею показывали и живущим, как написание персони после смерти очеявно поставили для поминания, чтоб той чести того ради, что в комедиях многие благие научения, так же и красные приговоры вырази мети мочно...» «Очеявное» изображение достойных деяний прошлого, соответствующим образом учиненное, доставляет человеку духовную радость — в этом видели главный смысл нового искусства его учредители и ради этого стремились утвердить его в России. Однако консервативные силы не одобряли «бесовскую» затею царя, и с его смертью новое начинание надолго заглохло.

Итак, к концу XVII в. средневековые представления о словесных искусствах, хотя и находят сторонников и даже новых теоретиков, в целом уступают свои позиции новому пониманию, близкому к ренессансно-барочным учениям об искусстве слова и возникшему под их непосредственным влиянием. Эстетическое сознание Руси, несмотря на внутреннее сопротивление, активно ищет новые точки соприкосновения с западноевропейской эстетикой и находит их. Этот процесс развивается во всех сферах русской художественной культуры переходного периода.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА

Середина XVII в. стала важным переломным моментом и в истории русской музыки. На смену средневековому типу увисонного пения, наиболее ярко воплотившемуся в знаменном распеве, явилась новая система многоголосия, так называемое партесное пение, ориентированное на западноевропейскую полифоническую музыку. Соответственно изменилась и система записи музыки. Идеографическую («крюковую») нотацию, в которой не фиксировались высота и длительность тона, сменила пятилинейная нотация европейского типа. Эти серьезные изменения в музыкальном мышлении, связанном с церковным культом, привлекли к музыке особое внимание. Вокруг протекавших в ней процессов развернулась оживленная полемика, приведшая к возникновению русской теории и философии музыки, или музыкальной

эстетики, которая, с одной стороны, подводила итог многовековой средневековой музыкальной традиции, формулировала некоторые ее принципы, а с другой — намечала новые пути развития русской музыкальной культуры.

Борьба за сохранение в России традиционного пения и его крюковой записи велась в русле все того же стремления сохранить средневековое эстетическое сознание с его принципами каноничности, традиционализма, символизма.

Древняя Русь строго различала пение и музыку («мусикию»), и это различие помогает понять смысл борьбы нового и старого в музыкальной эстетике XVII в.

Под пением понималось церковное «ангелогласное» уписанное пение нескольких распевов. Оно считалось боговдохновенным: изобретшие его «премудрые русские риторы» наставляемы были, по мнению автора XVII в., «вдохновением святого и животворящего духа». Церковное пение почиталось на Руси носителем мудрости, божественного слова и разума, облеченного в эстетическую (доставлявшую «сладость») форму, то есть пение так же, как иконопись и искусство слова, было софийным.

Совсем по-иному понималась в Древней Руси музыка (мусикия). Этим термином обозначалась прежде всего инструментальная музыка скоморохов и западноевропейских музыкантов, и исполняемое под нее пение, то есть музыка, порицаемая православной церковью. Наиболее четко такое понимание музыки сформулировано в одном из «Азбуковников» конца XVII в. «Мусикия — гудение рекше игра гусельная и кинаров, рекше лырей и доляр, всякаго рода устроения гудебнаго. Род же мусикии: трубы, свирели, ...кинары, сиречь лыри, тимпаны, кимвалы; мусикия — в ней пишется песни и кошуны бесовския, их же латыны припевают к мусикийских орган согласию, сиречь гудебных сосуд свирянию».

К этой музыке церковные иерархи и почти все древнерусские книжники с XI по XVI в. относились отрицательно. В XVII в. линию на отказ от инструментальной музыки продолжают традиционалисты, с которыми были солидарны и многие реформаторы и новаторы. Появляются и защитники мусикии, стремящиеся по-новому осмыслить ее и совместить с традициями православной культуры.

Новое партесное пение, пришедшее в Московскую Русь

из Киева и основывавшееся на полифонических принципах музыкального мышления, достигшего в это время необычайных высот в Западной Европе, было отождествлено русскими традиционалистами с мусикией и противопоставлено древнему благочестивому пению.

Партесное пение привлекало к себе многих новаторов в России красотой и богатством музыкального выражения, что как нельзя лучше соответствовало новым принципам русского эстетического сознания XVII в., ориентированного на внешнюю красоту, роскошь, «пестроту»; властно поднимавшего себе все виды художественной культуры того времени. Сторонники нового пения ценили его прежде всего за красоту, а именно се-то и опасались в церковном пении христианские пастыри средневековья.

Повсеместное введение в русских церквях, начиная с патриарших и придворных, партесного пения свидетельствовало о наступлении нового, уже не средневекового этапа в русской музыкальной культуре и в музыкальной эстетике. Появляются первые профессиональные теоретики нового пения, которое обозначается ими уже как «мусикия», но в позитивном смысле. Церковное пение осмысливается теперь как часть науки музыки, входящей в состав семи свободных художеств. К певцу, или распевщику, предъявляются отныне требования знания наук, музыкальной «грамматики» прежде всего, но также и других дисциплин.

Пониманию музыки как науки, «мудрости», «художества», тесно взаимосвязанного с другими «свободными художествами», активно способствовало распространению в России XVII в. «Сказания о семи свободных мудростех», четвертой среди которых была мусика. По этому переводному трактату россияне, пожалуй, впервые наиболее полно познакомились с антично-средневековой западноевропейской музыкальной эстетикой.

В «Сказании» мусика, как и остальные мудрости, рассказывает о себе от первого лица и начинает с самоопределения, которое существенно отличается от дефиниций музыки в «Азбуковниках». «Мусика же именуема от мусы гласа сонелнаго (свирели), иже неким воздушным прирождением и умным строением раждает гласы, сладостми растворяемыя и услаждает все слухи чювьственные. Имати же мое естество мусикийское: гласу всяку красоту и слову долготу и

всякому естеству предивную доброту». В этом определении акцент сделан на эстетическом аспекте исполняемой музыки, главное назначение которой автор «Сказания» видит в организации звуковой материи по законам красоты для услаждения «чувственного слуха».

Музыка, по «Сказанию», разделяется на два вида: гласную и богогласную, а гласная, в свою очередь, — на общую и отдельную («на общество и особство»).

Под общей музыкой автор имеет в виду «мусикийское согласие» человеческого голоса и музыкальных инструментов, услаждающее слух, а под отдельной — самостоятельное звучание музыкального инструмента или вокала.

К более высокому уровню автор «Сказания» относит богогласное пение, созданное, по его мнению, библейским царем пророком Давидом. Это — духовная музыка, в которой душа и плоть, словесное содержание и музыкальная красота нераздельны. Этим она подобна человеку, как единству души и тела. Человек же, в свою очередь, хотя и называется микрокосмом («мал мир»), но всю мусику содержит в своем естестве. Он имеет уста, челюсти, язык и небо, исползуя их как струны и «бряцала», он создает звуки и, примешивая к ним «любомудренное пение», как бы «некую медвеную сладость изливает».

Новый этап русского музыкального мышления связан с именем Николая Павловича Дилецкого, украинца, получившего образование в Вильне, учившегося у известных польских музыкантов того времени, и в 70-е годы приехавшего в Москву. Еще в Вильне Дилецкий издал по-польски учебник музыки «Граматику мусикийскую», которая затем была издана на белорусском языке в Смоленске и на русском — в Москве (1679). Русское издание имело обширное теоретическое Предисловие дьякона Сретенского собора Московского Кремля Ивана Трофимовича Коренева.

«Грамматика» Дилецкого стала первым музыкальным учебником в России, в котором была изложена теория нового пения, основанного на западноевропейской музыкальной эстетике. Дилецкий и Коренев открывали, таким образом, новую страницу и в истории русской музыки, и в музыкальной эстетике. Важно заметить, что эта страница понималась не как отрицание средневековой традиции, но как ее развитие и продолжение на новом этапе истории.

В своем Предисловии Коренев дает, пожалуй, самое развернутое и подробное в русской культуре того времени определение музыки. Как и в «Сказании», сам термин «музыка» имеет здесь позитивный смысл и обнимает собой все виды певческо-музыкального искусства. «Есть музыка согласное художество и преемственное гласовое разделение», познание благозвучных и неблагозвучных голосов в их согласии и противопоставлении. «Музыка есть вторая философия и грамматика, гласы степенями примеряющая». Как философия и грамматика владеют законами организации словесной речи, так и музыка владеет всеми «степенями» голосов и организует их в согласия, доставляющие умиление и радость слушающим. «Музыка есть во всех родах познающая согласие», то есть наука о всеобщей гармонии, и как бы второй разум человека, происходящий от Бога. Она является благом и выражается в единстве слова (речения) и напева (гласа). В зависимости от речений может выражать и благо и зло. Последний случай, когда «прекрасным гласом воспеваяши богомерская речения — се от лукаваго есть». И завершается пространное определение чисто эстетическим аспектом: «Музыка церковь красну творит, божественная словеса благим согласием украшает, сердце возвеселяет, в души радость въ пении святых устрояет». Музыка, по подобию словесной грамматики, является грамматикой напевов (гласов).

Два момента, по крайней мере в этом определении, являются новыми для русской эстетики: это введение гармонии (согласия) как важнейшего принципа звучащей музыки и осмысление музыкальной теории по аналогии с теориями словесных искусств — грамматикой и риторикой. Оба момента были хорошо разработаны в западноевропейской эстетике, но в русскую культуру их впервые ввели Коренев и Дилецкий.

В основе всей звучащей музыки, считает Коренев, лежат одни и те же законы, различаются только формы записи музыки, и только тот, кто не знает музыкальной науки, не понимает этого и считает, например, что совершенно разные вещи «знамение русское» и «музыкальное». Просто русская крюковая запись менее совершенна, чем нотное «музыкальное» письмо, и нам следует перевести на него все наши писания.

Здесь теоретик новой музыки и новой эстетики одним росчерком пера отбрасывает всю многовековую древнерусскую музыкальную традицию с ее трудно описуемой словом, но глубоко укоренившейся в сознании древнерусских людей духовной спецификой, стремившихся не только «выпеть» ее, но и графически выразить в каллиграфии многочисленных «знамен», «лиц» и «фит» идеографической нотации. Ту же духовность ощущали традиционалисты и в каждом элементе старого культового обряда, и в традиционной древнерусской живописи. Новое время в лице Никона — в богослужении, Симона Ушакова и Иосифа Владимирова — в живописи, Коренева и Дилецкого — в музыке — резко отбрасывало эту иррациональную духовность и заменяло ее новой, основывающейся на достижениях западноевропейской науки и трезвого разума.

Далее Коренев вводит новое для России деление музыки — на унисонную и многоголосную: «Первое единогласно всем поющим едино знамение и песнь, второе — многим гласовом совокуплении, единогласящим же, степенями же благая гласования приходящим и умильный, и плачевный же, и радостный глас вкупе издающим». Уже этим определением полифонии он подчеркивает ее богатство и эмоционально-подражательный и аффективный характер.

Возведя происхождение многоголосия к византийским отцам церкви, Коренев напоминает, что музыка так же совершенна, как и «словесная философия», и выступает носительницей премудрости.

В православной церкви, поясняет далее Коренев, с первых веков утвердилась традиция неприятия инструментальной музыки, поэтому и он основное внимание уделяет пению. Однако он не видит ничего недостойного в использовании инструментальной музыки вне церковных стен, полагая, что музыка ничем не может повредить человеку.

По мнению пропагандиста новой музыки, пение должно быть прекрасным и гармоничным. Даже в древности для мирских людей сочинялось «пение прекрасное», чтобы ради этого «многогласнаго пения» люди приходили в церковь и «от сего во умиление приходяще, в мале и к совершенному пению» возвышались — «еже сердцем и умом воспевати от слуха научающесе».

Для создания глубокой и богоугодной музыки необхо-

димо хорошо изучить науку музыки; то есть теорию, которая и изложена в книге Дилецкого. Усвоивший науку музыки может сочинять двухголосные, трехголосные и какие угодно многоголосные песнопения, «понеже наука премудрости конца не имать». Здесь мы слышим уже голос человека Нового времени, перед которым открылись вдруг безграничные горизонты научного знания, и он уверовал в него, пожалуй, не менее сильно, чем в старого доброго Творца «видимым же всем и невидимым».

Этот дух Нового времени еще более заметен в определении музыки, данном самим Николаем Дилецким. «Музыка, — писал он, — есть кая пением своим или игранием сердца человеческая возбуждает ко веселию или сокрушению или плачу. И паки есть музикия, как пением своим или игранием вверх или вниз меру показывает или действует». Дилецкий выделяет в своем определении только эмоционально-эстетический аспект музыки. Для него, как музыканта и теоретика нового склада, он является главным.

Изложив технические приемы создания созвучий определенной эмоциональной окраски, Дилецкий настаивает на том, что в пении, которому и посвящена его книга, они должны быть еще согласованы со смыслом текста. Это согласование тоже входит в правила «музыкйской грамматики»: «И сие есть противо грамматики, егда бывает умиленный текст, ты же положиши ноту веселу, или егда будет текст веселый, ты же приложиши ноту умиленную».

Согласование словесного смысла и его музыкального выражения имеет у Дилецкого в основном иллюстративно-образительный (или миметический) характер. Так, текст «спиде на землю» должен сопровождаться нисходящей мелодией, а «возшедый на небеса» — восходящей в соответствии с «естественным правилом»; текст «Боже ласковый» — «не от баса начинаю, токмо самого алта» и т. п.

Как мы увидим далее, и теоретики новой живописи придерживались этого же эстетического принципа, отстаивая «живоподобные» изображения.

Учиться музыке, по мнению Дилецкого, следует двойко: изучая музыкальную грамматику, которую он излагает в своей книге, и образцы хорошей музыки совершенных композиторов, как поступают и другие «художники», например риторы или проповедники, «Тако и нот музикйских строи-

телю подобает имети различная изображения и писания; услышавше, или увидевше фантазию кую совершеннаго мусикии художника, себе надписать въ таблятуру, и въ ней подобает рассмотреть, какво въ той фантазии есть устроение, кия суть правила и прочая».

Следующим шагом в развитии музыкальной эстетики в России конца XVII в. явился трактат Юрия Крижанича «Повествование о музыке», написанный им во время сибирской ссылки по-латыни. Его автор, хорватский ученый, долгое время живший в Западной Европе, а затем в России, был осведомлен о состоянии музыкальной теории и практики в Европе, знал как профессиональную, так и народную музыку, был хорошо знаком с положением дел в русском певческом искусстве.

«Повествование» Крижанича имеет два принципиальных отличия от трактата Коренева—Дилецкого. Во-первых, оно носит чисто теоретический характер, а не учебно-практический, как «Музыкальная грамматика». Во-вторых, его автор рассуждает об исполняемой музыке вообще, в то время как Коренев и Дилецкий, хотя и признавали инструментальную музыку, свой учебник посвятили певческому искусству как единственно признанной в России того времени музыке.

Крижанич начинает с традиционного вопроса: что есть музыка? — и лаконичного ответа: «Музыка — это искусно произведенные звуки, способные доставить наслаждение». И далее развивает этот гедонистически-эстетический аспект музыки. Главное ее назначение он видит в наслаждении, увеселении и развлечении. Она усыпляет разум, и человек под ее влиянием забывает о серьезных делах.

Музыка, а этим термином Крижанич обозначает как инструментальную, так и вокальную музыку, не способна возбудить серьезных отрицательных эмоций — чувства печали, скорби, вызвать слезы, так как «всякая музыка доставляет наслаждение, а наслаждение не способствует истинной скорби». Крижанич здесь как бы полемизирует с европейскими теоретиками музыкальной теории аффектов, существенно сужая границы музыки до положительных эмоций и определяя таким образом более четко свое понимание эстетического.

Выражение сильной скорби лишено музыкального ритма. При умеренной или искусственной печали (например, у профессиональных плакальщиц) пение приобретает музыкаль-

ный ритм, но оно служит не для того, чтобы усилить скорбь, а, напротив, для утешения. Печальные песни, как и трагедии известных поэтов, вызывают у людей сострадание и даже слезы, однако «такое сострадание не печалит, а скорее доставляет наслаждение».

Юрий Крижанич, пожалуй, первым из юго-восточных славян так ясно осознал собственно эстетический смысл и музыки, и трагического.

По мнению Крижанича, «искусство и красота музыки заключается в трех вещах»: в мелодии, гармонии и ритме. Мелодия возникает в самом пении или игре на одном инструменте, когда низкие и высокие звуки перемежаются «согласно законам соразмерности и искусства»; гармония — это «когда в двух или нескольких одновременно звучащих голосах (или инструментах) согласуются различные созвучные тона»; а ритм состоит в соответствующем чередовании долгих и коротких звуков.

Крижанич сознательно делает следующий шаг после Коренева и Дилецкого в направлении секуляризации музыки. Если авторы «Мусикийской грамматики» размышляли в основном хотя и о новой, отличной от средневековой, но все же о церковной музыке, и точнее — о пении, то есть стремились только обновить ее форму, то Крижанич идет дальше. Он действует по принципу «Богу Богово, а кесарю кесарево»: церковная музыка должна остаться традиционной, а все новые теоретические суждения и практические находки европейской музыкальной культуры относятся только к мирской музыке, никак не связанной с церковью и выполняющей в обществе как позитивные, так и негативные функции. Именно эта музыка больше всего и интересует славянского ученого.

Для него, как в свое время и для Платона, на первый план выходит общественная значимость музыки. Таковой прежде всего, по мнению Крижанича, обладает военная музыка, поэтому он достаточно подробно обсуждает вопрос о том, какие мелодии и инструменты предпочтительны для использования в войске. Опираясь на свой собственный музыкальный опыт, он рассуждает также о характере музыки для приема послов, о королевских и княжеских придворных музыкантах, но особо его заботит вопрос о том, «какую музыку следует разрешить для народа».

Крижанич считает уместной музыку только на свадьбах, пирах и в частных домах и требует запрещения музыки в трактирах как способствующей падению нравов, а также в будние дни на улицах, особенно по ночам, как это принято у германцев. Публичная музыка допустима только в дни больших праздников и торжеств.

Завершая разговор о фактически первой странице русской музыкальной эстетики, необходимо еще раз обратить внимание на ее яркость и основательность прописанных в ней проблем. Наука о музыке возникла в России в сложный период столкновения двух музыкальных культур, двух эстетических систем. Первым теоретикам русской музыки пришлось одновременно осмысливать традиционную средневековую певческую культуру Руси, соотносить ее с новой западноевропейской музыкальной эстетикой, на уровне практики уже активно внедряющейся в русскую культуру, обосновывать необходимость этой экспансии и разрабатывать теоретическое руководство для усвоения новой эстетики конкретными создателями музыки в России.

В процессе решения этих отнюдь не простых, особенно в условиях России, проблем были сформулированы многие из основных положений музыкальной эстетики как науки, которая легла в основу музыкальной практики следующего столетия. По постановке и решению многих музыкально-эстетических проблем усилиями рассмотренных здесь авторов Россия сразу была выведена на уровень западноевропейской музыкальной культуры, имевшей значительно более глубокие научные традиции, развитую музыкально-эстетическую мысль.

ТЕОРИЯ ЖИВОПИСИ

Общая для русской эстетики XVII в. тенденция к усвоению достижений западноевропейской культуры активно проявилась и в области изобразительных искусств. Наметившийся на Руси еще в XVI в. кризис средневекового типа художественного мышления привел в XVII в. к новому пониманию искусства, к активным поискам новых форм и способов визуального выражения и соответственно к повышению и

тереса к западноевропейскому искусству, в котором подобный процесс уже совершился.

Острые, драматические события «смутного времени», кризис средневековой системы миропонимания, социальная активность всех слоев русского общества способствовали переключению внимания и мастеров кисти с мира абсолютных духовных ценностей на реалии земной истории и повседневной жизни. Это не означает, конечно, что иконописцы XVII в. сразу же перешли к жанровым картинам или к писанию портретов своих современников, но тенденция такого перехода наметилась у них, особенно к концу века, достаточно определенно. Работая над росписями храмов или над иконами, мастера XVII в. часто забывали о традиционной религиозно-символической значимости изображаемых событий и святости библейских персонажей. Их начали увлекать чисто художественные задачи наиболее полного изображения того или иного события, действия, бытовой коллизии, психологического конфликта и т. п. Повествовательность, динамика действия, интерес к бытовым деталям, одеждам — ко всему быстрому множеству жизненных явлений материального мира, общая декоративность стоят в центре внимания живописцев и иконописцев XVII в. В изображении человека художника увлекает теперь «живоподобие» — стремление к созданию иллюзорного сходства с внешним видом оригинала (как правило, воображаемого, идеализированного).

Большим подспорьем в стремлении к новому художественному мышлению и образцом для подражания служили русским живописцам (этим термином начинает в XVII в. активно вытесняться термин «иконописец») многочисленные образцы западной европейской гравюры XVI—XVII вв., как попадавшие в Русь (прежде всего через католическую Польшу), так и создававшиеся на Руси пришлыми мастерами. Наиболее характерные произведения новой русской живописи вышли из-под кисти Симона Ушакова и мастеров его круга.

Как и любое новшество, они вызвали целую волну полемики в обществе. Появились горячие защитники и ярые противники этой живописи. Среди последних были в основном церковные и религиозные идеологи (притом здесь были практически едины как расколоучители, так и многие сторонники новой церковной ориентации во главе с самим Ни-

ном), которые правильно почувствовали в новой живописи не просто отход от средневековых живописных традиций, но и удаление ее от религиозной духовности, от церкви, то есть осознали реальность секуляризации искусства и стремились всячески воспрепятствовать этому процессу.

Сторонниками новой живописи были прежде всего сами художники, наиболее остро ощущавшие изменившиеся духовные потребности времени, тенденции развития художественного мышления и эстетического сознания. Они пользовались поддержкой достаточно влиятельной части русской интеллигенции западнической ориентации, знавшей и ценящей европейское искусство того времени. С их помощью новые живописцы получали лучшие заказы как на светские росписи (царский дворец в Коломенском, например), так и на церковные.

Однако, чтобы отстоять право новой живописи на существование, ее сторонники, и прежде всего сами живописцы, вынуждены были прибегнуть и к словесной полемике. В результате мы имеем трактат, в написании которого принимал участие Симон Ушаков, ряд специальных сочинений и постановлений об иконописи церковных идеологов, несколько работ Симеона Полоцкого и большой художественно-эстетический трактат защитника новой живописи художника Иосифа Владимировича.

Особо резким нападкам новая живопись подвергалась со стороны расколуучителей. Вводившаяся на Руси господствующим классом, она расценивалась ими как символ этого класса, как выражение его бездуховной, порочной и крайне несправедливой деятельности. Аввакум прямо обвиняет власть придерживающих (а не живописцев (!), ибо они, в его понимании, лишь исполнители) в том, что они изображают теперь святых по своему образу и подобию: «А вы ныне подобие их переменили, пишете таковых же, якоже вы сами: толстобрюхих, толсторожих и ноги и руки яко стульцы. И у каждого святого — спаси бог-су вас — выправили вы у них морщины те, у бедных: сами оне в животе своем не догадались так сделать, как вы их учинили!»

Отстаивая средневековую иконописную традицию, Аввакум борется и за отечественные (которые для него тождественны с православными) основы искусства. В новой живописи он усматривает опасность вторжения на Русь культуры

и веры «поганных» (то есть иноверцев) «фрязей» (итальянцев) и «немцев» (иностранцев лютеранского толка). Плохи новые образы уже потому, что «писаны по немецкому преданию».

Для расколоучителей истинными представлялись только иконы древнего письма. Сторонники новой живописи выступали прежде всего против главного принципа традиционалистов почитать старые иконы уже за одну их древность, показателем которой они считали их черноту, закоптелость, «патину времени», как сказал бы наш современник. Для Иосифа Владимирова как настоящего художника ни древность, ни чернота, ни серебряные оклады не спасают икону, если она плохо написана с художественной точки зрения. Именно критерий художественности (по-своему понятый, естественно, о чем речь ниже) выдвигает он в качестве основного при оценке живописи и именно его противопоставляет «плохой» традиции, даже освященной церковным авторитетом. Тем самым было высказано новое слово и в русской теории искусства, и в эстетике.

Сейчас трудно сказать, кто первый во второй половине XVII в. выдвинул критерий художественности в качестве главного аргумента в борьбе с иконописным антихудожественным «ширпотребом», наводившим тогда всю Россию. И Симон Ушаков, и Симеон Полоцкий, и Карион Истомина, и, видимо, другие профессиональные живописцы и образованные люди боролись с потоком поделок бесчисленных «богомазов». В трактате Владимирова эта проблема поставлена, пожалуй, с наибольшей остротой и ясностью.

Иосиф неоднократно сетует на то, что в его время «оскудеша во епископнях изуграфии мудрии: размножишася от поущения мазарии буи», которые и дома, и базары, и церкви «плохописанными наполнили». Этих «неистовых (неистинных. — В. Б.) икон на базаре на едину цату много обрящешь пагваздано, и таковы плохи и дешевы, иногда же и горшки дражае икон купят». Икона из священного образа превратилась теперь в заурядный предмет купли-продажи, а «премудрое иконное художество» из священнодействия — в доходный промысел, за который берется ныне всякий невежда. В результате и искусство иконописания, и сама вера терпят «понос и уничижение от невежд». Какая может быть вера от икон, которые «неукы человеки и невежди по своим

волям марают неистове и зловидно»? Многие иконы «так-во ругательно писаны», что изображенные на них святые «и не походили на человеческие образы, но на диких людей обличем подобне наморано».

Главную причину распространения неискусных и дешевых икон Иосиф видит в оскудении благочестия в народе, в развитии алчности и «сребродюбия» у живущих в достатке. «Наипаче же таково потворство бывает плохописанию от суетумия грубых человек, кои ум свои уклонили в сребро, в алато», пекутся о богатстве, а на хорошие иконы жалеют денег, полагая, что и с помощью плохих заслужат прощение, так как подобные случаи, говорят, бывали и «в старину».

Передовые художники и мыслители XVII в., поставленные перед фактом массового распространения низкопробной иконной продукции, остро ставят и пытаются решить проблему подготовки профессиональных живописцев. Они хорошо понимают, что наряду с «премудростию свыше» и высокой нравственностью художнику необходима чисто техническая профессиональная подготовка, «школа». Иосиф Владимиров «молит» больших мастеров «подати... искру учения» всем желающим принять ее. Он полагает, что приостановить хоть как-то процесс «плохописания» в России можно путем организации живописных классов по западному образцу, и подробно описывает с чьих-то слов («глаголют бо») такое «премудрое живописующих училище», в котором ученики под руководством опытного мастера учатся рисовать и писать фигуру человека, изучая отдельные части по слепкам и таблицам. «Егда бы ты кто ввел тамо, — пишет он с восхищением, — то многих узришь неведомых вещей сложения и драгих их шаров (красок) составления и различных персон, странна и чудна воображения. Ученицы ж тамо ов главы начертает, ин рuce пишет, иному ж на таблицах лица воображающе. Над всеми же сими приходит майстр тех или изрядный учитель живописного художества. И овому начертанное презнаменует, и иному написанное приправляет, ко иному ж пришед, взем острие и ново написание учениче долу выскрегбает и потом лучшее воображает. И всему подробну и искусне научает».

Русским живописцам второй половины XVII в. западноевропейская организация живописного дела и сама западная живопись представляются образцами, достойными подража-

ния и внедрения на Родипе. Отсюда понятно, почему в «печути» и «плохописатели» они зачисляли не только калтурщиков и «мазарей», но, видимо, и последовательных традиционалистов в иконописи, ориентировавшихся на средневековую манеру письма, а не на «живоподобие» западных мастеров, обучающихся в училищах писать практически с натуры или с анатомических таблиц каждую часть человеческого тела.

От русского средневековья Иосиф Владимиров унаследовал и развил, но уже в духе своего времени, концепцию единства мудрости, искусства и красоты. Она с предельной ясностью и лаконизмом выражена уже в самом названии первой части его трактата: «О премудрой мастроте живописующих сии речь, о изящном мастерстве иконописующих и целомудренном познанию истинных персонь». И эта идея проходит через весь трактат. Живопись (художество) осмысливается Иосифом как выражение и воплощение мудрости. Она обозначается им как «честное и высокое художество», основанное на мудрости. Хорошо (прежде всего в новом европейском духе) написанные иконы Иосиф регулярно называет премудрым художеством, премудрым живописанием.

Здесь Иосиф формально остается приверженцем важнейшего принципа классической русской средневековой эстетики — софийности искусства, хотя, как мы увидим далее, у него он наполнился уже новым, несредневековым содержанием.

Идеологи, теоретики и практики искусства второй половины XVII в. хорошо сознают, что художественно-эстетический аспект живописи играет важную роль в культовой практике. Небрежно, неискусно, без красоты написанный образ Бога или святого может оттолкнуть верующих от почитания и самого первообраза («отщегитя почитания»), и, напротив, красота и высокое мастерство изображения влекут внимание видящих его к прототипу. А в этом — одна из главных задач, поставленных церковью перед «премудрым художеством», которую оно стремилось решить с максимальной полнотой. В данном случае она совпадала с одной из главных тенденций эстетического сознания века — созидания чувственно воспринимаемой красоты.

Теоретики новой живописи поэтому не устают напоминать, что и сами прообразы икон (особенно Христос и Богоматерь), и первые иконы были прекрасны не только духов-

ной красотой, но и внешним видом. Так, Иосиф Владимиров подробно описывает красоту Богоматери, запечатленную в первом ее изображении апостолом Лукой: «...возраст средний меры ея, имущ богатное жоно святое лице, мало окружено и чело светлолепно, продолгующъ нос, доброгладостие на прям лелкащ, очи зело добре, черне ж и благокрасне, зенице такожде и брови; устне и всенепорочная червленою красотою побагряне, и персты благоприятную руку ея тонкостию истончени, во умеренной долгости. И благосиятельныя главы власы русы, кратостны (кротостны) украшены». Все описание построено практически только на сочетании эстетической терминологии, которая у автора второй половины XVII в. значительно обогатилась по сравнению с терминологией древнерусских книжников. «Светлолепно», «доброгладостие», «зело добре», «благокрасне», «червленою красотою побагряне», «благонприятныя», «тонкостию истончены», «во умеренной долгости», «благосиятельныя», «кротостны (скромно) украшены» — эти десять эстетических определений, с помощью которых Иосиф описывает легендарное изображение, в общем-то, очень мало дают художнику конкретные сведения о портретных чертах Богоматери. Но к этому и не стремится Владимиров, так как хорошо знает, что у любого иконописца есть набор иконографических схем любого извода. Его задача здесь фактически свелась к созданию (а в его понимании — к напоминанию) эстетического идеала, каковым являлся и сам свято чтимый всем христианским миром первообраз и его изображение. При этом идеальными чертами наделяется именно оригинал, а не изображение, которое осмысливается им в духе древней традиции лишь как зеркало («образ совершен устроив яко в зеркале»).

Таким образом, эстетический идеал Иосифа — а если мы вспомним иконописную практику этого времени, то и достаточно широких кругов художественной интеллигенции второй половины XVII в. — заключается в тонкой, благородной, одухотворенной, чувственно воспринимаемой красоте. Она выступает как бы неким посредником между яркой, буйной чувственной красотой плоти и только умом постигаемой духовной красотой; их трудно достигаемым синтезом, показать который, по мнению Иосифа, и призвано искусство. В самой эстетической терминологии Владимирова ясно выражено его внутреннее стремление к облагораживанию, одухо-

творению природной красоты. Здесь и «святое лицо», и уточненные «персты», и «кротостная» украшения. Традиционные эстетические понятия «красный», «приятный», «сиятельный», смягчены и духовно углублены префиксом **благо-**.

Особое внимание в новом эстетическом идеале Иосиф уделяет «светлолепию» лика.

Идеалом для Иосифа и его единомышленников становится яркая сияющая живопись типа легендарного изображения Иоанна Богослова, от которого, когда оно было внесено в царские чертоги, «яко солнце в палатах возсияваша от светлости, олеиннаго бело фарбования и от живописания образа того».

Другой важной характеристикой «благообразной» живописи наряду со «светлостью» для Иосифа является, как мы уже отчасти видели, высокое профессиональное мастерство живописца. Собственно ему и посвящен весь трактат; его главную задачу сам автор видит в том, чтобы «возписати... о премудрой мастроте истового персонография, рекше о изящном мастерстве иконописующих». Термин «**изящный**» часто и служит Иосифу для обозначения высокого мастерства: «изящне написанный образ», «изящне по тая видению образ ея».

Образцом же «изящной», то есть высокопрофессиональной живописи, выступала для художников круга Ушакова—Владимилова западноевропейская живопись. И здесь их не смущало ее иное конфессиональное (католическое) происхождение. Главным критерием стало теперь живописное мастерство, техника, а вопросы вероисповедные отошли на второй план, что свидетельствовало о существенном отходе новых живописцев от средневековой, узкоправославной ориентации культуры.

Чем же так магически привлекало западное искусство русских мастеров XVII в.? В чем, собственно, видели они ее особое «изящество» или мастерство, которое, в их глазах, превосходило русскую древнюю иконопись? Это превосходство они усматривали в большей близости западной живописи к видимым формам мира и прежде всего человека, в ее «живоподобии»; отсюда и сам термин живопись (писать «яко жив») они предпочитают слову иконопись. С восхищением пишет Иосиф об «умном взоре» художника, который подобно солнечным лучам высвечивает все члены живого челове-

ка и затем переносит их на бумагу или доску: «Есть убо таковыи умозрительные живописующих очеса солнечной бы- стрости приточны, егда [солнце] на аер взыдет, то вси стихии лучами осияет и весь воздух просветит. Такжеде и мудрый живописец, егда на персонь чюю на лице кому возрит, то вси чювственнии человека уды (члены) во умных сии очесах предложит и потом на хартии или на ипом чем вообразит». Здесь под «мудростью» живописца автор понимает умение точно изобразить «все» члены человеческого тела.

Отстаивая новую, вроде бы далеко ушедшую от средне- вековых канонов «живоподобную» живопись от нападков традиционалистов, Иосиф, как обычно, обращается за поддерж- кой к авторитету древних и находит ее в раннехристиан- ской и византийской теориях миметического образа, подро- бно разработанных и окончательно сформулированных иконо- почитателями VIII—IX вв., хотя и не нашедших тогда адек- ватного художественного воплощения. Эту адекватность рус- ский художник и теоретик неожиданно усматривает в жи- вописи западноевропейской ориентации, в иконах своего дру- га Симона Ушакова, что побуждает его еще раз обратиться к патристической теории миметического образа и с ее помощью утвердить полную правомерность с православной точки зрения новых «живоподобных» изображений.

В основе этой теории лежит легенда о «нерукотворном» образе Христа, созданном им самим на матерчатых платах механическим способом — путем прикладывания их к сво- ему лицу. В результате на «плате Веропики» и на «убрусе», отправленном царю Авгарю, сохранились, по легенде, точ- ные отпечатки (практически фотографии в натуральную ве- личину) лица Христа. О них-то и вспоминает прежде всего Иосиф Владимиров.

Он напоминает, что «нерукотворный» образ является под- тверждением реальности важнейшего таинства — «вочело- вечивания» Христа. В нем Иисус сам передал нам «истин- ный свой образ», а последующие живописцы только точно копируют («преводят») его: «От истинных и сущих прево- дов преписующе Христов убо образ, от оного ничим же отли- чен еже на убрусе боговочеловечнаго воображения его».

Зная, видимо, в какой-то мере по сохранившимся до XVII в. в России образцам византийскую (греческую) и дре- нерусскую традиции иконописания, Иосиф отнюдь не в них

видит продолжение дела, начатого самим Христом. Объясняет он это тем, что «нерукотворный» «живоподобный» образ был самим Христом отправлен к язычникам (иноверцам в широком понимании этого слова). И именно у них-то, полагает Иосиф (плохо, естественно, зная историю искусства), традиция писания таких образов получила развитие.

Этим он стремится доказать противникам «западных» («поганных», «языческих») «живоподобных» тенденций в русской живописи, что они (эти тенденции), во-первых, заветы самим Христом и, во-вторых, переданы именно «язычникам», от которых и нам, православным, теперь не грех их позаимствовать, чем, собственно, и занимались художники круга Симона Ушакова. Фактически реалистический (или, точнее, приближающийся к нему идеализированно реалистический) портрет западноевропейской живописи XVI—XVII вв. становится идеалом для русских живописцев последней трети XVII в.

В религиозной, или культовой, живописи идеалам Иосифа Владимировича во многом отвечали хорошо известные («яко живы») «Спасы нерукотворные» Симона Ушакова.

Своей концепцией Владимирович логически завершил многовековую линию развития в христианской эстетике теории миметического изображения (в смысле идеального отпечатка), а Ушаков с выдающимся мастерством реализовал ее на практике, изобразив тщательно моделированный светотенью, почти объемный идеализированный лик Христа, как бы нарядный на фоне иллюзорно выписанного матерчатого платя.

Таким образом, многократно и на все лады восхваляемое в трактате Владимировича «любомудрие», «премудрость», «изящество», «благообразие» новой, ориентирующейся на западноевропейскую, живописи заключаются прежде всего в «живоподобию», соединенном со «светлостью» и красотой и реализованном на высокопрофессиональном уровне, — то есть «мудрость» живописи он усматривает фактически в эстетических идеалах классицизма, перенесенных на православную почву и соответствующим образом трансформированных.

Очевидно, что здесь на теоретическом уровне намечался и, по существу, начал осуществляться отход от главного и высшего идеала классического русского средневековья — **софийности искусства**, хотя терминологически он выражен в трактате Владимировича вроде бы даже более ясно и полно,

чем у средневековых русских мыслителей. Однако содержание этой терминологии, и прежде всего понятия «премудрость», применительно к живописи существенно изменилось. Если в XV в. и даже еще в середине XVI в. «мудрым» почиталось искусство Андрея Рублева, выражавшее сущностные основы бытия, главные духовные ценности своего времени, то теперь живописная «премудрость» усматривается прежде всего у западноевропейских мастеров, умеющих красиво и «истинно» («яко жив») изобразить все «члены и суставы» человеческого тела, точно «вообразить» его «по плотскому смотрению», то есть передать внешний вид.

Русская эстетическая мысль (и отчасти художественная практика) делает, таким образом, во второй половине XVII в. существенный поворот от средневековых эстетических идеалов (хотя внешне вроде бы и опирается на них) к новому пониманию искусства, уже сформировавшемуся в Западной Европе в периоды Возрождения и классицизма. В целом это понимание не соответствовало средневековому эстетическому сознанию, хотя, возникнув еще в поздней античности, оно, как это ни парадоксально, на теоретическом уровне было активно поддержано патристикой и играло важнейшую роль в богословской полемике иконопочитателей с иконоборцами VIII—IX вв. в Византии. Однако художественная практика, более чутко реагирующая на духовные и культурные потребности времени, чем теория, не восприняла тогда концепцию иллюзорно-натуралистического или идеализированно-реалистического изображения и развивалась совсем в ином направлении и в Византии, и в Древней Руси. Только в период острого кризиса средневекового мировоззрения, который в России пришелся на XVII в., эта концепция возобладала в русской эстетике, наполненная новым художественным опытом западноевропейского искусства XVI—XVII вв.

* * *

Итак, в XVII в. в русской эстетике и художественной культуре завершился самый длительный и, пожалуй, самый богатый в духовном отношении период — средневековый. Под влиянием социальных и общекультурных процессов, протекавших в это время и у нас, и в Европе, в России намечился переход к новому этапу культурно-исторического раз-

вития, характернейшей чертой которого будет секуляризация (выход из-под церковного влияния) культуры и искусства. Процесс этот в XVII в. еще только зарождался под сильным западноевропейским влиянием и встречал активное сопротивление со стороны самых разных слоев русского населения того времени, хотя имел и своих апологетов. «Святая Русь», почти семь столетий одухотворявшая нашу культуру, не спешила уступать свои позиции. Нужны были недюжинные способности, ум, воля, сила и одержимость Петра, чтобы придать этому процессу ускорение и сделать его необратимым. В художественно-эстетической сфере петровские реформы были подготовлены усилиями всех тех известных и безымянных русских и иноземных деятелей культуры, которые активно внедряли в России XVII в. грамматику и риторику, поэзию и театр, новую живопись и музыку, разрабатывали их теоретические основания. В петровское время Россия входила с солидным багажом самобытной русской традиционной эстетики и с хорошими предпосылками для вступления в общеевропейский художественно-эстетический процесс Нового времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Бычков В. В. Эстетическое сознание Древней Руси. — М., 1988.

² Дословно она звучит так: «Гробозданное же златое умоделство все красотою его мною нелепотне Ростригою лжецарем на доможителныя потребы безобразни сокрушени разсыпашеся, неже хитротворение красоты жалость от разбиения удержа».

³ Подробнее см.: Бычков В. В. Эстетика Аврелия Августина. — М., 1984.

⁴ См.: Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. — Прага, 1976. — С. 100.

ЛИТЕРАТУРА

Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. — М.: Искусство, 1984.

Демин А. С. Писатель и общество в России XVI—XVII веков. — М.: Наука, 1985.

Демин А. С. Русская литература второй половины XVII —

начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе, человеке. — М.: Наука, 1977.

Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960.

История эстетической мысли. — Т. 1. — М.: Искусство, 1985.

Лихачев Д. С. Развитие русской литературы XI—XVII веков. Эпохи и стили. — Л.: Наука, 1973.

Михайловский Б. В., Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. — М.—Л.: Искусство, 1941.

Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков / Сост. А. И. Рогов. — М.: Музыка, 1973.

Николай Спафарий. Эстетические трактаты / Сост. О. А. Белоброва. — Л.: Наука, 1978.

Памятники литературы Древней Руси. Конец XVI — начало XVII века. — М.: Художественная литература, 1987.

Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. — Л.: Наука, 1984.

Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. — М.: Наука, 1974.

Шохин К. В. Очерк истории развития эстетической мысли в России (Древнерусская эстетика XI—XVII вв.). — М., 1963.

Научно-популярное издание

Виктор Васильевич Бычков

ЭСТЕТИКА В РОССИИ XVII ВЕКА

Гл. отраслевой редактор Ю. Н. Медведев

Редактор А. С. Батюшкова

Мл. редактор Т. А. Тарасова

Худож. редактор М. А. Гусева

Техн. редактор О. А. Найденова

Корректор Л. В. Иванова

ИБ № 9784

Сдано в набор 18.01.89. Подписано к печати 14.03.89. Формат. Бумага 70×108¹/₃₂. Бумага тип. № 12. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 2,80. Усл. кр.-отт. 2,89. Уч.-изд. л. 3,53. Тираж 67 714 экз. Заказ 115. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 891404.

Типография Всесоюзного общества «Знание», Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4.

15 коп.

Индекс 70108



ЗНАНИЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ