

**ВЫСШЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ**

Л.А.РАПАЦКАЯ

# **ИСТОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ**

**ОТ ДРЕВНИХ ВРЕМЕН ДО КОНЦА  
XX ВЕКА**

*Допущено  
Учебно-методическим объединением  
по направлениям педагогического образования  
в качестве учебного пособия для студентов  
высших учебных заведений, обучающихся  
по направлению «Художественное образование»*



Москва  
Издательский центр «Академия»  
2008

УДК 7.03(075.8)  
ББК 63.5:2я73  
Р23

Рецензенты:

доктор педагогических наук, профессор,  
зав. кафедрой методологии и методики преподавания музыки  
Московского педагогического государственного университета  
*Э.Б. Абдулин*;  
доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор,  
зав. кафедрой истории культуры Московского государственного  
университета культуры и искусств *А.А. Аронов*

**Рапацкая Л.А.**

Р23 История художественной культуры России (от древних времен до конца XX века) : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2008. — 384 с, |32| с. цв. ил.  
ISBN 978-5-7695-4222-0

Учебное пособие раскрывает своеобразие сложного исторического развития культуры и национального художественного сознания России в период от древних времен до начала третьего тысячелетия. Язычество и христианство, земство и опричнина, церковность и светскость, западничество и славянофильство, коммунизм и антикоммунизм — это и многое другое своей противоречивостью оказывало влияние на течение российской художественной мысли и в то же время содействовало созданию прекрасной гармонии в сфере духовного постижения мира и его отражения в образах искусства. В книге даны иллюстрации художественных произведений разных видов, жанров и стилей: каждая глава заканчивается вопросами и заданиями для самостоятельной работы.

Для студентов высших педагогических учебных заведений. Может быть полезно студентам, изучающим мировую художественную культуру, литературу, историю и другие гуманитарные дисциплины.

УДК 7.03(075.8)  
ББК 63.5:2я73

*В оформлении переплета использован фрагмент репродукции  
иконы «Архангел Гавриил ("Ангел Златые Власы")» (XII в.)*

*Оригинал-макет данного издания является собственностью  
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом  
без согласия правообладателя запрещается*

ISBN 978-5-7695-4222-0

© Рапацкая Л.А., 2008  
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2008  
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2008

**Введение.**  
**«Драгоценная ноша национальной культуры»**

Умом Россию не понять,  
Аршином общим не измерить:  
У ней особенная стать —  
В Россию можно только верить.

*Ф. И. Тютчев*

Начала русской национальной культуры... Как трудно о них говорить! Сколько великих умов прошлого и настоящего пытались решить «русский вопрос», задумывались о «русской идее». Один из философов заметил: любой народ, любая страна — заложники своих начал.

Что же все-таки мы имеем в виду, когда думаем о началах художественной культуры? Попробуем на время отвлечься от конкретных исторических эпох и задумаемся: почему в искусстве разных стран, даже близких друг другу, чувствуется национальное своеобразие? Современная наука *культурология* дает на это ответ: потому, что в культуре любого народа есть некий глубинный внутренний смысл, который вынашивался и развивался на протяжении столетий. Ученые называют эту сердцевину культуры *ментальностью*, или *менталитетом*. Они говорят об особой «картине мира», которая в течение длительного времени складывается в общественном сознании и отражает специфику национальных ориентиров во всех сферах жизни, в том числе и в искусстве.

От чего зависит культурный менталитет? Кратко на этот вопрос вряд ли можно ответить. Выделим главное, то, что определяет своеобразие внутреннего облика русской культуры и русского художественного мышления.

Прежде всего обратим внимание на положение России на карте мира: и Европа, и Азия — некий западно-восточный синтез. Это положение не могло не наложить отпечаток на характер нации, на миропонимание русского человека. С точки зрения географии специфические черты российской цивилизации складывались в пограничьи двух мировых традиций — европейской и азиатской.

Однако по сути культурная ориентация России даже изначально была европейской. Сравнивая пути развития русского и европейского искусства, можно найти немало точек пересечения. В своей многовековой истории русская литература, зодчество, живопись, музыка прошли этапы раннего Средневековья, Предвозрождения, освоили стиль барокко в XVII в., классицизм в XVIII в., романтизм в XIX столетии. Все это — европейские традиции. Однако ни временные границы этих этапов, ни внутренняя суть самого русского искусства не позволяют сделать вывод о его «чисто европейском» характере. Здесь скорее надо говорить о том нескончаемом диалоге, который вела русская художественная культура на протяжении тысячи лет с разными странами Европы — Византией и Болгарией, Польшей и Украиной, Францией и Германией... При этом Россия всегда сохраняла свое лицо, свою «особость», замешанную на собственных, порой внутренне противоречи-

вых, установках. Иначе говоря, в менталитете русской художественной культуры есть нечто, не принадлежащее ни Востоку, ни Западу.

Вот мнение известного русского религиозного философа XX в. И. А. Ильина: «...Западная Европа не знает нас... потому, что ей чужда русская (православная) религиозность. <...> Русский человек живет прежде всего сердцем и воображением и лишь потом волею и умом. <...> Русский человек... всегда "удивлялся" другим народам, добродушно с ними уживался и ненавидел только вторгающихся поработителей, он ценил свободу духа выше формальной свободы. Из всего этого выросло формальное различие между западной и восточно-русской культурой. У нас вся культура — иная, своя, и притом потому, что у нас иной, особый духовный склад. У нас совсем иные храмы, иное богослужение, иная доброта, другая музыка, театр, живопись, танец; не такая наука, не такая медицина, не такой суд, не такое отношение к преступлению, не такое чувство ранга, не такое отношение к нашим героям, гениям и царям. И притом наша душа открыта для западной культуры: мы ее видим, изучаем, знаем и если есть чему, то учимся у нее... у нас дар чувствований и перевоплощения»<sup>1</sup>.

Противоречивость начал, составляющих «российскую душу», отмечена многими мыслителями прошлого и настоящего. Другой русский религиозный философ XX в. Н.А.Бердяев писал: «Можно открыть противоположные свойства в русском народе: деспотизм, гипертрофия государства и анархизм, вольность; жестокость, склонность к насилию и доброта, человечность, мягкость; обрядовое и искание правды; индивидуализм, обостренное сознание личности и безличный коллективизм; национализм, самохвальство и универсализм, всечеловечность; ...искание Бога и воинствующее безбожие; смирение и наглость; рабство и бунт»<sup>2</sup>.

Внутренняя поляризованность (бинарность) культуры прослеживается, по мнению современных исследователей, на протяжении всей российской истории. Достаточно вспомнить борьбу язычества и христианства, земства и опричнины, церковности и светскости, западничества и славянофильства, коммунизма и антикоммунизма и т.д. Эти выводы можно продолжить, обращаясь к художественной культуре, — ее движение в мировой истории воплотило противоречивость, дисгармоничность национального самосознания, суть которого — извечное противостояние полярных основ земного бытия. Однако недаром древние считали, что из противоречий рождается гармония. Сложное историческое развитие нашей культуры дало удивительные результаты в сфере духовного постижения мира и его художественного отражения.

Являясь уникальным исключением из «семейств человеческого рода», обладая «особенной статью», Россия обогатила человечество гораздо большими ценностями, нежели теории экономического процветания «общества потребления». Она создала памятники художественной культуры, которые несут людям Земли идеалы любви, добра, истины, соединившихся на основе красоты.

Откуда пришло в русское искусство обостренное чувство прекрасного? Где источники его высокой духовности?

<sup>1</sup> Ильин И.А. Против России (1950) // Наши задачи. - М., 1992. - С. 58-60.

<sup>2</sup> Бердяев Н.А. Русская идея. О России и русской философской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья. — М., 1990. — С. 44—45.

На первый взгляд (и об этом пишут многие исследователи), развитие уникального, самобытного художественного мировосприятия русского народа зависело от природных условий. Действительно: бескрайние просторы полей, богатейшие леса, реки и озера, смена пестрых летних красок на зимний бело-снежный покров — все это способствовало рождению тонкого чувства прекрасного и раннему становлению «культы красоты». Однако обратимся к древнейшему памятнику русской письменности — «Слову о погибели Земли русской», где есть такие слова:

О светло светлая и красно украшенная земля Русская! Многими красотами дивишь ты: озерами многими дивишь ты, реками и источниками местнотимыми, горами крутыми, холмами высокими, дубравами частыми, полями дивными, зверьми различными, птицами бесчисленными, городами великими, селами дивными... — всего ты исполнена, земля Русская, о правоверная вера христианская!

Произведение Древней Руси убедительно свидетельствует: живым источником творческого вдохновения для русского человека была не только природа, но прежде всего высокая духовность, связанная с православием, с христианским пониманием мира, что нашло непосредственное отражение в искусстве.

Есть у русской художественной культуры еще одна важная особенность, на которую когда-то обратил внимание поэт А. Блок. Он писал:

«Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть "специалистом" Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более — прозаик о поэте и поэт о прозаике. Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо. Так же, как неразлучны в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры»<sup>1</sup>.

Эти слова можно считать эпиграфом всего учебного пособия. В нем будут показаны точки соприкосновения разных муз, союз которых составляет «драгоценную ношу национальной культуры» русского народа. Можно с уверенностью сказать, что только цельный, обобщенный взгляд на историю отечественной художественной культуры может дать ориентиры в постижении отдельных видов искусства, будь то зодчество, музыка, поэзия или живопись.

Содержание настоящего учебного пособия развивается в исторической последовательности. Думается, что этот принцип поможет полнее осмыслить основные вехи истории русской культуры и творческий вклад зодчих, художников, поэтов и композиторов (хотя многие из их имен известны каждому с раннего детства). Но освоение художественной культуры не состоится, если целью ее изучения станет оперирование суммой фактов без постижения высокого духовного смысла произведений русского искусства. Постичь эти глубины — гораздо более трудное, но одновременно чрезвычайно увлекательное занятие, требующее от вас — читателей — личных усилий, работы ума и серд-

<sup>1</sup> Блок А. Без божества, без вдохновенья // Собр. соч.: в 8 т. — М.; Л.: 1960—1963. — Т. 6. — С. 175-176.

ца. Поэтому каждая глава учебного пособия снабжена руководством для самостоятельной работы, которое нацеливает на активное вхождение в мир художественных открытий. Завершает книгу обширная библиография.

И еще несколько уточняющих предварительных замечаний. Вы знаете, что человек, воспринимая произведение искусства, как бы общается с ним, вступает в осмысленный разговор с его автором, и художественное творчество способно мощно воздействовать на людей, формировать их миропонимание, отношение друг к другу. Учебное пособие поможет в организации непростого диалога с образами искусства, рожденными много столетий назад. Ведь сверхзадачей нашего повествования стало стремление раскрыть в художественном наследии его непреходящую, вечную красоту, ибо гениальные мастера России всех эпох умели подняться над «суею мира сего», сиюминутными потребностями своего века, возвыситься до воплощения вневременных проблем бытия и высоких истин. Самобытность русского художественного гения, изначально воспитанного православием, питалась всечеловечностью, нравственной поучительностью художественного образа, русским космизмом и умением видеть «возвышенное» и «земное» с позиций духовных ценностей. Эти художественные послания из прошлого сегодня особенно актуальны. Наглядным комментарием к ним служат отрывки из современных научных трудов, введенные в текст учебника и оживляющие наш диалог со старинной русской живописью, музыкой, литературой, зодчеством.

История русской художественной культуры написана многими поколениями отечественных мастеров, пророков и мыслителей, сумевших создать «золотой фонд» национальных художественных ценностей. Желаем вам продолжить плодотворное общение с ней и за страницами настоящего учебного пособия, посещая музеи, театры, библиотеки, слушая музыку дома и в филармонических залах, постигая красоту местных архитектурных сооружений и любясь ими, путешествуя по родной земле.

# ЧАСТЬ I

## Художественная культура Древней Руси

### Глава 1. У истоков великой культуры

#### § 1. Голоса языческой древности

Столетия-фонарики! О, сколько вас во тьме,  
На прочной нити времени, протянутой в уме!

*В. Я. Брюсов*

Сколько же «столетий-фонариков» насчитывает русская художественная культура? Сегодня на этот вопрос вряд ли можно дать точный ответ. Ведь данные о возрасте человечества все время меняются, и, наверное, наука не раз поразит нас сенсационными открытиями, продляющими жизнь цивилизаций. Достоверно известно, что истоки великой русской культурной традиции уходят в глубокую древность, к протославянам, что жили еще в 6-м тыс. до н. э., к праславянам, известным с середины 2-го тыс. до н. э. В I в. о славянах (венетах) упоминают и римские историки, и арабские авторы.

Пролетели столетия. Важным шагом на пути образования государственности было объединение многочисленных славянских племен в союзы, что происходило в течение IV—VII вв. К VIII в. славяне занимали территорию, масштабы которой поразительны — от Чудского и Ладожского озер на севере до Черного моря на юге. Там жили разные славянские племена. Среднее течение Днепра занимали поляне (Киев и прилегающие земли); восточнее их жили северяне (Полтава, Новгород-Северский, р. Северский Донец); на запад от полян жили волыняне и бужане; на северо-запад — древляне. На юге, у моря и Дуная, селились угличи и тиверцы. Дреговичи находились в лесной зоне (Белоруссия); радимичи (по рекам Сож и Десна); вятичи (по р. Ока и Подмоскovie) также жили в лесной полосе. В среднем течении Западной Двины расселились полочане, у истоков Волги, Днепра и Двины — кривичи, широко продвинувшиеся на север и на восток. Словене, жившие по берегам озера Ильмень, были самой северной группой славянских племен.

Славяне, занимаясь земледелием и скотоводством, стремились к оседлому образу жизни. Однако постоянные нападения кочевников из степей Причерноморья сильно осложняли их мирное существование, приучая с оружием в руках отстаивать свою независимость либо покидать обжитые места.

Известно, что в минуты опасности человек стремится спрятать ценные вещи, чтобы сохранить их от врагов. Современные археологи обнаружили немало древних кладов, где хранились различные произведения прикладного искусства. Многие из них говорят о высоком мастерстве славянских ювелиров, гончаров, оружейников, чьи изделия несут информацию о взглядах, вкусах, потребностях наших далеких предков. В частности, ювелирные украшения выполнены из цветных металлов, жемчуга, кости, драгоценных камней. Среди древностей VI в. — знаменитые *мартыновские пластинки* (из села Мартыновка Киевской области). На них изображены фигурки людей и коней. Люди выполняют какое-то ритуальное действие. Современные ученые назвали эти немногие странные, исполненные внутренней динамики образы «пляшущими идолами».

Древние архитектурные сооружения, выполненные из дерева, не сохранились. Но есть письменные свидетельства о высоком развитии деревянного зодчества у славянских народов. Так, например, в V в. византийский дипломат Приска Панийский посетил ставку грозного царя гуннов — Атиллы, под началом которого воевали славянские дружины, и был поражен красотой царского дворца, сложенного из бревен, отделанного искусной резьбой.

Изучая предметы быта, орудия труда и охоты, женские украшения, остатки музыкальных инструментов, а также письменные свидетельства путешественников, древних историков, послов, ученые сделали важные выводы об историческом прошлом восточных славян, их политической и хозяйственной жизни. Все это получило отражение в специальной литературе, в том числе учебной. Но в нашем пособии речь пойдет об иной, совершенно особой части славянской культуры: о восприятии мира и его образе, запечатленном в произведениях искусства. Миропонимание, представление о земле, космосе, человеке, определило своеобразие раннего славянского искусства, произведения которого дошли до нас сквозь череду веков.

С незапамятных времен у славянского народа сложилась характерная для древности языческая религия. Она возникла на основе самобытных, далеких от реальности взглядов на человека и природу. Наиболее значимым для восточных славян был культ предков, а «тварный мир» воспринимался прежде всего символически. Языческие верования объединяли человека и природу в неразделимое целое. Люди считали, что их жизнь подчиняется тем же законам, по которым сменяются времена года. Внешний мир, животные и растения были своеобразными «собеседниками» древнего человека, его друзьями или недругами. Лес, горы, камни, озера, реки — любое из явлений природы казалось славянам одушевленным.

Где вы, о древние народы!  
Ваш мир был храмом всех богов,  
Вы книгу Матери-природы  
Читали ясно без очков, —

писал в XIX в. поэт Ф. И. Тютчев. О каких богах говорится здесь?

В языческие времена человек чувствовал себя словно песчинка, беспомощным и немощным перед лицом грозных стихий. Эти стихии и считались «бога-

ми». Их наделяли чисто человеческими качествами. Вместе с тем языческие божества были *символами*, с помощью которых славяне объясняли сущность бытия, закономерности жизни. Поэтому древнейшую славянскую культуру можно считать *мифологической*<sup>1</sup>.

Как известно, «мифы не учат морали». Чисто природное понимание сущности человека освобождало языческий мир от чувства справедливости, от нравственного осознания вины и мук совести. Поэтому в мифологической картине мироздания не было места живым человеческим чувствам и переживаниям, любви и милосердию. Страх перед природными силами, неуверенность в завтрашнем дне (то ли мир, то ли война, то ли урожай, то ли недород и голод) закрепляли полную зависимость людей от множества богов. В жизнь и быт восточных славян прочно вошел грозный бог грома и молний Перун, бог дневного света Хорс, податель небесных благ Дажбог, бог-сеятель и он же бог огня Симаргл, бог ветра и воздушной стихии Стрибог, богиня плодородия, мать сыра земля Макошь (Мокошь). Были и низшие мифологические образы, порой чрезвычайно вредные для человека — леший и водяной, домовый и банник, русалка и кикимора, а также страшные существа, несущие людям горе, смерть, болезни, — Мара, Морена, Лихо, Кощей, Баба-яга.

День «рождения» каждого божества отмечался всенародным праздником. В этот день люди приносили богу жертвы-дары (молодую овечку, ягненка) в надежде смирить его гнев. В Перунов день случались человеческие жертвоприношения. Убивая младенцев, юношей или девушек, язычники полагали, что тем самым искупают свои грехи. Невинные жертвы расплачивались за чужие преступления... А еще древние славяне верили, что их жизнь зависит от животных. Эти тотемические<sup>2</sup> представления оказались очень живучими. Позднее гербы многих древних русских городов включали изображения медведя, орла, других птиц и зверей.

Образы богов, богинь, священных животных в виде бронзовых, глиняных, деревянных, каменных истуканов, хотя сохранилось их и немного, можно встретить во всех славянских землях. Самой известной находкой ученых является статуя Рода-Святовита, так называемый *Збручский идол* (IX — X вв.). Он был поставлен на границе, условно разделяющей племена волян и белых хорватов. Идол довольно хорошо сохранился. Он сделан из камня и представляет собой столп, каждая сторона которого покрыта барельефными изображениями. Контуры образов стерлись от времени. И все же на верхнем ярусе можно рассмотреть фигуры богов и богинь. Больше половины высоты занимает божество, олицетворяющее небо. Нижний ярус отдан подземному миру и его богу. Средний же заполнен фигурками людей, населяющих землю.

Збручский идол не является произведением искусства в современном понимании этого слова. Его создали для проведения обрядов и жертвоприношений. Неслучайно неизвестные нам мастера отразили в нем ту картину мироздания, что существовала в языческие времена, в период идолопоклонства.

<sup>1</sup> *Миф* — сказание, передающее представления древних народов об устройстве Вселенной и жизни на земле. Мифы рождались в недрах языческих верований.

<sup>2</sup> *Тотем* — животное, растение или предмет, служащий объектом религиозного почитания.

Один из современных исследователей назвал религиозные представления восточных славян «мифологическим хаосом». Действительно, по сравнению с классическими европейскими языческими культурами, создавшими высокое искусство, науку, философию (например, в Древней Греции), верования наших предков далеки от логической стройности и совершенства. Многие славянские божества дублируют друг друга, их внешний облик весьма неопределен, неясны и их «биографии». Однако очевидно и другое: не умея «учредить порядок» среди своих богов, славяне были поразительно талантливы в передаче поэтической красоты окружающей природы. Это нашло отражение в самом древнем славянском искусстве — фольклоре. О нем и пойдет далее речь.

В науке, изучающей историю зарождения культуры, существует понятие «первобытный художественный синкретизм». Дело в том, что в древности отдельные виды народного искусства были тесно связаны. Танец, слово, музыка, даже живопись входили составной частью в языческий обряд, воссоздающий в своеобразном театральном действе мифологические верования. *Обряд* — это ритуальное действие, приуроченное к времени года или жизненно важному событию. В древности обряды проводили, чтобы, умиловить богов, повлиять на стихии, отвести беду от себя и своего рода. В этих действиях родилось самобытное народное искусство древности — музыкальный фольклор.

Слово *фольклор* в переводе с английского языка означает «народная мудрость», «народное знание». Автором фольклорных произведений был коллектив, община. В этом особом виде художественного творчества запечатлелась народная мудрость многих поколений. Фольклорные сочинения не записывались, а передавались в устной традиции. Сила и мудрость обычая укрепляли его. В памяти людей обычай оставался как будто все тем же, хотя его содержание исподволь менялось, отражая перемены в жизни древнерусского общества. Важно помнить, что восточнославянские фольклорные источники сохранились лишь в записях нового времени.

В фольклор входят разные жанры: песни, загадки, пословицы, легенды, сказки, былины. Но, пожалуй, самой выразительной и прекрасной частью народного творчества является *песня*.

Самые древние песни называются *обрядовыми*, поскольку они входили в обряды. Обрядовые песни подразделяют на календарные и семейно-бытовые.

Содержание *календарных песен* тесно связано с трудом славянина-земледельца, любящего землю и молящего богов послать хороший урожай. На протяжении веков землепашцы исполняли одни и те же обряды, соответствовавшие праздникам народного календаря: зимним, весенним, летним, осенним. В каждый из праздников совершались определенные обрядовые действия и пелись приуроченные к этому празднику песни. Цель всех обрядов и песен была одна — способствовать жизненному благополучию крестьян. Цикл календарных обрядов начинался зимой: 25 декабря по старому стилю считалось «поворотом солнца на лето». В этот день открывалась череда веселых праздников, в период которых было принято колядовать — рядиться в «карнавальные» одежды (вывороченные тулупы, солому и др.) и ходить по дворам соседей, выпрашивая подарки. Колядование возникло как обряд чествования языческого бога Коляды. А с приходом христианства

колядуют на Святки — с Рождества Христова (25 декабря по старому стилю) до Крещения (6 января по старому стилю). И поют, как в старые времена, песни:

Коляда, коляда!  
Подай пирога,  
Блин да лепешку  
В заднее окошко!

Коляда-моляда, •  
Не хошь ли пирога?  
Не ломай, не ломай,  
Весь подавай!

Колядки в различных местностях назывались по-разному: «авсеньками», «таусеньками», «щедровками», «виноградьями». Их смысл — в пожеланиях хозяину дома счастья, благополучия, высокого урожая и, конечно же, здоровья всей семье. С веками уже забыли, кто такой Коляда, хотя сам обряд колядования в деревнях существует и по сей день.

Зимние Святки (до принятия христианства в эти дни особо чествовали бога Святовиды — одного из главных в пантеоне языческих богов) были шумными и веселыми. Девушки в святочные вечера гадали. Гадания были разными, серьезными и забавными одновременно, но всегда полными таинственности.

Раз в крещенский вечерок  
Девушки гадали:  
За ворота башмачок,  
Сняв с ноги, бросали;  
Снег пололи; под окном  
Слушали; кормили  
Счетным курицу зерном;  
Ярый воск топили;  
В чашу с чистою водой  
Клали перстень золотой,  
Серьги изумрудны;  
Расстилали белый плат  
И над чашей пели в лад  
Песенки подблюдны, —

так представил обряд святочных гаданий В.А.Жуковский в балладе «Светлана». Подблюдные народные песни, сопровождавшие некоторые гадания, предвещали судьбу: богатство или бедность, скорую свадьбу или вечное девичество, разлуку, дальнюю дорогу, смерть. Вот одна из подблюдных песен:

Шука шла из Нова-города,  
Слава!  
Она хвост волокля из Бела-озера,  
Слава!  
Как на шуке чашуйка серебряная.  
Слава!  
Что серебряная, позолоченная,  
Слава!

Праздничная атмосфера Святков передана в романе А.С.Пушкина «Евгений Онегин», в одноименной опере П.И.Чайковского, в повести Н.В.Гоголя «Ночь перед Рождеством».

Самый крупный после Святков зимний обряд известен и сегодня. Это Масленица.

В народном календаре Масленица означала проводы зимы. Прощаясь с холодным временем года, люди катались с гор, лакомились блинами и пирогами, а в конце праздника сжигали чучело Масленицы. Все эти действия сопровождалось песнями, например такими:

Масленица-кривошейка,  
Состречаем тебя хорошенько!  
С блинцами,  
С каравайцами,  
С вареничками!

В древности считалось, что весну необходимо закликать, иначе никогда не придет тепло на землю, не сойдет снег. Встречали весну в день весеннего равноденствия.

К этому празднику было принято выпекать из теста, лепить из глины и соломы фигурки самых разных птиц (обычно жаворонков) — люди верили, что пернатые приносят тепло из неведомых дальних краев. В этот день пели песни-веснянки:

Жаворонки, перепелушки,  
Птички ласточки,  
Прилетите к нам!  
Весну ясную, весну красную  
Принесите нам:  
На жердочке, на бороздочке,  
И с сохой, и с бороной...

В весеннем празднике — Егорьев день (23 апреля по старому стилю) — особенная роль отводилась пастуху. Он должен был ритуальной игрой на пастушеском рожке и специальными заговорами сохранить скот целым и невредимым на все время, пока пасется.

Песнями также сопровождался обход молодоженов («вьюнца» и «вьюницы»), ставших мужем и женой в прошедшую зиму.

В древности люди любили водить хороводы. Большинство хороводов также входило в обряды. Многие из них представляли собой игру — театральное действие, во время которого пела и веселилась молодежь:

А мы просо сеяли, сеяли,  
Ой дид ладо, сеяли, сеяли!  
А мы просо вытопчем, вытопчем,  
Ой дид ладо, вытопчем, вытопчем!  
А чем бы вам вытоптать, вытоптать?  
Ой дид ладо, вытоптать, вытоптать?  
А мы коней выпустим, выпустим,  
Ой дил ладо, выпустим, выпустим!

Хоровод нередко переходил в разудалую пляску. «Ах, вы, сени, мои сени», «Барыня», «Камаринская» — эти старинные плясовые мелодии нашего народа сегодня знает весь мир!

Конец весны — начало лета (май — июнь) — время новых праздников. Самый многообрядовый из них — Семик, или летние Святки, или Русальная неделя. До торжества христианства Семик связывали с началом полевых работ и отмечали обычно в первых числах июня, а начиная с X в. праздник отмечали в седьмую неделю после Пасхи, накануне Троицы. В Семик девушки завивали березку, вокруг нее водили хороводы.

Как и все календарные ритуалы, троичко-семицкие обряды тесно связаны с плодородием: урожаем и браком. В эти дни смотрели поля, а также ходили на могилы поминать предков. А еще, гадая о судьбе, девушки плели венки, которые бросали в реки и озера, и при этом пели ритуальные песни. В песнях славили природу, олицетворением которой была распутившаяся березка, призывали урожай на землю, любовь и счастье в семью:

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

В Семик устраивали своеобразные похороны березки, «русалки», «кукуши». Сломанную ветку березы или особую траву, называемую кукушей, наряжали, а потом закапывали под песню, как правило, в огороде. В некоторых селениях хоронили также Кострому — человекоподобное существо. Все эти похороны имели один и тот же магический смысл: вселить весеннюю силу в новый урожай. Самый яркий летний праздник был связан с обрядом Ивана Купалы (24 июня по старому стилю). Купала — это языческий бог, иначе — Ярило-солнце, поэтому его «рождение» приходится на период летнего солнцестояния. Во время купальских обрядов жгли костры, купались в реках и озерах, искали ночью в лесу цветущий папоротник, пели купальские песни.

Девицы цветы щипали  
Да у Ивана пытали:  
«Что это за цветы?» —  
«Это цветы Купалы,  
Девичам — умы валы,  
А парням — воздыханья!»

Сохнут — сохнут парени,  
За грядками сидючи,  
На девицей смотрячи,  
Что девицы хороши,  
А парени — гольши.  
Не мают копейцы про души!

Календарные магические ритуалы строго организовывали крестьянский быт, создавали ощущение незыблемости устоев жизни, помогали противостоять мифическим и реальным враждебным силам.

Содержание *семейно-бытовых песен* также определялось обрядами. Самым развитым и длительным из них был обряд свадьбы. Свадьба в древности —

многодневный спектакль, в котором не было зрителей, а все считались участниками, играли определенные «роли». Песни исполняли в строгом соответствии с этапами свадебного обряда: сватовства, смотрин, сговора, прощания невесты с родительским домом, собственно свадебного действия. Многие свадебные ритуалы по ходу свадьбы «пересказывались», «комментировались», «опевались» в песнях, причитаниях, приговорах. Содержание песен очень разнообразно. Например, *корильные песни*. На свадьбе принято было в шуточной форме укорять невесту за неумелость, а жениха за скупость или другие недостатки. В частности, пелись такие слова:

Выбрали невесту:  
Неткажу, непряху,  
Не щи варю,  
Не блины пенею!

Или:

У нашей невесты рубаха бела,  
У вашего жениха короста съела!

Среди свадебных песен особой выразительностью выделяется *плач-причитание*. Причитала обычно невеста, причем в ходе всей свадебной игры. Девушка плакала, прощаясь с отцом-матерью, любимыми подругами, с беззаботным детством:

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

Празднично-торжественная церемония свадьбы трансформировала реально происходящие события в поэтически-сказочный мир, поражающий щемящей красотой. Песни свадебного ритуала передают боль и одновременно высокую радость того состояния души, которое испытывают участники свадебного действия.

Древнейшим из фольклорных жанров был *похоронный плач* по умершему. В похоронных обрядах языческих времен отразились взгляды на загробную жизнь как на продолжение земной жизни в ином мире. Поэтому умершим в могилы клали предметы быта, одежду, оружие. Мелодии похоронных плачей были своеобразными. Сначала плакальщица (была такая «профессия» в древности) быстрым говором произносила основную часть текста на одной звуковой высоте. В конце фразы следовало неожиданное горестное падение мелодии вниз... Создавалось впечатление, что плач передает взволнованную речь, перемежающуюся с рыданиями.

Укатилось красно солнышко  
За горы оно да высокие,  
За лесушки оно да за дремучие,  
За облака да за ходячие,  
За часты звезды да подвосточные!  
Покидает меня, победную головушку,

Со старушком оно да со детиною,  
Оставляет меня, горюшу горегорькую,  
На веки-то меня вековечные.

Назывались плачи на Руси по-разному — причетом, воплем, голошением. В них сложилась высокоразвитая система средств поэтической и музыкальной выразительности. Об этом говорит и такой совершенный древнерусский памятник, как плач Ярославны из «Слова о полку Игореве»:

Ярославна рано плачет в Путивле на забрале, приговаривая:  
«Светлое и тресветлое солнце! Всем ты тепло и прекрасно.  
Зачем же, владыко, простерло ты горячие свои лучи на воинов лады?»

Тот безысходный трагизм, которым обычно овеяна смерть близкого человека, в содержании народных плачей изначально отсутствовал. В них часто обрисовывали потусторонний мир, в который переселяется душа умершего. Но в то же время плачи — это образ одиночества, на которое обрекал родных и знакомых умерший. В них всегда звучит вопрос для провожающего в последний путь: «На кого ты меня покинул?» И конечно, ритуальные формулы и сюжет плачей (вдовы по мужу, детей по родителям, соседей по покойному и т.д.) проникнуты неподдельным горем.

Голоса языческой древности проступают и в обычаях «сказки сказывать небывалые» или петь былины.

С особой силой художественная одаренность русского народа проявилась в былине. *Былина* — это синтетический, литературно-музыкальный жанр фольклора. Она повествует о том, что «было» — об исторических событиях, о важных моментах государственной жизни, о подвигах героев-богатырей. Правда, былина — не исторический документ. В ней сильны элементы фантастики, вымысла. Среди сказочных образов древних былин особенно запоминаются страшный Змей Горыныч, дикий Соловей-разбойник, властный Морской царь... Пение былин сопровождалось игрой на гусях.

В центре былины — главные герои, которые попадают в необычные ситуации, проявляя при этом чудеса храбрости и находчивости. Так, киевские богатыри Илья Муромец, Алеша Попович, Добрыня Никитич, «не шадя живота своего», защищают родную землю от врагов. Но не только героические события земли Русской были предметом изображения в былине. Гусляр-новгородец Садко прославился дальними путешествиями, да еще тем, что покорило сердце Морской царевны игрой на «гусельцах яровчатых». В былинах рассказывалось и о повседневной жизни: о работе на пашне, сватовстве и союзнничестве, об увеселениях и кулачных боях. Былины не просто развлекали: певец учил и наставлял, делился со слушателями сокровенными думами о том, как жить. Неслучайно народ любил и ценил слагателей былин. Имя одного из них овеяно легендами. Ему посвящены строки «Слова о полку Игореве»:

Баян же вещей, если хотел кому песнь воспеть, то растекался  
мыслию по древу, серым волком по земле, сизым орлом под облаками...

«Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. В них найдешь образование души нашего

народа», — писал А.Н. Радищев в своей знаменитой книге «Путешествие из Петербурга в Москву». Нетрудно догадаться, что раздумья писателя XVIII в. навеяны *протяжными песнями*.

Этот жанр родился в XV—XVI вв. Протяжные песни отличаются большим мелодическим богатством, яркой эмоциональностью. В народе их называют «долгими». Текст в этих песнях не столь важен, как в обрядовом фольклоре. Он — лишь канва для свободного мелодического парения звуков. Слова в протяжных песнях делятся на слоги, растянутые во времени, повторяющиеся по несколько раз:

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

Записи многих народных песен дошли до нас лишь в вариантах XVIII в. И все же верится, что народная память сохранила многие прекрасные сочинения в их древнем, первоначальном виде. Неслучайно основоположник русской музыкальной классики композитор XIX в. М.И. Глинка сказал: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем».

Языческая «религия природы» не давала, однако, ответа на самый важный вопрос бытия человека, а именно: во имя чего существует сама жизнь? Эту проблему разрешило лишь христианство, с принятием которого коренным образом изменилась культура Древней Руси. Христианство учило другой морали, нежели древняя эпическая старина, герои которой в поисках личного благополучия осуществляли свое индивидуальное право, нередко убивая своих недругов.

На смену витально-эгоистическому принципу «хочу» в отношениях между индивидуумом и обществом шел сознательно-волевой принцип «надо». Мудрость народного обычая получила подкрепление и развитие в Священном Писании. Нравственные христианские законы, воплощающие любовь к Богу и ближним, отразились в новом православном храмовом искусстве, о котором речь пойдет ниже.

Нет, старинные песни, сказки, танцы не исчезли из жизни русского человека. Но отношение к ним стало совершенно иным. В духовном мире народа они уже не занимали ведущего места. Постепенно были переосмыслены языческие праздники. Многие из них сохранились в контексте новых христианских традиций (например, обряд свадьбы).

Некоторые важные даты языческого календаря, свидетельствующие об удивительной духовной интуиции русского народа, естественно переросли в христианские праздники. Так, праздник Ивана Купалы совпал с рождением Иоанна Предтечи (Иоанна Крестителя). Сегодня в народе этот день называют Ивановым днем.

Завершая разговор о самом древнем периоде истории русского искусства, подчеркнем главное: в нем родилось понимание красоты и силы природы, чувство сопричастности ко всему сущему, состоялось, пусть наивное, обобщение образов окружающего мира. Все это стало питательной почвой для культуры России, унаследовавшей художественные открытия дохристианской Руси.

## § 2. Великая сила любви и красоты

Верь в великую силу любви!..  
Свято верь в ее крест побеждающий,  
В ее свет, лучезарно спасающий  
Мир, погрязший в грязи и крови...  
Верь в великую силу любви!

*С. Я. Надсон*

Языческая Русь поклонялась множеству богов и в этом отношении ничем не отличалась от других древних цивилизаций. Люди испокон веков искали религиозный смысл жизни, религиозную истину, двигаясь к ней через преодоление препятствий, постепенно обретая опыт постижения духовной сущности человека.

О высоком предназначении людей говорили мыслители и в дохристианские времена — ветхозаветные пророки, основатели древних восточных религий Конфуций и Будда, греческие философы Сократ и Платон. Но лишь христианство освободило человека от пут языческих представлений, от механической включенности в природу. Иисус Христос дал миру Евангелие, суть которого изложена так: «...возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим и всею душою твоею и всем разумением твоим: сия есть первая и наибольшая заповедь; вторая же, подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя»<sup>1</sup>.

Во тьму веков та ночь уж отступила,  
Когда, устав от злобы и тревог,  
Земля в объятьях неба опочила.  
И в тишине родился С-Нами-Бог<sup>2</sup>.

Так представлял великий миг в истории мироздания — рождение христианства — религиозный философ-мистик и поэт конца XIX — начала XX в. В.С.Соловьев. В тишине и тайне суждено было открыться вероучению, которое одержало победу над казавшимися незыблемыми языческими устоями. В чем же великая сила христианства? Здесь лучше всего привести слова нашего современника богослова А. Меня, который писал: «Христианство — не новая этика, а новая жизнь, которая приводит человека в непосредственное соприкосновение с Богом. Это и есть новый союз, Новый Завет. <...> И если мы еще раз зададим себе вопрос, в чем же сущность христианства, то должны будем ответить: это — Богочеловечество, соединение ограниченного и временного человеческого духа с бесконечным Божественным, это освящение плоти, ибо с того момента, когда Сын Человеческий принял наши радости и страдания, нашу любовь, наш труд, — природа, мир, все, в чем Он находился, в чем Он радовался как человек и Богочеловек, — не отброшено, не унижено, а возведено на новую ступень, освящено. Христианство есть освящение мира, победа над злом, над тьмой, над грехом»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Мф. 22:37-39.

<sup>2</sup> *С-Нами-Бог* — перевод имени Иисуса Христа — Еммануил. (Мф. 1: 23.)

<sup>3</sup> *Мень А.* Радостная весть. — М., 1991. — С. 16, 22.

Христианство бросило вызов идолопоклонству, восстало против бессмыслицы бытия, возвестив человечеству, что существует высшая духовная цель жизни. В христианском миропонимании предстали совершенно иные, нежели в язычестве, ценности. Самой важной из них является Божия благодать — особая Божественная сила, ниспосланная человеку свыше в целях преодоления внутренне присущей ему греховности и достижения спасения в загробном мире. При этом осознается, что все вечное, телесное, все, что «от мира сего», не имеет ценности, ибо оно тленно и ограничено земной жизнью.

Способность людей познавать Бога определяется понятием «духовность». Таинственный путь духовного познания открывал для всех, уверовавших в Евангелие, неисчерпаемые возможности самосовершенствования. Человек приобрел способность возвыситься над материальным миром, «погрязшим в грязи и крови». Его душа, «обретшая Иисуса Христа, отныне знает, что человек — не одинокий скиталец в черной космической пустыне, а дитя Божие, соучастник Божественных замыслов. В нем сокровенный и непостижимый Творец стал близок нам, и это наполняет жизнь радостью, красотой, смыслом. Нет больше "пугающего безмолвия бездны", над всем — свет Христов и любовь Небесного Отца»<sup>1</sup>.

Христианство дало мощный толчок развитию художественной культуры во всех европейских странах. При всем различии национальных традиций искусство народов в период Средневековья имеет много общего. Эта общность видна в темах и сюжетах живописи, в текстах церковных песнопений, в облике храмов. Представление о мироздании у европейских средневековых мастеров, будь то художники Франции, Англии, Германии или любой другой страны, были обусловлены христианским вероучением, запечатленным в Священном Писании — Библии<sup>2</sup>. Иначе говоря, слово в Средние века стало основой развития художественной культуры, слово формировало образный мир искусства.

Древняя Русь не была исключением. Знакомство восточных славян с христианским вероучением началось задолго до официального крещения Руси Владимиром Святославичем<sup>3</sup>. То же можно сказать и о приобщении восточных славян к письменной (книжной) культуре. Первым шагом к превращению христианства восточного толка в государственную религию стало крещение княгини Ольги, традиционно датируемое 955 г. Однако сын ее, Святослав, не сумел расстаться с языческими богами. Внук же Ольги — Владимир Святославич — решил, по примеру соседних народов, признать единого Бога. Но какого? Одни народы исповедовали христианство, другие — иудаизм или ислам. Здесь и встал непростой вопрос: чья вера лучше? Какую принять?

История «выбора веры» изложена в летописи «Повесть временных лет». Вот что поведал о раздумьях князя Владимира монах Нестор:

<sup>1</sup> *Мень А.* История религии. В поисках Пути, Истины и Жизни. — М., 1994. — С. 177.

<sup>2</sup> *Библия* — собрание древних иудейских и христианских текстов, канонизированных в качестве Священного Писания. Состоит из Ветхого (памятники древнееврейской литературы XII — II вв. до н.э.) и Нового Заветов. Новый Завет включает четыре Евангелия (т.е. благовестия) о жизни и учении Иисуса Христа, Деяния святых апостолов, Соборные послания апостолов и Откровение Иоанна Богослова (Апокалипсис).

<sup>3</sup> В 867 г. константинопольский патриарх Фотий санкционировал наличие на Руси православной епархии.

Вот приходили ко мне болгары, говоря: «Прими закон наш». Затем приходили немцы и хвалили закон свой. За ними пришли евреи. После же всех пришли греки, браня все законы, а свой восхваляя, и многое говорили, рассказывая от начала мира, о бытии всего мира. Мудро говорят они, и чудно слышать их, и каждому любо их послушать, рассказывают они и о том свете: если кто, говорят, перейдет в нашу веру, то, умерев, снова восстанет, и не умереть ему вовеки...

К тому времени, по мнению многих историков, две трети дружинников князя Владимира<sup>1</sup> уже были христианами. Однако мучимый сомнениями, князь повелел своим подданным идти в чужие земли и посмотреть, как там молятся Богу. По возвращении посланники сказали следующее:

Ходили к болгарам, смотрели, как они молятся в храме, именуемом мечетью, и нет в них веселья, только печаль и смрад великий. Не добр закон их. И пришли мы к немцам и видели в храмах их различную службу, но красоты не видели никакой. И пришли мы в Греческую землю<sup>2</sup>, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали — на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом. Знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми, и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького; так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве.

Итак, духовная красота, поразившая посланников князя Владимира в царградском Софийском соборе (а именно в нем побывали киевляне), по мнению летописца, и объясняла выбор веры с последующим крещением Руси по православной византийской традиции. Произошло это великое событие в 988 г. Запомним эту знаменательную дату! В этот великий момент Русь как государство сделала духовный выбор, определивший ее судьбу. С него начинается развитие зодчества и живописи, литературы и музыки. Период язычества — всего лишь предыстория отечественной художественной культуры. Собственно история русского искусства открывается с крещения Руси, с ее включенности в поток мировой христианской цивилизации. Правда, движение древнерусской культуры в историческом времени было своеобразным, наделенным «особенной статью» (Ф.И.Тютчев).

На протяжении средневекового периода (с конца X до конца XVII в.) развитие русского художественного гения проходило неспешно, в постепенном накоплении эстетических богатств. Взрывчатый динамизм перемен, новаторство, внезапная смена художественных стилей были чужды искусству Древней Руси. Постоянство художественных ориентиров, связанных с миром православной духовности, дало удивительные результаты. Пожалуй, ни одна другая художественная культура не являла такого количества шедевров, созданных в русле единых принципов и правил.

<sup>1</sup> Канонизация князя Владимира как общерусского святою приходится на вторую половину XVI в.

<sup>2</sup> Имеется в виду Византия, в храмах которой служили на греческом языке. С конца IV в. христианство стало господствующей религией Римской империи. В 476 г. Западная Римская империя перестала существовать. Восточная же, иначе Византия, продолжала развиваться, превратилась в мощное средневековое государство, центр православия. Окончательное разделение христианских церквей на Западную, римско-католическую (под патронажем Папы Римского), и Восточную, православную, произошло позднее, в 1204 г.

Монументальное зодчество, выразительную хоровую музыку, высокую храмовую поэзию, философскую живопись — все это Русь получила от Византии. Бесценный дар! Художественная система, созданная Византией, произвела переворот в мировом искусстве. В ней отразилось то, что казалось невозможным, — торжество духовности над материей. Вместе с православием древнерусской культурой были восприняты представления о *Божественной природе красоты*. Чувственная человеческая плоть, предметы окружающего мира, любая грубая материя казались христианским мыслителям греховными, недостойными эстетического любования и художественного воплощения. По мнению русского книжника XVI в. Максима Грека, «...одно только истинное богатство есть духовно. <...> Одна только душевная красота, насколько она украшена добродетелями, то есть правдою и целомудрием, разумом и мужеством, благодатию и человеколюбием».

Неслучайно в храме во время литургии поются слова: «Всякое ныне житейское оставим попечение», призывающие людей забыть о земном, прикоснуться к Вечности, к ее нетленной богоданной гармонии.

Процесс освоения византийских храмовых искусств не был послушно ученическим. В течение многовековой истории художественная культура Древней Руси обрела самобытные черты, соединив высокую духовность, профессионализм и национальную характерность. На протяжении всего средневекового периода русское храмовое искусство не меняло своих устоев, воплощая «невещественные», идеальные образы горнего мира. Мастера из поколения в поколение передавали знания об особых средствах художественной выразительности, воссоздающих идеалы духовной красоты. «Духовное зрение» корректировало направленность творческой работы художников во всех видах искусства.

Н. В. Гоголь как-то заметил: «Истинное искусство способствует водворению в душу стройности и порядка, а не смятения и расстройства». В этом смысле древнерусские искусства можно считать эталоном истинности. Устойчивая гармония «стройности и порядка» получила блестящее воплощение в образах храмового искусства — зодчестве, иконописи, поэзии, музыке. Достигалась же эта гармония ценой строгого следования нормам и правилам, передающимся из поколения в поколение. Понять закономерности памятников древнерусской художественной культуры нам помогут три «заветных слова» — *каноничность, соборность и символичность*.

Древнерусское искусство было *каноническим* в самом высоком значении этого слова. Каноничность художественного мышления сложилась не вдруг, она озарена подвижничеством пророков и святых, молитвенным подвигом отцов Церкви, прозрением богословов. Пронизанный светом Евангелия, древнерусский художественный канон представляет собой систему устоявшихся норм и предписаний, позволяющих воплощать в искусстве вневременные события Священной истории, космогонические образы вечности.

Канон в разных видах искусства Древней Руси имел свои особенности. Так, например, в живописи существовали «подлинники», иначе — образцы, по которым художники писали тот или иной лик. Иконографические типы изображения Богородицы, Спаса, Святой Троицы и других сюжетов повторялись из века в век древнерусскими мастерами. Иконописный канон дисциплинировал художников, воспитывал вкус и профессиональные навыки.

В литературе каноничность выражалась через особый «литературный этикет» (Д.С.Лихачев). Средневековые книжники использовали в своих текстах стандартные сюжетные повороты, трафаретные характеристики героев, повторяемые выражения, сравнения.

В храмовом пении существовали закрепленные в каноне «модели» песнопений, властвовала традиция «пения на подобен», т.е. распевание текста на основе устойчивых музыкальных формул-попевок.

Читателей, зрителей, слушателей в нашем понимании в Древней Руси не было. Искусство было храмовым, являлось частью религиозной жизни, в которой духовное и художественное не разделялось. Поэтому в художественных произведениях ценились прежде всего глубина и чистота религиозного чувства, узнаваемость образов, но не их новизна. Так, читатель не ждал от литературного сюжета неожиданного поворота, занимательности и тем более развлекательности. Повторяемость текста в разных сочинениях считалась нормой, а грамотные люди издавна привыкли находить в книгах давно знакомые образы, аналогии со Священным Писанием, идеализированных канонизированных героев.

Следует добавить, что нормативность не предполагала индивидуального авторского видения сюжета. Создатели древнерусских произведений не стремились к выражению творческого «я», столь характерного для искусства нашего времени. Индивидуальность стиля, личность творца — все эти понятия были чужды древнерусскому мастеру, будь то зодчий, музыкант, иконописец или писатель. Выдающиеся художники как бы растворялись в особой среде — общине, — скромно выполняя свою работу «во имя Господа» и оставаясь обычно безымянными. Их сочинения не были защищены от переписывания или прямого копирования. Переписчик вполне мог считаться соавтором текста: добавляя что-то свое, иконописец копировал чужие образцы, музыкант свободно использовал созданные до него попевки.

При отсутствии авторского начала в древнерусской культуре не могло быть «солистов», подобных гениям индивидуального творчества Уильяму Шекспиру или Леонардо да Винчи, — так считает Д.С.Лихачев. Добавим, что художественная культура Древней Руси была изначально подобна «хору», исполнявшему из века в век коллективно созданное великое «сочинение».

В приверженности канону, коллективности, монолитности ярко выразилось *соборное начало* художественных традиций Древней Руси. О соборных истоках нашей культуры сегодня пишут многие исследователи. И все же думается, что лучше всего об этом сказал в начале XX в. русский религиозный философ П.А.Флоренский: «Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное — соборное, соборное же — всечеловеческое»<sup>1</sup>.

Суть соборности — высшее духовное единение людей на основе любви к Богу и ближним. В древнерусском искусстве она выражается в полном подчинении индивидуального творчества общим целям храмовой службы, в особой духовной сонастроенности на выражение общего молитвенного состояния.

<sup>1</sup> Флоренский П. А. Иконостас // Богословские труды. — М., 1972. — № 9. — С. 109.

Для современного человека многое в содержании древнерусских художественных произведений кажется непонятным и загадочным. «Зашифрованность» смыслов? Вряд ли это понятие применимо к творениям Средневековья. «Духовная действительность» (Н.А. Бердяев), которую воплощало храмовое искусство, не могла передаваться в реальных образах. Поэтому в художественных произведениях воплотились *символы* религиозного мышления, и древнерусское искусство было глубоко символическим.

Соприкосновение двух миров, видимого и невидимого, ограниченного земного и безграничного Божественного, — вот та грань, на острие которой родились символы храмового искусства. Иначе говоря, в художественном творчестве земное и небесное объединялись символическими образами, объяснимыми на языке Священного Писания.

В каждом храмовом искусстве была своя система символов. Например, в зодчестве можно увидеть символику формы. Храм, гордо вознесшийся к небесам куполом-шлемом, напоминал, что в этом мире христианская душа, словно воин, должна хранить святую православную веру. В изобразительном искусстве символическими были иконописные образы и цветовая гамма, в музыке — звук и его начертание. Обо всем этом нам еще предстоит поговорить более подробно.

Здесь же попытаемся сделать обобщение и определить, в русле какую художественного стиля творили древнерусские мастера. Думается, что древнерусское искусство можно отнести к «мистическому реализму»<sup>1</sup>. Средневековые зодчие, писатели, музыканты, иконописцы признавали реальность двух порядков жизни — материальной и духовной, но воплощали в своем искусстве правду и красоту духовную, мистическую, указывающую человеку путь в Царство Божие.

### § 3. Образ мира в православном храме

Одной картины я желал быть вечно зритель,  
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,  
Пречистая и наш Божественный Спаситель —  
Она с величием, Он с разумом в очах —  
Взирали, кроткие, во славе и в лучах.

*А. С. Пушкин*

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

*Е. Н. Трубецкой*

Знаток древнерусского искусства Е.Н.Трубецкой, размышляя о сущности того образа мира, что воплотил православный храм, вопрошал:

«Чем надлежит быть вселенной — зверинцем или храмом?»

<sup>1</sup> Понятие «мистический реализм» по отношению к искусству Древней Руси ввел В. В. Зеньковский (История русской философии): в 2 т. — М., 1956. — Т. I. — С. 34 — 35.

И отвечал:

«Сама вселенная должна стать храмом Божиим. В храм должно войти все человечество, ангелы и вся низшая тварь»<sup>1</sup>.

Идеи философа Серебряного века отражают взгляды на храм, сложившиеся в русской культуре еще со времен Древней Руси. Все свои помыслы и представления о высшей красоте, любви и добре связывали наши предки с образом храма — воплощением Царства Божия на земле. И не было в Русской земле уголка, где бы на самом красивом месте ни возвышался большой собор или хотя бы маленькая церковь.

П.А.Флоренский назвал храмовое действо (церковную службу) «синтезом искусств». С этойю понятия и начнется наш разговор о том особом художественном мире, что возник в древнерусской культуре. Создавался этот мир храмовым зодчеством, словесностью, музыкой (пением) и живописью. В наши дни эти виды искусства развиваются самостоятельно. В древности же они были тесно взаимосвязаны, дополняли друг друга. В синтезе церковного искусства каждое из них выполняло характерную, только ему присущую роль. Начнем с архитектуры.

Как известно, храмы строились и в дохристианские времена. В языческих культурах, например в Древней Греции, храм был местом пребывания богов. Здесь проводились обрядовые действия, в которых участвовали только священнослужители. Простые смертные довольствовались местом на улице.

Совершенно иным стало предназначение христианского храма. В церкви ежедневно собирались люди, чтобы в молитвенном общении с Богом очистить душу от земных грехов. Здесь же крестили младенцев, отпевали умерших, венчали при вступлении в брак... Участвуя в церковном действе, верующие испытывали непередаваемые словами чувства высокого духовного обновления, эмоционального потрясения. Новая роль храма изменила его архитектуру.

В период европейского Средневековья сложились два основных типа христианского храма: *базиликальный* и *крестово-купольный*.

Храм-базилика в плане прямоугольный. Чаще всего этот тип встречается в Западной Европе. В Византии же, а позднее и в Древней Руси, утвердилась крестово-купольная композиция, обычно представляющая собой в плане квадратную форму. Сооружение такого типа покоится на четырех массивных внутренних столбах, которые делят внутреннее пространство на девять ячеек и поддерживают возвышающийся в центре купол. Примыкая к куполу, полуцилиндрические своды образуют равноконечный крест.

Часть помещения храма, ограниченная с одной или обеих сторон рядом колонн или столбов, называется *нефом*, что по-латински означает «корабль». Название символично: храм в христианском понимании — подобие необъятной Вселенной, дом Бога, «корабль спасения». *Притвор* храма (пристройка, входное помещение) олицетворяет земную жизнь человека. Средняя часть — пространство, где человек общается с Богом, кается и молится. *Алтарь* же, помещенный в восточной части храма, — его святая святых. Здесь находится область бытия Божия на земле.

<sup>1</sup> Князь Е.Н. Трубецкой. Три очерка о русской иконе. — Новосибирск, 1991. — С. 10.

В православном храме этот крохотный Божий мир от мира людского отделяет *иконостас* — высокая перегородка, состоящая из нескольких рядов икон, которые называли также *чинами*.

Истоки сооружения иконостаса ученые находят в византийских традициях. Однако на Руси он сложился не сразу. Свое наиболее полное воплощение концепция иконостаса с ее иерархией сюжетов получила лишь на рубеже XIV—XV вв. Тогда, во времена Андрея Рублева, родился высокий иконостас, в созидании которого принимали участие многие гениальные художники — Феофан Грек, Прохор с Городца, Даниил Черный и, конечно же, сам Андрей Рублев.

Иконостас органично завершил формирование внутреннего облика древнерусского храма. В нем воплотилась философско-художественная система взглядов, имеющая строгую логику и глубокий религиозный смысл. Фигуры, представленные в иконостасе, являются символами различных догматов веры. Писались они в соответствии с иконографическим каноном. Канон предписывал изображать святого в характерном для него облике, поэтому все образы легко узнаваемы.

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

Удивительно, но это многообразие ликов, событий, сюжетов Ветхого и Нового Заветов, собранных в единую картину мироздания, не оставляет ощущения пестроты или недосказанности. В высоких иконостасах XV—XVI вв. художники умели подчинять линии и краски единому ритму, «общему дыханию». Образы икон сливались в целостную композицию, звучащую, подобно мощному многоголосному хору, в пространстве храма от земли до поднебесья. Подобных ансамблей история живописи ранее не знала! Иконостас раскрывает духовную сущность того, что совершается в алтаре. Его образы показывают, каким становится человек, соединяющийся с Богом. По мнению П.А.Флоренского, «иконостас есть граница между миром видимым и невидимым...».

Для наших предков храм был «небом на Земле», зеркалом Вселенной, причем зеркалом очень своеобразным. Оно отражало внутренний потаенный образ, явление невыразимого. Поэтому храм — это инструмент скорее даже не познания, а ощущения истины через земные, вспомогательные образы. Образное освоение Божьего мира в сочетании материального и духовного шло от до-

ступного внешнему взору к тому, что могло быть постигнуто только взором внутренним. Иначе говоря, создатели понимали храм как гармонизированный космос. Для его возведения зодчие подбирали наиболее выигрышное для строительства место, просматриваемое с различных точек. Тонко найденная согласованность архитектуры и природы древнерусских соборов поражает воображение. Храм как бы вырастает из земли, породившей его.

Внешний облик православного храма не отличается броской красотой. Его конструкция подчинена строгим правилам и символам. Прежде всего для храма была обязательна ориентация по сторонам света: вход расположен на западном фасаде, с востока пространство храма ограничено апсидами — обычно полукруглыми выступами, перекрытыми сомкнутым полусводом<sup>1</sup>. При этом запад в храме символизирует землю, смерть, конец видимого бытия, а восток — небо, жизнь, возрождение и, наконец, Иисуса Христа, часто называемого в молитвах «Солнце Правды», «Восток». На главе купола, перпендикулярно оси симметрии храма, расположен крест. Верхний конец нижней наклонной переключины указывает на север — «страны полунощные». Число глав также символично (например, пятикупольный храм — Христос и четыре евангелиста, тринадцатикупольный — Христос и 12 апостолов и т.д.). Украшение фасада нередко показывало уровни восхождения человека от грешной земли к небу. Нижний ярус символизировал землю и чаще всего заполнялся образами растительного мира. Фриз, отделяющий нижний ярус от среднего, представлялся разделительной линией земного и небесного рая (например, ряд одинаковых арок, опирающихся на колонны или столбы, считался символом райской аркады).

Второй ярус фасада отождествлялся с Божьим миром в единстве всего сущего. Здесь разворачивались земные картины миссии Иисуса Христа и встречались образы самого Бога, людей, зверей, фантастических тварей в виде грифонов, сирен и т.п.

Третий, верхний, ярус фасада — собственно небо. В древности этот ярус чаще всего был пустым, но с течением времени стал заполняться изображениями Бога и высших лиц церковной иерархии. Так, читая образы-символы на стенах храма, человек совершал вечное духовное восхождение от мира растений и демонических личин через мир людей и зверей к образу Бога, перерастающему в центральный и наиболее емкий символ христианства — крест, венчающий купол храма.

Скромности оформления внешнего облика храма противопоставлялись величавость и нарядность интерьера, символизирующие богатство духовной жизни христианства.

В Древней Руси храм был центром общественной, политической, религиозно-философской жизни. В храмах князья и богословы демонстрировали свое ораторское искусство, произносили поучения.

Архитектура храма гармонично сочеталась с изобразительным искусством. Главные формы древнерусского изобразительного искусства — *икона* (станковая живопись), *мозаика* и *фреска* (монументальная живопись).

Иконы писались на деревянных досках. Дерево предварительно выдерживали до необходимой сухости. На деревянную основу наклеивали *наволоку*

<sup>1</sup> Иногда эта географическая ориентация нарушалась. Примером может служить Софийский собор в Вологде (XVI в.), поставленный по повелению Иоанна Грозного с нарушением канона.

(холст) и накладывали *левкас* (слой мела). Писались иконы натуральными красками. Иконописец не мог начать работу без церковного благословения. Он обязательно постился и молился, прося у Бога не оставить его в ответственном творческом деле. Многие иконописцы Древней Руси были монахами.

В европейском искусстве иконопись развивалась, вероятно, с V в. Ко времени крещения Руси византийское письмо достигло подлинных высот.

Для греческих икон, некогда покоровших своей красотой посланцев великого князя Владимира Святославича, характерна философская глубина, ясность религиозной идеи, но вместе с тем, по сравнению с русской иконописью, некоторая отрешенность, холодность.

Драгоценным наследием византийской культуры является икона, получившая в Древней Руси название «*Владимирская Богоматерь*». Считается, что автором этого образа был сам евангелист Лука, что образ написан на доске, взятой со стола, за которым некогда трапезовал Иисус Христос со своей матерью Марией. На Русь икона попала в 1155 г. Позднее она была перевезена во Владимир (на Клязьме). В 1395 г. «Владимирская Богоматерь» была торжественно перенесена в Москву, где ее чудодейственная сила не раз помогала отражать набеги врагов.

Для древнерусских мастеров византийские иконы служили источником поклонения и подражания. Однако в Древней Руси искусство иконописи достигло еще более высокого расцвета.

Что же выражала икона? По мнению Е. Н.Трубецкого, «икона — не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, а *только угадываем*, икона может служить лишь символическим его изображением. Что означает в этом изображении истонченная телесность? Это — резко выраженное отрицание того самого биологизма, который возводит насыщение плоти в высшую и безусловную заповедь. Ведь именно этой заповедью оправдывается не только грубоутилитарное и жестокое отношение человека к низшей твари, но и право каждого данного народа на кровавую расправу с другими народами, препятствующими его насыщению»<sup>1</sup>.

Итак, икона никогда не мыслилась как портрет того или иного действующего лица Священной истории. Мирские сюжеты и образы также не были предметом иконописного обобщения. Византийский богослов, поэт и музыкант Иоанн Дамаскин утверждал, что образ иконы не есть копия сверхреального героя, но лишь его земная ипостась, которую люди в состоянии понять и изобразить. Иначе говоря, иконы воплощали представления земного человека о невидимом, горнем мире, рожденные в молитвенном общении с Богом и небесными силами.

По Евангелию от Матфея, последние слова воскресшего Иисуса Христа, обращенные к его ученикам — апостолам и ко всем людям Земли, были такими: «Я с вами во все дни до скончания века»<sup>2</sup>. Древнерусская икона передавала, казалось бы, невозможное — состояние святости, пребывающей в храме «во все дни до скончания века». Какими художественными средствами это

<sup>1</sup> Князь Е. Н. Трубецкой Три очерка о русской иконе. — С. 16.

<sup>2</sup> Мф. 28: 20.

достигалось? Здесь необходимо обратить внимание на два понятия — *плоскость* и *обратная перспектива*.

*Плоскостное изображение*, характерное для образов иконы, передавало господство духа над телом, духовного над плотским, материальным. Всмотритесь внимательнее в древнюю икону — ее персонажи лишены объема, их тела истончены, устремлены ввысь, в поднебесье и являются как бы легкой оболочкой духа.

*Обратная перспектива* — это тоже особый художественный прием, который позволял мастеру изобразить святой образ в одной пространственной среде со зрителем. Достигалось это с помощью особой системы расположения предметов на плоскости или какой-либо иной поверхности. Пространство на иконе утратило свою привычную земную трехмерность. Уходящие к горизонту линии по законам обратной перспективы изображались расходящимися (в реалистической живописи — сходящимися). Поэтому по мере удаления от переднего плана образы иконы увеличиваются. Ее символическое пространство нередко ограничено золотым фоном (в древнерусской живописи его называли «цвет») и как бы ориентировано на зрителя. Создается ощущение незримых нитей, протянутых от святых образов к молящимся. Иначе говоря, обратная перспектива утверждает духовную связь мира горнего. Божественного, и мира дольнего, человеческого. Она создает эффект присутствия святых непосредственно рядом с молящимися в храме.

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

Монументальная живопись Древней Руси представлена *мозаиками* и *фресками*. Один из исследователей назвал мозаики «мерцающая живопись». Действительно, из смальты — отдельных кубиков или пластинок цветного непрозрачного стекла или цветных природных камней (мрамор, лазурит, яшма и т.п.) — древние умельцы создавали непревзойденные по красоте шедевры, сияющие в храме то от солнечного света, то от отраженных отсветов горящих свечей. Это было праздничное, яркое искусство. Бесценные творения мозаичистов дошли до нас в единичных экземплярах.

Фреской называется роспись стен водяными красками по сырой штукатурке. В Россию термин «фреска» пришел из Италии в XVIII в. А в древнерусских письменных источниках бытовало определение «стенное письмо на сыром левкасе». Многие великие художники Древней Руси, в том числе Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий и др., отдали дань не только иконе, но и монументальной фресковой росписи. Они проявляли уникальное мастерство, создавая святые образы на поверхностях стен, полусферах сводов. От времени краски тускнели. Но и сегодня древнерусские фрески поражают своим грандиозным величием и возвышенной духовностью.

Основа церковных служб — Слово Божие, воплощенное в высокой *храмовой поэзии*. Православное богослужение с глубокой древности включало тексты Ветхого и Нового Заветов, молитвы, созданные святыми учителями Вос-

точной церкви — Иоанном Златоустом, Василием Великим, которые составили литургию<sup>1</sup> и всенощное бдение<sup>2</sup>.

Духовные тексты, заимствованные из Византии, были освоены на русской почве очень быстро. И уже в XI в. на основе греческих образцов стали создаваться новые молитвы, посвященные русским святым (например, мученикам благоверным князьям Борису и Глебу). Позднее, в тяжкую годину ордынского ига, многие русские князья, воины, священники, пострадавшие за отечество и православную веру, были причислены к лику святых. В их честь тоже создавались службы, писались стихи.

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

Слово, звучащее в храме, оказывало самое непосредственное влияние на церковную живопись и музыку. Оно являлось источником рождения храмового синтеза искусств, определяло образный строй икон, фресок, мозаик, песнопений.

Взаимосвязь литературы и иконописи существенно обогатила их образный мир. В иконе изображалось прежде всего то, что уже получило словесное воплощение, — образы Ветхого и Нового Заветов, жития святых, сюжеты летописей и хронографов и др. Символика живописных образов во многом была почерпнута из книг. Усиливало влияние слова на иконопись также и развитие искусства книжной иллюстрации. Изобразительные миниатюры, украшающие старинные фолианты, дополняли и обогащали литературный текст. Художники словно пытались восполнить в иконах недостаток наглядности молодой древнерусской словесности — так считают литературоведы.

В то же время характерной чертой иконописи является ее литературная «повествовательность». Неслучайно в текстах VII Вселенского собора (787 г.) сказано: «Изобразительность неразлучна с евангельским повествованием и, наоборот, евангельское повествование с изобразительностью... Что слово сообщает через слух, то живопись показывает молча, через изображение»<sup>3</sup>. Иначе говоря, «повествовательное пространство» (Д.С.Лихачев) иконы позволяет «рассказать» тот или иной литературный сюжет, но только изобразительными средствами.

Мы уже убедились, что храмовая живопись подчинялась другим законам, нежели реалистическое искусство. В иконе мастера не стремились одномоментно показать то или иное событие. Икона, подобно литературному сочинению, нередко развивается во времени. Конечно, такой «рассказ» требовал от художников мастерства особого рода. Прежде всего умения разместить в одной плос-

<sup>1</sup> *Литургия* — иначе: обедня. Совершается в предобеденное время. Во время литургии верующие исповедуются и причащаются хлебом и вином из священной чаши, символизирующей таинство Евхаристии — благодарения за жертву, принесенную Иисусом Христом.

<sup>2</sup> *Всенощное бдение* — вечерняя служба, совершаемая перед большими праздниками и по субботам.

<sup>3</sup> Цит. по: *Филатов В. В.* Словарь изографа. — М., 1997. — С. 93.

кости события, произошедшие в разное время и порой в разных местах. Например, иконы, посвященные величайшему из двенадцатых праздников — Рождеству Христову. Сколько различных событий вмещает композиция каждой из них: и рождение младенца Иисуса Христа, и Его купание, и появление Вифлеемской звезды, и приношение даров волхвами, и др. Такую икону можно читать, будто текст Евангелия.

Словно предваряя наши представления о синтезе живописного образа и слова, мыслитель V в. святой Николай Синайский писал: «Пусть рука превосходного живописца наполнит храм с обеих сторон изображениями Ветхого и Нового Заветов, чтобы те, кто не знает грамоты и не может читать Божественных Писаний, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренне послуживших Богу»<sup>1</sup>.

Трудно представить храмовый синтез искусств без музыки. Богослужбные песнопения неразрывно связаны с текстами молитв. Сюжеты песнопений (акафистов, псалмов) нередко изображались на иконах. Звуки этих мелодий, устремленные в вечность и бесконечность, передавали самые сокровенные состояния человеческой души, то, «что не выскажешь словами». У древнерусского храмового пения были свои закономерности и своя история.

#### § 4. Звуковой символ Древней Руси

Раздайся ж, воскресная песня моя!  
Как солнце взойди над землею!  
Расторгни убийственный сон бытия  
И, свет лучезарный повсюду лия,  
Громи, что созиждено тьмою!

*А. К. Толстой*

Вся запела Русь песни Божии,  
По восьми гласам службы правила,  
По крюкам-знаменам Бога славила.

*А. Д. Кастальский*

Один из великих учителей Восточной христианской церкви<sup>2</sup> Григорий Богослов в IV в. писал: «Безыскусный напев сплетается с Божественным словом ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами»<sup>3</sup>.

Как отличается это высказывание от современных представлений о музыке! Ведь мы привыкли порой с помощью слов изъяснять музыкальные образы. Здесь же иное — голосом открывать «скрытый смысл» слова. Григорий Богослов размышлял об особой храмовой музыке, о богослужбном пении (иначе — гимнографии). Именно этот вид музыкального искусства получил наивысшее развитие в Древней Руси.

<sup>1</sup> Цит. по: *Филатов В. В.* Словарь изографа. — С. 94.

<sup>2</sup> *Учителя Церкви* (отцы Церкви) — традиционное название деятелей христианской церкви, создавших во II—VIII вв. ее догматику (патристику).

<sup>3</sup> Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейской Средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. — М., 1966. — С. 107.

Как уже говорилось, богослужебная музыка пришла на Русь из Византии. Несколько столетий до этого в византийской культуре формировались основы нового православного музыкального искусства, способного передать пафос христианского вероучения, духовную сущность мира. Со временем храмовые службы — литургия и всенощное бдение — превратились в крупные музыкально-поэтические композиции, где чтение и пение были связаны единым замыслом, общей молитвенной идеей.

Древнерусское певческое искусство включало в себя много жанров. Самым древним из них был псалом.

*Псалмы* — это высокодуховные священные песнопения, обращенные к Богу. В них заключен целый мир эмоциональных переживаний, страданий, надежд человека, его мольбы о спасении, укреплении веры.

Псалмы были написаны еще в дохристианские времена. Автором многих из них Ветхий Завет называет царя Давида. Среди авторов упоминаются также Асаф и Эман — сыны Кореевы, один псалом приписывается Моисею. В Библии псалмы составляют самостоятельную книгу, которая называется Псалтирь. В нее входят 150 песнопений, написанных ритмизованной прозой. В каждом песнопении от шести до тридцати стихов, сравнимых с поэтической лирикой.

Высокая религиозная поэзия пелась сольно или хором. Псалмопение сопровождалось игрой на струнных или духовых инструментах (в Библии имеются такие, например, указания: «Начальнику хора. На струнных орудиях. Псалом Давида» или «Начальнику хора. На духовых орудиях. Псалом Давида»).

Настроение псалмов разнообразно. Многие из них исполнены глубокой экспрессии. Среди них псалом 129, Песнь восхождения:

Из глубины взываю к Тебе, Господи.

Господи! услышь голос мой. Да будут уши Твои внимательны к голосу моления моих.

Если Ты, Господи, будешь замечать беззакония, — Господи! кто устоит?

Но у Тебя прощение, да благоговеют пред Тобою.

Надеюсь на Господа, надеется душа моя; на слово Его уповаю.

Душа моя ожидает Господа более, нежели стражи — утра, более, нежели стражи — утра.

Да уповает Израиль на Господа, ибо у Господа милость и многое у Него избавление, И Он избавит Израиля от всех беззаконий его<sup>1</sup>.

Тексты Псалтири были признаны богодуховными всеми средневековыми христианскими конфессиями (объединениями), в том числе православной церковью. Образ Давида-псалмопевца вошел в древнерусскую художественную культуру. Его изображения часто встречаются на иконах, фресках, барельефных украшениях соборов (например, на фасаде церкви Покрова на Нерли).

Поэзия псалмов оказала огромное влияние на развитие древнерусского богослужебного пения. (Позднее многие русские поэты и композиторы, например М.В.Ломоносов, Г.Р.Державин, Д.С. Бортнянский, С.В.Рахманинов и др., обращались к текстам псалмов.) Проникновенные молитвы вошли во все основные храмовые действия. Так, с «предначинательного» псалма 103 начинается всенощное бдение:

Благослови, душа моя, Господа!

Господи, Боже мой! Ты дивно велик, Ты облечен славою и величием;

<sup>1</sup> Пс. 129: 1-8.

Ты одеваешься светом, как ризою, простираешь небеса, как шатер;  
устрояешь над водами горние чертоги Твои,  
делаешь облака Твоею колесницею, шествуешь на крыльях ветра.  
Ты творишь ангелами Твоими духов, служителями Твоими — огонь пылающий. <...>  
буду петь Господу во всю жизнь мою, буду петь Богу моему, доколе семь...<sup>1</sup>

Другие виды древнерусской богослужебной музыки сложились под влиянием византийского наследия.

В духовном искусстве Византии наиболее развитыми были музыкально-поэтические жанры кондака<sup>2</sup>, тропаря<sup>3</sup>, канона<sup>4</sup>. Создавали их богословы, которые одновременно были и певцами, и поэтами. Самые древние сочинения принадлежат гениальному гимнографу IV в. **Ефрему Сирину**. Одну из его глубоких, искренних молитв — великопостную — перелагает А.С.Пушкин:

Отпы пустынники и жены непорочны,  
Чтоб сердцем возлетать во области заочны,  
Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв,  
Сложили множество божественных молитв;  
Но ни одна из них меня не умиляет,  
Как та, которую священник повторяет  
Во дни печальные Великого поста:  
Всех чаще мне она приходит на уста.  
И падшего крепит неведомою силой:  
Владыко дней моих! дух праздности унылой,  
Любоначалия, змеи сокрытой сей,  
И празднословия не дай душе моей.  
Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья,  
Да брат мой от меня не примет осужденья,  
И дух смирения, терпения, любви  
И целомудрия мне в сердце оживи.

Наивысшего расцвета гимнография Византии достигла в творчестве **Иоанна Дамаскина** (VIII в.), страстного противника и гонителя иконоборцев<sup>4</sup>. Известен он и как создатель теории православной музыки. Удалившись в монастырь от мирской суеты, Иоанн Дамаскин составил из своих сочинений свод «**Октоих**» (по-славянски — «Осмогласие»). Эти песнопения легли в основу древнерусской гимнографии. Роль Иоанна Дамаскина в развитии богослужебного искусства трудно переоценить. Его легендарный образ запечатлен в известной поэме А.К.Толстого «Иоанн Дамаскин»<sup>5</sup>:

<sup>1</sup> Пс. 103: 1-4, 33.

<sup>2</sup> *Кондак* — музыкально-поэтический жанр духовной лирики, возник в IV—V вв. в Византии. Слово «кондак» по-гречески означает «палочка». Вероятно, название происходит от деревянной палочки, на которую накручивали рукопись песнопений. Расцвет жанра связан с творчеством Романа Сладкопевца (VI в.). Позднее кондаком стали называть краткую священную песнь, содержащую похвалу святому или выражающую суть церковного праздника.

<sup>3</sup> *Тропарь* — песнопение в честь праздника или святого. Завершается одинаковым рефреном на текст псалма.

<sup>4</sup> *Канон* — вид поэмы-гимна сложной композиции, представляет собой диалог между чтецом и хором или между двумя хорами. Состоит из девяти песней; первая строка каждой из песней называется ирмосом. Расцвет жанра связан с творчеством гимнографа Андрея Критского.

<sup>5</sup> *Иконоборцы* — последователи еретического движения, выступавшие против почитания икон.

<sup>5</sup> Позднее композитор С.И.Танеев на стихи этой поэмы написал кантату «Иоанн Дамаскин».

И раздавался уж не раз  
Ею красноречивый глас  
Противу ереси безумной,  
Что на искусство поднялась  
Грозой неистовой и шумной.  
Упорно с ней боролся он,  
И от Дамаска до Царьграда  
Был, как борец за честь икон  
И как художества ограда,  
Давно известен и почтен.

Византийская певческая культура была воспринята Древней Русью как дар Божий, как величайшее духовное сокровище, которое нужно сохранять и преумножать.

Сегодня, слушая древнерусские песнопения, поражаешься их глубине, стройности, особой возвышенности и вместе с тем человечности. Выстраданное в борьбе за национальное «самостояние», отточенное веками в молитвенной тиши соборов и монастырей, храмовое пение стало звуковым символом высокой христианской культуры, музыкальным образом самой Древней Руси.

В этом необычном звуковом мире есть свои закономерности. Выделим главные.

Само название «богослужбное пение», принятое по отношению к храмовой музыке, говорит о многом: пели во имя служения Богу, во исполнение Его воли, Его заветов. Гимнография не рассматривалась как самостоятельное искусство, но как органичная часть церковной службы. Поэтому в пении ценилось прежде всего осознанное интонирование поэтического текста. Считалось, что «слуга Христов должен петь так, чтобы не голос поющего, а слова доставляли удовольствие»<sup>1</sup>. Иначе говоря, в союзе слова и звука ведущую роль играло слово. Музыка должна была лишь углублять высокий духовный смысл молитв, возвышать души верующих «в соседство Бога» (А.С. Пушкин).

Древнерусское пение было одногласным (унисонным), без инструментального сопровождения. Вслед за Византией святители Руси унаследовали представления о «богодухновенном», ангелоподобном пении, которому должны подражать христиане.

Храмовая поэзия не раз обращалась к сюжету совместного богослужения небесных сил и людей. Например, старинный кондак «Покрову Пресвятой Богородицы»:

Дева днесь предстоит в церкви, и с лики святых невидимо за ны молится Богу: ангели со архиереи поклоняются, апостоли же со пророки ликовствуют: нас бо ради молит Богородица Предвечнаго Бога.

Считалось: именно одногласная мелодия (иначе — монодия) является отзвуком той неслышимой на Земле музыки, что вечно звучит в Царстве Божию. Небесный престол, окруженный ликом святых и ангелов, которые восхваляют Бога в своих песнопениях, — именно такую картину представляли святые учителя и подвижники Восточной церкви, открывшие закономерности создания «неземной» музыки православного храма.

<sup>1</sup> История русской музыки. — М., 1983. — Т. 1. — С. 30.

В течение семи веков своего развития древнерусское пение, конечно же, преобразовывалось. Были свои особенности в певческой практике Киевской и Новгородской Руси, Московского государства (об этом еще будет идти речь). Но обратим внимание: основа этого вида богослужебного искусства оставалась неизменной. Его суть — в установке на пение «разумное».

Пойте Богу нашему. Пойте,  
пойте Цареву нашему, пойте.  
Яко Царь вся земля Бог,  
Пойте разумно, —

сказано в Библии. Как понимать это старинное предписание?

Ученые-богословы и многие современные музыковеды считают, что петь «разумно» мог только верующий человек в молитвенном состоянии души. Древнерусское певческое искусство — это «богословие в звуках» (Т.Ф. Владышевская), поскольку для этой музыки была характерна особая — небесная — устремленность.

Почему в древнерусском храме не звучали инструменты? На первый взгляд отсутствие музыкальных инструментов можно объяснить традицией, которую не пытались нарушать. Однако это не совсем так, вернее, совсем не так! Древнерусская (а ранее — греческая) теория музыки считала самым совершенным музыкальным инструментом... человеческий голос. Ведь голос создан самим Богом, а не людьми, подобно, например, органу или скрипке.

В тексте литургии есть слова: «И даждь нам едиными усты и единым сердцем славити и воспевати пречестное и великолепное имя Твое, Отца и Сына и Святого Духа». Во время службы эти строки звучат перед одной из главных христианских молитв, называемой «Символ веры». Они призывают к единению умов и сердец в момент наивысшей духовной просветленности, устремленности к Вечности. Человеческий голос, сплетенный с другими голосами в единое целое, — вряд ли можно было найти лучшее музыкальное выражение молитвенного возвышения к Богу «единех уст» и «единех сердец». Поэтому русская храмовая музыка испокон веков была сугубо вокальной, хоровой, одноголосной. (В древности на клиросе пели только мужчины, высокие партии поручали мальчикам.)

Итак, совместное хоровое исполнение одноголосных духовных песнопений стало профессиональной традицией. Как же звучал этот хор? Что требовалось от исполнителей для «разумного» интонирования слов молитвы? Вряд ли будет преувеличением сказать, что хоровое пение в русском храме не имеет аналогий в мировой музыкальной практике. Это исполнительское искусство несло в себе «зерно» соборности, было «наиндивидуальным». Каждый певец должен был уметь настраивать свое «я» — и голос, и душу — на волну коллективного обращения к Богу. В хоровом ансамбле голоса сливались в единое целое, в стройное, гармоничное, соизмеримое с высокой молитвой чистое звучание.

Достоверными сведениями о времени рождения древнерусского пения наука не располагает. Большинство источников называют XII в.: именно тогда музыкальные знаки появились в рукописных книгах. Возможно, гимнография существовала и ранее; в летописных текстах упоминаются греческие церковные певцы, обосновавшиеся в Киеве во время крещения Руси. В другом источ-

нике XVI вв. говорится о том, что «благодаря вере христолюбивого Ярослава (речь идет об Ярославе Мудром. — Л. Р.) к нему из Царьграда, подвигнутые на это Богом, пришли три певца со своими семьями. И от них началось на Русской земле пение, подобное ангельскому...».

А теперь остановим внимание на значении некоторых терминов.

Понятие «музыка», столь привычное для нас, в Древней Руси имело совершенно иной смысл. Под «музикией» подразумевалась вся обширная область «бесовского» инструментального искусства, как народного, так и профессионального. Орган, например, принятый в католическом богослужении, рассматривался лишь как атрибут еретической «латинской» веры. Народные инструменты (гусли, лира, цимбалы и др.) считались «бесовскими», так как они звучали в древних языческих обрядах. Иначе говоря, в «музикии» теоретики храмового искусства Древней Руси видели дьявольское, богоборческое начало.

Осуждая игру на «бесовских» музыкальных инструментах, православные мыслители боролись прежде всего со светской «музикией», противопоставляя ей «сладкогласное», «доброгласное» храмовое пение. По их мнению, светские забавы (а «музикия» считалась только развлекательным искусством) искушают человека на греховные поступки, отвлекают от духовного труда во имя Господа. Наш современник теоретик церковного пения В. И. Мартынов считает, что в светском искусстве (опере, симфонии, сонате и др.) каждый крупный композитор открывает свой собственный музыкальный мир, следует своим собственным правилам и тем самым становится неким творцом помимо Бога. Поэтому цель светской музыки, в отличие от храмовой, не служение Богу, а «самоуслаждение души».

Поскольку «музикия» не звучала в храме, не было в храмовой музыкальной культуре и композиторов. Кто же сочинял песнопения? Процесс создания церковных гимнов назывался *переводом*, а создатель мелодий — *распевщиком*, от слова «распев». Эти понятия требуют дополнительного пояснения.

Слово «распев» происходит от глагола «распеть» и имеет чисто русское происхождение. Зададимся вопросом: на каком языке исполнялись песнопения в древнерусском храме? В Византии, как известно, богослужебным языком был греческий, а на Руси с момента крещения был принят церковнославянский язык. Его алфавит, кириллицу, восприняли от православного соседа — Болгарии.

Перевод греческих текстов на церковнославянский не мог быть дословным. Возникла непростая творческая проблема: русские тексты и греческие напевы не всегда совпадали, приходилось изменять мелодии. Однако заимствованные песнопения переосмыслились не только из-за языка: иным было мировосприятие, культурные установки, «душевное устройство» русского человека.

Даже в ранних гимнах характер русской музыки становится по сравнению с греческой более спокойным, ритмика упрощается. Из византийского ядра с течением времени выросло самобытное русское искусство, поразительное по своей духовной красоте и мелодическому богатству.

Помимо переводных общехристианских текстов в древнерусском храме с появлением первых русских святых зазвучали новые гимны, которые потребовали «музыкального оформления». Сочиняли распевы певчие, молитвенники и подвижники, посвятившие свою монашескую жизнь «богословию в звуках». Они и назывались распевщиками.

Распевы Древней Руси — сложная область современных научных исследований. Запись на пяти линейках тогда не была принята. Фиксировались распевы с помощью условных значков, показывающих направление движения мелодии. Эти знаки — крючки, закорючки, палочки, полукружия, запятые и проч., которые сегодня расшифровываются с трудом, — не позволяли точно записать песнопение. Поэтому реальное звучание мелодий передавалось распевщиками из поколения в поколение в устной традиции.

Распевы были разными. Основной вид древнерусского профессионального музыкального искусства называется *знаменное пение*, или *знаменный распев*. Знамя в данном случае означает «знак», «крюк», которыми в старину записывали ноты. В то же время с этим понятием ассоциируется слово «знамение», имеющее для верующего человека молитвенное значение («крестное знамение»). В старинной записи знамя могло означать один звук, ряд звуков и даже целую мелодию.

Знаменная нотация, как и вся богослужebная музыка, имела сложный философский смысл. Каждый знак обладал двояким «характером». Во-первых, как уже говорилось, он обозначал ноты. Во-вторых, нес в себе духовный символ, помогающий певцам постигать высшее значение «богодуховенных» гимнов. Например, знак «крыж» («крест»), которым обычно заканчивалось песнопение, напоминал певчим о крестном знамени. Знак «голубчик» (в виде запятой) предостерегал их от «самости» и гордыни — смертного греха для христианина.

Рождению древнерусской гимнографии способствовало посредничество славянских культур, прежде всего болгарской и сербской.

От Болгарии Русь восприняла алфавит — кириллицу, создание которой принадлежит братьям-монахам Кириллу и Мефодию. Эти святые подвижники проделали огромную работу по переводу греческих книг на славянский язык. Благодаря кириллице в киевских храмах зазвучали молитвы на церковнославянском языке, который стал богослужebной основой знаменных песнопений.

Древнерусская музыкальная письменность — уникальная страница нашей культуры. Отношение к певческим книгам было уважительным, трепетным. Художественно оформленные старинные фолианты в толстых кожаных переплетах — это подлинные памятники искусства. Роль певческих книг в церковной службе освящена многовековыми традициями: в храме не пели наизусть, дабы не допустить ошибок. Основных певческих книг было пять: Ирмологий (сборник ирмосов), Стихирарь (сборник стихир), Минеи (где песнопения располагались в соответствии с церковным календарем), Октоих (праздничные и воскресные песнопения), Обиход (песнопения литургии и всенощного бдения).

В течение календарного года знаменные распевы чередовались, сменяя друг друга, в строгом порядке. Порядок же выстраивался в соответствии с церковным календарем.

Православный календарь состоит из религиозных праздников, повторяющихся из года в год. Главными из них являются двенадцатые праздники (их общее число — двенадцать): Рождество Христово, Крещение Господне, или Богоявление, Сретение Господне, Благовещение Пресвятой Богородицы, Преображение Господне, Успение Пресвятой Богородицы, Рождество Пресвятой

Богородицы, Воздвижение Креста Господня, Введение во храм Пресвятой Богородицы, Вход Господень в Иерусалим, Вознесение Господне, День Святой Троицы, или Пятидесятница. Великими праздниками на Руси считаются Обрезание Господне, Рождество Иоанна Предтечи, Святых первоверховных апостолов Петра и Павла, Усекновение главы Иоанна Предтечи, Покров Пресвятой Богородицы. Вершиной всех праздников является Пасха Христова.

В Древней Руси от Пасхи исчислялись недели, соответствующие им храмовые богослужения и песнопения. Восемь недель составляли так называемый *столп*. Каждой неделе такого столпа соответствовали свои знаменные песнопения. Они исполнялись в определенном гласе. *Глас* состоял из мелодических попевок, закрепленных за конкретными текстами молитв. Следовательно, гласов в столпе тоже было восемь. Отсюда и название древнерусской музыкально-теоретической системы — *осмогласие*. В старых трактатах ее называли *погласицей*.

Проходили восемь недель, завершался столп. Затем начинался другой, песнопения же вновь повторялись. Повторяемость мелодий делала их узнаваемыми, а смена гласов вносила разнообразие.

Для праздничных и воскресных служб устанавливались особые правила и свои песнопения. Они также повторялись из года в год. Эта старинная традиция жива и поныне. Вспомним, как победно и радостно каждой весной звучит в православных храмах пасхальный тропарь: «Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав!»

Завершить разговор о знаменном пении хочется словами неизвестного древнерусского автора: «В час молитвенный, в церкви... псалмы согласными песнями возглашающе и людие на концы стихов отпевающе со гласом и пением, и... пением теи восхищаху».

## § 5. Киевское чудо

Да смотрел он под сторону восточную,  
Да и стоит там наш стольно-Киев-град;  
Да и смотрел он под сторону под летнюю, —  
Да стоят там луга да зеленые;  
Да глядел он под сторону под западну, —  
Да стоят там да леса темные;  
Да смотрел он под сторону под северну, —  
Да стоят-то там да леяны горы;  
Да смотрел он под сторону в полуночну, —  
Да стоит-то там наше да сине море...

*Из былины об Илье Муромце*

Что умеете хорошего, то не забывайте, а чего не  
умеете, тому учитесь...

*Владимир Мономах*

Древний Киев был прославлен как один из самых красивых и богатых городов средневековой Европы. Иностранцы, побывавшие в нем в те времена, восхищались его великолепием, называли «соперником Константинополя»,

«вторым Царьградом». Расцвет художественной культуры Древнего Киева приходится на XI—XII вв. Митрополит Иларион, один из первых русских писателей, посвятил родному городу восторженные строки:

Виждь же град, величеством сияющ, виждь церкви цветущи, виждь христианство растуще, виждь град иконами святых освещаем... и хвалами и божественными пении святыми оглашаем...

«Град, величеством сияющ» был столицей древнерусского государства, занимавшего большую территорию, обозреть которую мог одним взглядом разве что былинный богатырь Илья Муромец.

Искусство Киевской Руси — это основа отечественной художественной культуры, это детство российских муз. Оно отмечено сочетанием монументальности и лиричности, философской глубины и наивности, чужого, заимствованного, и своего, самобытного. Есть в этом противоречивом союзе некая общая черта, которая сближает искусства разных видов, стимулирует их развитие, определяет роль в общественной жизни. Речь идет об особой внутренней гармонии, родившейся из христианских идеалов единства истины, добра и красоты.

Сама по себе идея нераздельности добра и красоты была выстрадана еще в античной эстетике. На ранней стадии становления русского профессионального искусства красота и добро объединились на основе истины — православного вероучения. Свет православия дал жизнь киевской литературе, архитектуре, живописи и музыке, которые и сегодня восхищают нас непосредственностью и искренностью выражения религиозных чувств.

В Библии недаром сказано: «В начале было Слово...»

Развитие словесности с первых шагов формирования киевского искусства определило круг художественных образов, воплощенных в камне, красках, звуках. Литература стала источником развития всех видов древнерусского искусства.

На Руси испокон веков любили и ценили книгу. С помощью «книжной мудрости» дрогнули сложившиеся многовековые языческие суеверия, изменились представления о строении Божьего мира, о смысле человеческого существования на земле. Слово помогало потомкам язычников познавать христианские истины о Боге, любви к ближнему, бессмертии души.

Своя оригинальная письменность существовала у восточных славян и до принятия христианства. Во всяком случае некоторые из дошедших до нас древних рукописей написаны двумя алфавитами — оригинальным (глаголицей) и воспринятым из Восточной Болгарии (кириллицей, созданной византийскими братьями-монахами Кириллом и Мефодием). Позднее официальным алфавитом Киевской Руси стала кириллица.

Сначала книги везли из Византии, Болгарии. Их переводили и переписывали<sup>1</sup>. Отношение к переводной литературе было активным, творческим. Многие тексты заново перерабатывались. Но были среди них книги, не нуждавшиеся в редакции, прежде всего — Священное Писание, Библия.

<sup>1</sup> До середины XIV в. все рукописи писались на пергаменте. Для его изготовления использовали телячьи и бараньи кожи. Называли пергамент по-разному — «кожами», «телятинами», «мехом», «харатьями» (отсюда слово «хартия»).

Самой старой древнерусской книгой сегодня считается *Остромирово Евангелие* (переведено в 1056—1057 гг. по заказу новгородского посадника Остромира). В книге собраны евангельские тексты, рассчитанные на ежедневное чтение в течение календарного года, начиная от Пасхи. Остромирово Евангелие — высокий образец искусства. Книга написана красивым уставным письмом<sup>1</sup>, украшена изображением евангелистов Иоанна, Луки и Марка. Рамки-заставки перед текстом выполнены золотой и цветными красками. Высокохудожественная работа писцов и живописцев говорит о немалом опыте. Жаль, что войны и пожары минувших столетий унесли в небытие многие подобные шедевры древнерусской письменности.

Постепенно в культурный обиход Киевской Руси вошли самые разные литературные жанры: жития святых, апокрифы, хроники, повести — все это существовало в виде переводной литературы. Конечно, переводы оказывали мощное влияние на становление древнерусской словесности. Однако не менее сильным было воздействие источников самобытного народного творчества. Память народа хранила многие истории о расселении славян, об основании Киева, о деяниях киевских князей, их походах и битвах. Из поколения в поколение передавались эти рассказы, позднее зафиксированные в древнерусских литературных памятниках. Уже с первых шагов в киевской литературе рождаются произведения, не имеющие аналогов ни в византийской, ни в болгарской словесности.

Наиболее развитой сферой древнерусской словесности становится *летописание*, просуществовавшее на Руси вплоть до XVII в.

В истории киевского летописания исследователи выделяют ряд этапов. Первый из них связан с периодом правления Ярослава Мудрого (1019—1054). Сам князь был завзятым книголюбом. По свидетельству летописца, он «собрал писцев многих, и переводили они с греческого на славянский язык». Эти книги составили богатую библиотеку при киевском Софийском соборе.

Рождение русских летописей — не только литературное событие. Оно свидетельствует о постепенном становлении национальных основ культуры. При Ярославе Мудром Киевская Русь ищет выход из-под политической и религиозной опеки дряхлеющей Византии. Великому князю удается добиться назначения на митрополичий престол в 1051 г. русского священника **Илариона**. В это же время произошла канонизация русских святых. Исторические предания тех лет, описанные в летописях, Д.С.Лихачев предложил назвать «Сказанием о распространении христианства на Руси».

Второй период в развитии летописания приходится на 60—70-е гг. XI в., когда составил свои знаменитые тексты монах Киево-Печерского монастыря **Никон**<sup>2</sup>. Именно он поведал о призвании на Русь варяжского князя Рюрика, он же рассказал о крещении князя Владимира в реке Корсунь. Чуть позднее был создан большой летописный свод, который принято называть «*Начальным сводом*». С этой рукописи летопись обретает черты литературного произведения, в ней начинает звучать голос летописца, чувствуется его позиция по отношению к описываемым событиям.

<sup>1</sup> *Уставное письмо* — геометрическое написание букв, не связанных между собой. При этом слова не отделялись друг от друга, некоторые из них сокращались.

<sup>2</sup> В 1061 г. из-за враждебного отношения к нему князя Изяслава Ярославича Никон покинул Киев и основал монастырь близ Тмутаракани (на Таманском п-ове). В 1074 г. стал игуменом Печерского монастыря.

Усердный труд набожных «свидетелей истории» порой оставался безымянным. Но, пожалуй, самого знаменитого летописца мы знаем. Звали его **Нестор**. Он был монахом Киево-Печерского монастыря. С его трудами связан расцвет киевского летописания, третий этап развития этого жанра.

Нестор был широко образованным и творчески одаренным человеком. В числе его сочинений — «Житие Бориса и Глеба», «Житие Феодосия Печерского». В 1113 г. Нестор переработал «Начальный свод», внося в него необходимые дополнения. Своему труду он дал пространное название: «Се повести временных (прошедших. — *Л. Р.*) лет, откуда есть пошла Руская земля, кто в Киеве нача первее княжити, и откуда Руская земля стала есть». Сегодня мы называем эту книгу *«Повесть временных лет»*.

В «Повести временных лет» Нестор решил поистине историческую задачу — ввел историю Русской земли в контекст мировой истории в соответствии с представлениями своего времени. Начинает «Повесть...» летописец с библейского рассказа о Ноевом ковчеге, утверждая, что от одного из сыновей Ноя ведет свой род славянский люд. Много внимания уделяет Нестор династии Рюриковичей — правителей Киева. Писатель подробно и неторопливо рассказывает о походах князя Игоря на Царьград, о междоусобных войнах. От него же, как уже говорилось, мы узнали во всех деталях историю крещения Руси.

Многие рассуждения летописца написаны явно в назидание потомкам. Они и сегодня вполне современны. Например, строки, восхваляющие «учение книжное»:

В год 6545 (1037). Заложил Ярослав город великий, у того же града Золотые ворота; заложил и церковь святой Софии, митрополию, и затем церковь на золотых воротах — святой Богородицы Благовещения, затем монастырь святого Георгия и святой Ирины. И стала при нем вера христианская плодиться и расширяться, и черноризцы стали умножаться, и монастыри появляться. И любил Ярослав церковные уставы, попов любил немало, особенно же черноризцев, и книги любил, читая их часто и ночью и днем.

Велика ведь бывает польза от учения книжного; книгами наставляемы и научаемы на путь покаяния, ибо от слов книжных обретаем мудрость и воздержание. Это ведь — реки, напоющие вселенную, это источники мудрости; в книгах ведь неизмеримая глубина; ими мы в печали утешаемся; они — узда воздержания.

Подобно большинству летописей, «Повесть временных лет» является синтетическим литературным жанром. В ней сошлись тексты житийной словесности, похвальных слов, повестей, поучений. Однако летописец сумел объединить все эти отрывки в единое литературное целое, поэтому «Повесть...» вполне можно считать одним из ранних произведений русского искусства.

Древнерусские книжники всегда чувствовали большую ответственность за каждое написанное слово. Многие из них стремились раскрыть свои духовные идеалы, несущие свет православия. Торжественное назидательное красноречие получило воплощение в жанре *слова*.

Имя первого митрополита киевского Илариона выше уже упоминалось. Его вклад в развитие русской словесности трудно переоценить. Свое сочинение он назвал *«Слово о Законе и Благодати»* (между 1037 и 1055 г.). Предполагают, что этот текст Иларион произнес вначале публично на торжествах в честь завершения строительства киевских оборонительных сооружений. Однако смысл

«Слова...» гораздо глубже, нежели официальная ораторская речь. В нем митрополиту удалось в доступной форме изложить свои взгляды на сложные религиозные и политические проблемы.

В «Слове» три части. В первой автор сравнивает Ветхий и Новый Заветы, показывает, что первый Завет («Закон») есть основа жизни одного иудейского народа, второй же («Благодать») дан всему человечеству, принявшему христианство. Вторая часть «Слова...» посвящена князю Владимиру, который совершил «великое и дивное» дело — крестил Русь. Третья — Ярославу Мудрому, «наместнику... владычества» своего отца.

Блестящий оратор своего времени, Иларион создает сочинение, прославляющее Русскую землю, православную веру, доблестных киевских правителей.

Среди самобытных памятников гражданской литературы выделяется *«Поучение» Владимира Мономаха* (1053— 1125), созданное, вероятнее всего, в 1117 г. В то время великий князь Владимир Мономах был уже не молод. В «Поучении» слышен голос человека, много повидавшего, прошедшего сложный жизненный путь, в конце которого он пришел к пониманию нравственных христианских ценностей. Автор призывает князей быть «кроткими», жить в мире, не обижать вдов и сирот, избегать лени, умно пользоваться властью. Сочинение звучит как наставление мудрого и высокообразованного человека своим потомкам.

Невозможно представить становление древнерусской литературы вне жанра *жития* — повествований о святых людях. В науке литература о святых называется *агиографией* (от греческих слов «агиос» — святой, «графо» — пишу). В житийном жанре на конкретном историческом примере авторы показывали путь к Царству Божию, который проделали на Земле христианские святые разных народов. Этот путь лежал через преодоление мирских пороков и соблазнов, укрощение плоти, совершение высоких духовных подвигов. Передать в книге образ святости — сложнейшая задача. Лишние слова или образные неточности здесь были непозволительны. Поэтому строилось житие в соответствии со строгим канонам: вступительная молитва, где автор всячески уничижал свои заслуги по сравнению с подвигами своего героя, далее — рассказ о земных подвигах святого и наконец славословие в его честь.

Образцы жития пришли на Русь из Византии. Самым древним рассказом о русском святом исследователи считают сказание об Антонии Печерском — монахе, первым поселившемся в пещере, на месте которой позднее возникла Киево-Печерская лавра. К сожалению, этот текст до нас не дошел. Зато сохранилось *«Сказание, и страдание, и похвала святым мученикам Борису и Глебу»*, написанное, вероятно, в середине XI в. В этом житие речь идет о реальных событиях, которые случились после смерти великого князя Владимира.

Захватив власть в Киеве, его неродной сын Святополк приказывает убить своих братьев, родных сыновей Владимира. Борис и Глеб не стали проливать кровь и воевать со Святополком: они покорились злой участи, уповав на волю Божию.

Для автора «Сказания...» важнее всего было в этом рассказе высветлить нравственный смысл поступков Бориса и Глеба, которые, во избежание бра-

тоубийственной междоусобицы и Каинова греха<sup>1</sup>, отдали свои жизни. Писатель подчеркивает, что смирение, самопожертвование и всепрощение — главные христианские законы, на которые должна ориентироваться всякая справедливая власть.

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

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

В основу «Слова о полку Игореве», как известно, положены исторические события, произошедшие в 1185 г. Речь идет о неудачном походе Игоря Святославича, князя новгород-северского, против половцев. Однако автор не стремился создать воинскую повесть. Он выполнил более сложную художественную и общественную задачу — оценил события с позиций мудрого и прозорливого политика, болеющего за будущее Руси, раздираемой междоусобицами.

«Слово о полку Игореве» не обошел своим вниманием ни один историк культуры, поэтому об этом сочинении, на первый взгляд, сказано все. Однако каждое новое поколение исследователей вновь и вновь вчитывается в строки безымянного автора, испытывая истинное наслаждение от завораживающего ритма необычной прозы, от поэтики, сочетающей торжественность ораторского искусства с живой лексикой разговорной речи. И в прошлом веке, и в нынешнем многие поэты переводили «Слово...». Зазвучало оно и в русской музыкальной классике XIX в. — опере А. П. Бородина «Князь Игорь».

Завершая разговор о литературе Киевской Руси, зададимся вопросом: что объединяет сочинения писателей этой эпохи?

По мнению Д.С.Лихачева, стиль, который сложился в молодой древнерусской словесности, можно назвать «монументальным историзмом». В этом стиле воплотилось стремление русских книжников оценивать исторические события с точки зрения духовной цели человеческого существования, изображать только самое значительное и величавое.

Не менее ярко и убедительно «монументальный историзм» раскрылся в зодчестве и изобразительном искусстве Киевской Руси.

Как уже было сказано, в ранний период своего развития искусство Киевской Руси испытывало мощное влияние византийской культуры. Однако постепенно русские мастера сумели привнести в эту традицию свое миропонимание и самобытные художественные черты. Их творения утратили византий-

<sup>1</sup> *Каин* — в Библии — старший сын Адама и Евы; проклят Богом за убийство брата Авеля.

скую строгость и суровый аскетизм. Более эмоциональное, лирически-личностное восприятие Слова Божия способствовало рождению образов ярких, красочных и вместе с тем монументальных.

Из художественных ценностей, созданных зодчими Древнего Киева, сохранилось немного. Эти архитектурные памятники, при несомненной взаимосвязи с греческими истоками, являются глубоко самобытными и оригинальными творениями. Одним из самых старых каменных сооружений Киева была *Десятинная церковь* (выстроена в 989 — 996 гг. в честь Пресвятой Богородицы). На воздвижение этого богатого храма ушла десятая часть княжеских доходов. Церковь рухнула во время осады Киева ханом Батыем.

Среди дошедших до нас храмов древнейшим является *Софийский собор* (заложен в 1037 г. при правлении Ярослава Мудрого). Строили храм Святой Софии<sup>1</sup> с помощью греческих мастеров. Прообразом этого киевского чуда был Софийский собор в Константинополе, возведенный во времена императора Юстиниана в 532 — 537 гг. Византийский храм, утверждающий торжество Божественной премудрости и одновременно христианской государственности, был огромен и тяжеловесен. Но внутренняя конструкция сглаживала массивность внешней формы — в ней зодчим удалось передать ощущение необъятного и бесконечного небесного пространства. Спустя 900 лет Константинопольская София превратилась... в «Айя-Суфию» — так назвали турки, завоевавшие Византию, свою главную мечеть, расположив ее в бывшем христианском храме и окружив ее минаретами.

Но вернемся в Киев. Храм Святой Софии с веками тоже сильно изменился, но сохранил значение русской святыни. Реконструкция храма, проделанная учеными, позволяет представить его первоначальный облик.

Софийский собор — большое пятинефное сооружение с пятью апсидами; с трех сторон его окружают двухъярусные галереи. Расположение храма на высоком берегу Днепра лишь усиливало впечатление величия и мощи. Образ Святой Софии киевской, как когда-то константинопольский храм, торжественно прославлял православную государственность.

Войдем внутрь собора, где властвуют монументальные образы Священной истории. Высоко в центре, под самым куполом, пронизанным светом, изображен Христос Вседержитель (Пантократор). Его фигура является главной в большой композиции разноцветных мозаик, расположенных в направлении от купола до пола. Здесь можно рассмотреть фигуры архангелов — небесных воинов Христа, апостолов — его учеников, евангелистов. Правда, сохранились далеко не все изображения.

Самое большое впечатление оставляет грандиозная по размерам мозаика, посвященная Богородице Оранте, молитвенно вознесшей руки к своему Божественному Сыну. Ее образ находится в алтарной части. Христиане назвали Богородицу «Нерушимой стеной», почитая ее как главную заступницу православного рода. Кажется, что жест Оранты символизирует не только моление, но и благословение молодого русского государства.

Софийский собор является уникальным историческим документом эпохи. Вглядимся внимательнее в его фрески. Многие святые явно напоминают ви-

<sup>1</sup> В ранней патристике (сочинениях отцов Церкви) христианская мученица София, казненная в Риме во II в. вместе с дочерью Верой, Надеждой и Любовью, олицетворяла Премудрость Божию.

зантийские лики — огромные широко открытые глаза, строгая холодноватость... Но что это? Среди традиционных образов мелькают полустертые живые лица. Здесь изображены дочери Ярослава Мудрого, стройные и нежные, с церковными свечами в руках. Жаль, что портреты самого великого князя и других членов его семьи не сохранились.

Храм Святой Софии в Киеве олицетворял высокий духовный идеал, которому поклонялись люди той эпохи. Стойкость, мужество и вместе с тем чистота помыслов, смирение и покаяние — все это отразилось в образах живописи храма. И все это имело смысл нравственного примера.

Уникальными по своему художественному значению являются знаменитые *мозаики церкви Михаила Архангела Михайловского Златоверхого монастыря*. Правда, сам храм не сохранился — его разрушили в 1934—1935 гг. в числе многих других соборов и монастырей. Однако мозаики, к счастью, удалось спасти. Среди них великолепный образ великомученика Дмитрия Солунского — неизвестный художник изобразил его в виде властного молодого воина с мечом.

Стоит отметить, что мозаики Михайловского храма создавались позднее софийских — в 1112 г. при правлении князя Святополка Изяславича. В это время киевское государство переживало трудные времена междоусобиц и войн. Святой Дмитрий Солунский считался покровителем Святополка. В его облике запечатлелись представления о небесном воине — защитнике родной земли и православной веры.

Жаркое сияние киевских мозаик подчеркивало великолепие грандиозных храмов. Однако величие не бывает вечным. С крушением Киевской Руси уходят из жизни русских людей идеалы государственности, и дорогостоящее искусство мозаики утрачивает свое значение.

Имена создателей киевских шедевров канули в лету. Но есть одно имя, которое мы знаем, — **мастер Алимий (Алипий)**. Учился художник у греческих мастеров, постригся в монахи, проводя свои дни в трудах, посте и молитве. Свой заработок он делил на три части — для себя, для бедных и для монастыря. Всю жизнь писал иконы, снискав славу настоящего мастера. По преданию, последнюю свою работу больной художник закончить не смог, но в его келью явился ангел — «юноша светел» — и завершил начатое.

«Чего не умеете, тому учитесь», — наставлял своих подданных и потомков мудрый Владимир Мономах. Мастера Киевской Руси не только научились многому у своих православных предшественников. Они сумели создать памятники непревзойденной красоты, которые в течение всей средневековой истории служили образцом развития русского искусства.

#### Вопросы и задания

1. Объясните, почему в искусстве разных стран чувствуется национальное своеобразие. Расскажите, чем определяется самобытность русской художественной культуры в ее истоках.

2. Как вы считаете, влияет ли географическое положение России на миропонимание народа, на характер художественного мышления? Попытайтесь расшифровать неписанный закон «соответствия земли и души».

3. Прочитайте высказывание известного историка искусств М.В.Алпатова: «Древнерусское искусство было создано в годы сложения на Руси государства. Русские при-

няли тогда от Византии не только новую веру, но и культурное наследие античного мира и этим выбором решили свою судьбу, нашли свое призвание... Древнерусское искусство — это плод подвига русского народа, который на краю европейского мира отстаивал свою независимость, свою веру и свои идеалы, терпел, боролся и в творчестве черпал силы. Художественное творчество в течение многих веков служило на Руси воплощением едва ли не лучших сил нации»<sup>1</sup>.

Как вы думаете, прав ли автор, утверждая, что художественное творчество на Руси служило воплощением лучших сил нации? Почему ученый назвал древнерусское искусство «подвигом русского народа»?

4. Объясните, чем отличается языческое миропонимание от христианского. Определите, в чем состоит различие христианских образов литературы и иконописи от языческих героев русских сказок.

5. Расскажите о народном музыкальном творчестве Древней Руси. Какие песенные обрядовые жанры вы знаете? Как по-вашему, что такое былина? Какие былины о киевских богатырях вам известны?

6. Прочитайте отрывок из работы известного современного ученого С.С.Аверинцева. Назовите событие, о котором в нем идет речь. Определите, на какой древнерусский источник опирается автор в своих рассуждениях: «Уже тысячу лет назад, если верить рассказу летописца, предки наши при выборе веры оказали доверие красоте как свидетельству об истине. Как кажется, ни в одной из разнообразных легенд о христианизации народов Европы нет ничего похожего на знаменитый эпизод "испытания вер"... С князем Владимиром уже беседовали и мусульмане, и католики, и хазарские иудаисты. Перед ним уже прозвучала проповедь греческого "философа", вместившая в себя библейскую историю и краткий катехизис<sup>2</sup> в придачу... Но здесь не проповедь, не доктрина, не катехизация решают дело. Необходимо не только слышать, но и увидеть. Посланцы князя должны своими глазами посмотреть на зримую реальность каждой "веры", предстоящую в обряде. Ни молитвенные телодвижения мусульман, ни латинский обряд не доставили им, как известно, эстетического удовлетворения. Но в Константинополе патриарх показал им наконец "красоту церковную", и они рассказывают Владимиру: "Не знаем, на небе ли были мы или на земле..."»<sup>1</sup>.

7. Подумайте и ответьте на вопросы: какую красоту и какие нравственные ценности передавали храмовые искусства? Почему храмовое искусство относится к «мистическому реализму»? В чем отличие современного искусства реализма от искусства «мистического реализма»?

8. Дайте определение художественного канона. Как по-вашему, мог ли древнерусский зодчий, иконописец, распевщик или агиограф нарушать предписанные каноном правила?

9. Объясните, что такое соборность. Выражало ли искусство Древней Руси соборное начало, всечеловеческие идеалы?

10. Почему искусство Древней Руси было символичным и что выражали эти символы?

11. Подумайте и ответьте на вопросы: какую форму имеет православный храм? Почему эта композиция в архитектуре называется крестово-купольной? Какие идеи выражал облик храма?

12. Расскажите, что такое икона, мозаика и фреска. Какие древние иконы, мозаики и фрески вы знаете? Что несут в себе образы этих произведений?

13. Когда возникла литература на Руси? Какие жанры древнерусской литературы вы можете назвать?

<sup>1</sup> Алпатов М. В. Немеркнувшее наследие. — М., 1990. — С. 169.

<sup>2</sup> Катехизис — наставление по христианскому вероучению.

<sup>3</sup> Аверинцев С. С. Крещение Руси и путь русской культуры // Контекст—90. — М., 1990. — С. 68-69.

Подготовьте сообщение о наиболее выдающихся литературных памятниках Киевской Руси.

14. Подумайте и ответьте на вопросы: когда и где родилась русская профессиональная музыка? Почему богослужбное пение и «музыка» имели разное значение? Что подразумевалось под словом «музыка»? Как вы считаете, почему храмовое богослужбное пение считалось «ангелоподобным»? Поясните, как соотносятся текст и звуки в этом пении и что считается главным. Расскажите, что такое литургия и всенощное бдение.

15. Дайте ответы на такие вопросы: что такое «знаменное пение», «знаменный распев»? Как записывали эти мелодии? Что такое «система осмогласия»? Каким каноническим правилам следовали древнерусские распевщики? Как по-вашему, почему в Древней Руси не было композиторов? Чем отличается композитор от распевщика?

## Глава 2. Расцвет местных художественных школ Древней Руси

### § 6. Мудрость простоты: о самобытном искусстве Новгородской земли

О вы! счастливые народы,  
Где случай вольность даровал!  
Блюдите дар благой природы,  
В сердцах что вечный начертал.

*А. Н. Радищев*

Брал Садке гусельшки яровчаты,  
Яровчаты гуселки, звончаты:  
Струночку ко струночке налаживал,  
Стал он в гусельшки поигрывать,  
Играет-то Садке в Нове-городе  
А выигрыш ведет от Царя-града.

*Новгородская былина*

Могущественный Киев летописец Нестор назвал «матерью городов русских». Но к XIII в. характерная для средневековых государств болезнь междоусобиц не миновала и Киевскую Русь. В 30-е гг. этого века процветающая некогда держава стала распадаться на мелкие уделы. По мнению ученых, к концу XIV столетия на ее территории теснилось свыше 250 удельных княжеств. Как говорилось в известной поговорке: «В Ростовской земле — князь в каждом селе». Однако не только феодальные войны были бедствием Древней Руси. Подлинной трагедией в нашей истории стало ордынское нашествие, затормозившее развитие русского народа на несколько веков. В 1237—1238 гг. была разорена Северо-Восточная Русь. Завоевания степняков сопровождались неслыханной жестокостью. Очевидец разбоя в Рязани Евстафий Корсунянин пишет: «...не оста во граде ни един живых». В городах, «взятых копьем», уничтожали порой всех — «...от уного и до старца и сущего младенца».

В 1240 г. Батый со своим войском взял Киев. Русской художественной культуре (не говоря о других потерях) был нанесен смертельный удар — разрушена знаменитая Десятинная церковь, разграблены монастыри. Не пощадили и Святую Софию Киевскую. Русский летописец пишет:

...взяша Киев татарове и святую Софию разграбиша, и монастыри все, и иконы, и кресты, и вся узорчья церковная взяша.

Киевская Русь завершила свое развитие.

Ослабленные отчаянным сопротивлением русских городов, ордынские полчища не смогли так же успешно действовать в Европе. Истекающая кровью Русь выполнила свою великую миссию, остановила Орду.

Россия! в злые дни Батя,  
Кто, кто монгольскому потоку

Возвел плотину, как не ты?  
Чья, в напряженной воле, выя,  
За плату рабств, спасла Европу  
От Чингис-хановой пяты? —

писал в XX в. поэт В.Я.Брюсов. Историческая плата русского народа была действительно непомерно большой. Ордынцы осели на Нижней Волге, основав свое государство под названием Золотая Орда. Русские княжества стали вассалами степняков и три столетия не могли обрести независимость. Историк XIX в. С.М.Соловьев так описал ордынскую власть: «Условия, на которых татары принимают к себе в подданство какой-нибудь народ, суть следующие: жители подчиненной страны обязаны ходить с ними на войну по первому востребованию, потом давать десятину от всего, от людей и от вещей, берут они десятого отрока и девицу, которых отводят в свои кочевья и держат в рабстве, остальных жителей перечисляют для сбора подати. Требуют также, чтоб князья подчиненных стран являлись без замедления в Орду и привозили богатые подарки хану, его женам, тысячникам, сотникам — одним словом, всем, имеющим какое-нибудь значение; некоторые из этих князей лишаются жизни в Орде; некоторые возвращаются, но оставляют в заложниках сыновей или братьев и принимают в свои земли баскаков, которым как сами князья, так и все жители обязаны повиноваться. В противном случае по донесению баскаков является толпа татар, которая истребляет ослушников, опустошает их город или страну; не только сам хан или наместник его, но всякий татарин, если случится ему приехать в подчиненную страну, ведет себя в ней как господин, требует все, чего только захочет, и получает»<sup>1</sup>.

Русь часто сравнивают со сказочной птицей Феникс, способной вновь и вновь возрождаться из пепла. Многим погибшим во время ордынского нашествия городам так и не суждено было возродиться. Другие действительно были восстановлены, однако культурная жизнь на былых пожарищах долгое время еле теплилась.

Местом развития и нового взлета русской государственности и культуры становятся отдаленные северные земли, куда не смогла добраться ордынская конница. О великом искусстве Новгородской Руси XI — XV вв. и пойдет далее наш рассказ.

История Новгородской земли — это история огромной страны, простиравшейся от Балтики до Ледовитого океана и Урала. «Господин Великий Новгород» — так называли древнюю северную столицу Новгородской республики (1136—1478) наши предки. Это был прекрасный православный город, возведенный на берегах р. Волхов. Он не уступал Киеву в своем великолепии, соперничал с ним и одновременно был преемником самых главных киевских культурных традиций. В конце XI в., по утверждению иностранного автора, «лишь Рим мог равняться своим богатством с этим городом».

Великий Новгород стоял на перекрестке торговых дорог. От него шли пути в разные земли. Об этом говорится в новгородской быличине:

<sup>1</sup> Соловьев С. М. История России с древнейших времен. — М., 1988. — Кн. II. — Т. 3. — С. 145.

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

Благодаря географическому положению Новгород несколько столетий был посредником в торговле между русскими землями, европейским Западом и азиатским Востоком. Летописи свидетельствуют: новгородские смельчаки на своих ладьях совершали походы вокруг Европы. По-прежнему действовал возникший в конце IX — начале X в. торговый путь «из варяг в греки» (от Балтийского, или Варяжского, моря до Днепра), открывались и новые пути. Мореплавание и торговля способствовали становлению характера новгородца, привыкшего к свободе и самостоятельности, ценившего силу, мужество, смекалку.

По своему общественному устройству Новгород был вольным купеческим городом. Он больше походил на средневековые европейские города — Венецию, Геную, Нюрнберг, Гамбург, Амстердам, нежели на города русские (исключение — «молодший брат» Псков). Своеобразие жизни новгородцев определяло вече, о котором впервые упоминается в летописи 1016 г. Вечевой колокол сзывал свободных граждан Новгорода на площадь (Ярославово дворище) для решения самых важных государственных дел. На вече громко звучало боярское слово, но и народ не молчал! Поэтому Новгородскую Русь часто называют средневековой республикой.

Новгород был городом грамотного населения. Как стало известно сравнительно недавно благодаря археологическим раскопкам, даже простые новгородцы умели писать и читать. Пользовались при этом они берестой, сохранившей для нас отголоски мыслей, чувств, стремлений людей тех далеких времен. Берестяные грамоты, уникальные свидетельства экономической, политической и культурной жизни древнего Новгорода, подробно описаны в археологических трудах и в научно-популярной литературе<sup>1</sup>.

Установление христианства и развитие «вечевой демократии» всегда было предметом законной гордости новгородцев. Духовное единение и экономический подъем способствовали расцвету художественной культуры, отмеченной чертами зрелости и самобытности. Истоки новой художественной школы обнаруживаются уже в XI в. Наиболее наглядно об этом можно судить благодаря своеобразию архитектуры. На раннем этапе ее развития новгородские зодчие вели творческий диалог и с мастерами Византии, и с зодчими Киева. Если сравнить, например, Софию Новгородскую с Софией Киевской, то можно обнаружить много общего: те же монументальность, помпезность, воспринятые от константинопольского собора.

**Новгородская София** (1045—1050) представляет собой большое пятинефное сооружение с широкими галереями по трем сторонам и мощной лестнич-

<sup>1</sup> См., например: Янин В.Л. Я послал тебе бересту. — М., 1975.

ной башней. Строили новгородскую святыню киевские архитекторы. Они при- дали храму более лаконичную форму: в небо вознеслись пять глав вместо три- надцати. Поставленный на высоком красивом месте, собор был виден отовсю- ду. В старину говорили: «Где София, там и Новгород».

Искусство, творимое на суровых новгородских просторах, не могло не от- ражать характера новгородцев, их чаяния и стремления, представления о ду- ховной красоте. Поэтому уже в начале XII в. монументальная торжественность киевской архитектурной моды сменяется лаконизмом и простотой.

Обратимся к знаменитому *Георгиевскому собору Юрьева монастыря* (1119). Новгородская летопись донесла до нас имя архитектора — в ней сказано: «А мастер трудился Петр».

Славный был зодчий! И сегодня его творение поражает богатырской мо- щью и строгостью форм, лишенных каких-либо излишеств. Фасад собора по- крывают лишь четыре ряда окон и ниш. Никаких украшений. Все ясно, четко и... асимметрично! Основная композиция увенчана двумя главами. Третья же глава размещена над лестничной башней, примыкающей к храму. Строгая ритмика фасадов при этом как бы нарушается, здание становится пластич- ным, подвижным. Запомним эту художественную находку гениального зодче- го. Позднее красоту асимметрии еще не раз будут использовать многие поко- ления русских мастеров.

Во второй половине XII в. в новгородской архитектуре настало время пе- рехода. Большие многоглавые храмы уступают место иным, более компакт- ным, а иногда и камерным композициям, завершенным одной главой. Сре- ди памятников этого времени назовем церкви Благовещения Благовещен- ского монастыря у деревни Аркажи (1179), Апостолов Петра и Павла на Синичьей горе (1185—1192), Рождества в Пeryни (первая половина XIII в.). Самым же знаменитым из сохранившихся храмов является *церковь Спаса Преображения на горе Нередице* под Новгородом (1198)<sup>1</sup>. Это небольшое стро- ение было возведено по заказу князя Ярослава Всеволодовича очень быстро — за неполные четыре месяца. Стены храма Спаса на Нередице — толстые, шероховатые; массивный барабан увенчан одной главой. И почти никаких украшений, кроме скромного пояса под куполом. Мудрая простота! Чуть за- метная кривизна вертикальных линий вновь заставляет вспомнить о красоте асимметрии.

Многие летописи XIII в. рассказывают о том почти мистическом ужасе, что охватил Русскую землю с набегами ордынцев. В Новгороде на время жизнь словно замерла. Храмовое строительство было приостановлено. Угроза татар- ского нашествия и постоянный натиск Ливонского ордена не позволяли даже и думать о дорогостоящих постройках. Все силы уходило на оборону, поддер- жание жизни в городе. Лишь к концу XIII в. новгородская культура начинает возрождаться. Порукой тому — развитие торговли и освоение морских путей, укрепление политической и финансовой самостоятельности.

*Никола на Липне* (вероятно, от слова «липняк», означавшего липовый лес) — так называлось первое каменное строение, возведенное новгородцами в 1292 г. на месте впадения реки Меты в Ильмень-озеро. Храм по размерам невелик, однако

<sup>1</sup> Церковь была разрушена фашистами во время Второй мировой войны. Почти все росписи безвозвратно погибли. Восстановлена в 1956—1958 гг.

производит впечатление неприступного монолита. Архитектуру порой называют «застывшей музыкой». Если это так, то образ одноглавого храма на Липне звучит, словно древний знаменный распев, воплощенный в камне. Примечательно, что в этом суровом «хоре» есть и радостный мотив — такие ассоциации вполне уместны при взгляде на декоративные элементы, украсившие фасад церкви. Живописность храму придает разноцветный материал, из которого он сложен: желтый, голубой, зеленый, лиловый камень, в основном плитняк и ракушечник местного происхождения.

К XIV в. свободная, процветающая Новгородская земля становится центром развития древнерусского зодчества. Найдя свой стиль храмового строительства, новгородские архитекторы сохраняли его вплоть до присоединения к Московским землям (1478). Простотой и классической ясностью пропорций отмечены их лучшие творения, например, монастырская **церковь Спаса на Ковалеве**, расположенная в нескольких километрах от города. Она была построена в 1345 г.<sup>1</sup> Архитектура храма отмечена зрелостью формы, четкостью и одновременно пластичностью линий.

Строгая аскетичность, суровость художественных образов в новгородской архитектуре XIV в. уже не являются самоцелью. Декоративные украшения, все чаще применяемые при строительстве, придают храмам нарядность и изящество, отвечающие новому времени.

Общая архитектурная школа! Однако нет в новгородских землях ни одного храма, облик которого повторяем, вторичен. В каждом сооружении есть своя «изюминка», позволяющая говорить не только о высочайшем мастерстве, но и творческом горении. В 1374 г. на средства богатого боярина В.Д.Машкова была возведена **церковь Спаса Преображения на Ильине улице**. На первый взгляд храм мало чем отличается от других, разве что более крупными размерами. Однако присмотревшись, начинаешь понимать: художественный образ у этого храма иной, нежели у крепких, коренастых его предшественников. Зодчий отказался от скупой лаконичности. Стены храма богато украшены, нарядны. Да и по пропорциям он кажется более гармоничным и изысканным, чем многие строения того времени.

Несколько ранее в аналогичной манере была построена **церковь св. Федора Стратилата на Ручье** (1361). Конечно, внешние украшения отражали запросы богатых заказчиков. Но не только! В новгородских храмах XIV в. произошло органичное соединение гениально найденных архитектурных пропорций с декоративными дополнениями. Праздник души, евангельский райский свет, надежда на спасение — все это нашло отражение в образах новгородских архитектурных шедевров.

Испокон веков внутреннее убранство древнерусских храмов соотносилось с их архитектурным обликом. Новгородская фресковая и станковая иконопись — блестящее доказательство плодотворности этой культурной традиции.

Искусство фрески возникло в северных землях рано, в XII в. В то время в его развитии важную роль играли киевские образцы, восходящие к философской, несколько холодноватой греческой иконописи. Так, росписи Софий-

<sup>1</sup> Храм разрушен фашистами во время Великой Отечественной войны. Восстановлен (частично) в 1960-е гг.

ского собора в Новгороде, судя по летописным данным, повторяли фресковые образы Святой Софии киевской.

Однако совершенно иной была фресковая живопись, составившая самобытный и неповторимый художественный ансамбль в храме Спаса Преображения на Нередице. До своей трагической гибели в 1941 — 1943 гг. эта стенопись сохранялась почти без изменений. Случай редкий — древние фрески часто подновляли, а то и вовсе закрашивали. Помните, как сказано у А. С. Пушкина:

Художник-варвар кистью сонной  
Картину гения чернит.

Варвары другой «профессии» уничтожили бесценные образы... И все же попытаемся на основе довоенных изображений представить утраченное.

Каждый, кто входил в храм, словно погружался в Священную историю. Высоко под куполом был изображен сюжет Вознесения Господня. Между окнами барабана расположились пророки с раскрытыми свитками в руках. На парусах храма — евангелисты, в центральной апсиде возвышалась в полный рост величавая Богоматерь Оранта — вечный образ народной любви и поклонения на Руси. С обеих сторон к Богоматери двигались святые. Чуть ниже находилась фреска, изображающая Евхаристию, еще ниже — деисус. Стены Спаса Преображения на Нередице были покрыты сценами двенадцатых праздников и событий Страстной недели.

Замкнутое пространство, насыщенное изображениями от пола до потолка. Как непохожи фрески храма Спаса Преображения на Нередице на торжественную статичную живопись киевских предшественников! Герои утратили холодную философичность и утонченный аристократизм. Они живут напряженной духовной жизнью. Фигуры мучеников и святых скомпонованы свободно, их позы энергичны, в них чувствуется огромная скрытая сила. Писали фрески примерно десять мастеров. Они сумели создать шедевр, свидетельствующий о зарождении национального начала в храмовом изобразительном искусстве.

Соперничать по уровню мастерства с фресками могли только иконы. При всей условной связи храмовой живописи с окружающим миром совершенно очевидно, что новгородская иконопись, как и фрески, ярко отразила взгляды и эстетические идеалы русского народа, созидającego самобытную культуру.

Одна из самых старых дошедших до нас икон — *«Петр и Павел»*. Ее относят к середине XI в. Святые на этом древнем изображении представлены в традиционном виде: первый верховный апостол Петр — со свитком, крестом и ключами, второй верховный апостол Павел — с книгой. От времени икона сильно пострадала, однако и сегодня величавые образы святых производят неизгладимое впечатление.

Из станковой живописи XII — XIII вв. до нас дошли две прекрасные иконы, некогда украшавшие стены Георгиевского собора Юрьева монастыря. На них изображен великомученик Георгий Победоносец в облике воина. Первая из икон показывает святого в полный рост; вторая является поясной, она покоряет своей одухотворенностью и мягкостью.

Из Юрьева монастыря к нам пришло еще одно уникальное произведение — «*Благовещение Устюжское*». Относят икону к концу XII в. Один из самых светлых эпизодов Евангелия представлен здесь в каноническом виде. На иконе — Богоматерь и архангел Гавриил. Позы их спокойны и торжественны, ибо событие, которому посвящена икона, вне времени и пространства, оно подчинено вечности. Икона наполнена сложной символикой. Например, жест архангела Гавриила направлен в сторону маленькой фигурки Иисуса Христа, расположенной на груди Богородицы. Что же он означает? Природа этого художественного образа многозначна. Здесь и благоговение перед таинством непорочного зачатия, и напоминание пресвятой Деве Марии о той судьбе, что уготована ее Сыну — Спасителю мира.

Икона дышит умиротворением и радостью. Лик Гавриила, его огромные миндалевидные глаза заставляют вспомнить лучшие образцы византийского искусства. Это неслучайно. В ранних новгородских иконах, о которых шла речь, чувствуется влияние высоких традиций Византии. Греческие мастера во все времена чтились на Руси. Великим среди них был выходец из Константинополя Феофан Грек (его творчеству посвящен специальный раздел). С именем этого художника связан расцвет новгородской иконописной школы в 70-е гг. XIV в.

Самобытность новгородской иконописи проявляется во всем. В ней сложился своеобразный круг излюбленных тем, сюжетов, героев. Новгородцы тесно связывали мир горний и мир дольний, причем часто в исключительно житейских интересах. Они достаточно избирательно относились к силам небесным. Почитались (и, соответственно, изображались на иконах чаще других) Илья Пророк-громовец, посылающий дождь земледельцам; Николай Чудотворец, покровитель путешественников; Георгий Победоносец, землеустроитель, предводитель воинства, пособник победы; Власий, Флор, Лавр, защитники скотоводов; Параскева Пятница, дарующая удачу в торговле... Крепкие коренастые фигуры небесных покровителей новгородцев писались яркими, сочными красками. Иконы оставляют впечатление непосредственности, теплоты и... несколько «приземленного» отношения к религиозным сюжетам.

В XIV—XV вв. новгородская иконопись достигает высот своего развития. Классическими образцами живописи этого периода принято считать иконы «Благовещение с Федором Тироном», «Борис и Глеб на конях» (обе — из новгородского храма Бориса и Глеба в Плотниках), «Отечество», «Пророк Илья» (обе — из Новгорода или его окрестностей), «Власий и Спиридоний» (из церкви Власия на Волосове), «Богоматерь Знамение с избранными святыми» (возможно, из этого же храма).

Однако не только иконописная классика представлена в художественной культуре Новгорода! Интересно, что в икону стали проникать сюжеты, непосредственно связанные с жизнью русских людей. Среди них — «*Деисус и молящиеся новгородцы*», написанная в 1467 г. неизвестным мастером по заказу «раба Божия Антипа Кузьмина». Композиция этой работы складывается из двух частей — ярусов. В верхнем — деисус из семи фигур. В нижнем — портрет боярской семьи Кузьминых, молящих Бога о прощении «гресех своих». Их условные изображения все же дают представление о патриархальной русской семье, объединенной узами православной веры и любви.

Иконописцы Новгорода обращались также к подлинным историческим сюжетам. Весьма распространенным было изображение значимой для новгородцев битвы с суздальцами. Это событие, в общем-то типичное для княжеских междоусобиц, произошло в 1169 г. Наиболее древняя икона *«Битва суздальцев с новгородцами»* состоит из трех ярусов; каждый из них раскрывает смысл истории сражения, исход которого был предрешен небесной помощью Пресвятой Богородицы. Рассматривая икону, совершенно не помышляешь о тех жертвах, что понесли обе стороны братоубийственного сражения. Икона-праздник, икона-гимн непобедимого Новгорода — так можно охарактеризовать художественный образ этого произведения.

Новгородская икона — это целый космос духовных переживаний человека в его стремлении к добру, любви, красоте, вечной гармонии всего сущего. Иконописцы избегают нарочитой сложности или недосказанности. Простота и ясность в сочетании цветов, в композиции, в трактовке образов святых — вот критерии, которыми руководствовались новгородские мастера в этот блистательный период расцвета национальной школы.

Иконописным шедевром можно назвать икону *«Чудо о Флоре и Лавре»*, созданную в конце XV в. В ней представлен сказочно прекрасный духовный мир, в котором сошлись образы архангела Михаила, державшего за повод оседланных коней, святых покровителей коневодов Флора и Лавра и всадников, мирно пасущих свои стада. Икона исполнена торжественной радостью единения «небесного» и «земного». Ее образы праздничны и гармоничны.

Но были в новгородской живописи и иные сюжеты. В последнюю четверть XV в. написана трагическая икона, повторяющая «вечный сюжет» Евангелия, — *«Положение во гроб»*. Она исполнена огромной эмоциональной силой. Рыдает, вскинув руки к небу, Мария Магдалина; тихо прижалась к лицу убитого сына, застыла в горе Богоматерь Мария. Перед нами икона-молитва, икона — погребальное песнопение. В ней тоже своя гармония и своя красота. Ведь впереди — свет Воскресения!

Новгородская живопись активно влияла и на местные иконописные школы. С культурным расцветом северных земель возросло мастерство художников Карелии, Вологды, Архангельска. Их иконописные творения называют «северными письмами». Стиль «северных писем» лишен сложности, философской обобщенности. Эти иконы заметно уступают новгородским. Они имеют особый колорит, связанный с несколько наивным отношением к изображаемому.

Музыкальное искусство Новгородской земли также отмечено знаком самобытности. Как и в искусстве Киева, здесь развивалось и устное народное музыкальное творчество, и храмовое хоровое пение.

Свое особое видение окружающего мира новгородцы сумели выразить в *былине*. Ее герои — это сами новгородцы, смелые и удачливые, может, не очень хитрые в торговых делах, зато искусные в любом ремесле, в том числе в пении. В памяти народа сохранились истории о приключениях лучшего новгородского драчуна, разудалого Васьки Буслаева, торгового гостя гусяра Садко, богатого ревнивца Гостя Терентьища.

*Былина о Госте Терентьище* напоминает современные анекдоты. Этот герой был знаменит богатым домом и красавицей женой, за излечение которой старый скряга сулил «золотые горы»:

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

«Лечить» мнимую больную вызвались развеселые скоморохи, которым Авдотья Ивановна излила свою душу:

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

Финал истории прост: разоблаченная жена наказана, скоморохи «за правду великую» награждены, добродетель торжествует. Одновременно торжествует неунывающий дух новгородца, умеющего посмеяться над самим собой.

Высокоразвитым было в Новгороде и *богослужбное пение*. Испокон веков в храмах звучали знаменные распевы. Здесь творили талантливые мастера, создававшие песнопения большого мелодического дыхания. Подобно самобытным иконам, в гимнах Новгорода было больше мягкости, искренности, сердечности, нежели в византийских образцах. К XVI в. богослужбная музыка обогащается новыми попевками, становится кантиленной<sup>1</sup>. Кто сегодня оспаривает факт мелодического совершенства русской музыкальной классики — произведений М.И. Глинки, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова? Истоки этого мелодического богатства можно найти и в высокоразвитом одноголосном храмовом пении.

Из новгородской певческой школы XVI в. вышли прекрасные мастера-распевщики Савва и Василий Роговы, великий мелодист Федор Христианин. Их творческая судьба позднее была связана с Москвой, поэтому и речь о них пойдет далее. Здесь же стоит упомянуть новгородского распевщика, одного из первых русских теоретиков музыки **Ивана Шайдур**.

И. Шайдур был озабочен мелодическим разнообразием знаменного распева, умножением его вариантов, забвением старинных традиций исполнения. В стремлении добиться «изящного доброгласия» он придумал киноварные пометы (специальные дополнительные знаки, писавшиеся красной краской для уточнения мелодии). Свои теоретические идеи распевщик изложил в трактате **«Сказание о пометах, еже пишутся в пении над знаменем»**. Труд был рассчитан прежде всего на молодых певчих, для которых существующие старые знаки были сложными и непонятными, что не позволяло в полной мере освоить искусство богослужбного пения. «Пометы для мудрых» завершали исторический этап передачи песнопений по памяти.

Одним из самых ярких проявлений самобытной культуры Новгорода было искусство *колокольного звона*. Древнейшие колокола звонили на новгородских просторах еще в XI в. Обратим внимание: православная церковь сделала ис-

<sup>1</sup> *Кантилена* — напевная, плавная мелодия.

ключение для этого необычного музыкального инструмента и разрешила ему участвовать в службе.

Звук колокола специфичен: этот инструмент дает не только основной тон, но и дополнительные призвуки — обертоны. Чем больше колокол, тем ниже его голос и больше дополнительных призвуков. Колокольные звоны имеют разные варианты в зависимости от храмовой службы. Раньше своеобразная «колокольность» окружала человека в буквальном смысле «от колыбели до могилы». В колокольном звоне звучали радость и грусть, голос вечности, зов предков, передавалось ощущение бескрайних русских просторов. Позднее для многих русских композиторов колокольность ассоциировалась с образом Родины.

Отношение к колоколу в Новгороде было особым. Колокол считался символом новгородской вольницы. Царь Иван Грозный, расправляясь с непокорными новгородцами, увез в 1478 г. вечевой колокол в Москву, где приказал его перелить.

## § 7. Величие мастера: творения Феофана Грека

Но краски чуждые, с летами,  
Спадают ветхой чешуей;  
Созданье гения пред нами  
Выходит с прежней красотой.

*А. С. Пушкин*

Выше неоднократно подчеркивалось значение византийских традиций для становления киевского и новгородского искусства. Пришло время назвать одного из самых великих греческих мастеров, творивших на Русской земле. Звали его Феофан, в историю русской культуры он навсегда вошел под именем **Феофан Грек**. Но прежде чем говорить о творчестве этого гениального мастера, необходимо сделать несколько предварительных замечаний.

Во-первых, стоит задуматься, какую роль играли иноземные мастера в русской культуре. История свидетельствует: Древняя Русь, а позднее Россия, нередко не только становилась второй родиной великих творцов искусства, но и открывала у них «второе дыхание», вызвала мощный импульс творческой энергии, в результате которого именно здесь, на нашей земле, рождались высокие произведения живописи, музыки, зодчества, подписанные иностранными именами. Феофан Грек стоял у истоков плодотворного диалога, который из века в век вела русская художественная культура с иными европейскими культурами.

Во-вторых, обратим внимание: именно о Феофане Греке мы знаем несколько больше, чем о других средневековых творцах. Его неподражаемый иконописный дар, глубокая духовность, сильный человеческий характер вызвали уважение, восхищение, поклонение современников. Среди них был великий древнерусский писатель Епифаний Премудрый, который оставил следующее бесценное свидетельство о Феофане Греке:

Когда я был в Москве, жил там и преславный мудрец, философ зело искусный, Феофан Грек, книги изограф опытный и среди иконописцев отменный живописец,

который собственной рукою расписал много различных церквей каменных в разных городах: в Константинополе, и в Халкидоне, и в Галате<sup>1</sup>, и в Кафе<sup>2</sup>, и в Великом Новгороде, и в Нижнем. В Москве же им расписаны три церкви... В церкви святого Михаила он изобразил на стене город, написав его подробно и красочно; у князя Владимира Андреевича он изобразил на каменной стене также самую Москву; терем у великого князя расписан им неведомою и необычайною росписью... Когда он все это рисовал или писал, никто не видел, чтобы он когда-либо смотрел на образцы, как делают это некоторые наши иконописцы, которые от непонятливости постоянно в них всматриваются, переводя взгляд отсюда — сюда, и не столько пишу красками, сколько смотрят на образцы. Он же, кажется, руками пишет изображение, а сам на ногах, в движении, беседует с приходящими, а умом обдумывает высокое и мудрое, чувственными же очами разумными разумную видит доброту.

«Преславный мудрец» Феофан в то время, когда писались эти строки, был уже старым человеком и доживал свой век в Москве. Однако первые из его шедевров, созданные на Русской земле, принадлежат Новгороду. Именно в этот далекий город приехал он из Византии в 70-е гг. XIV в. Точную дату его рождения трудно установить: ученые называют 30-е гг. XIV столетия. Следовательно, на Русь пришел сложившийся мастер, имеющий за плечами (как сказано у Епифания Премудрого) немалый иконописный опыт.

Что искал Феофан Грек в северных православных землях? Думается, что с Новгородом, а позднее с Москвой, он связывал свои представления о высокой духовной культуре, о возможности реализовать творческие задумки, не оглядываясь на слишком строгие условности греческого искусства. Поэтому и творил мастер, не взирая на образцы, а прислушиваясь лишь к своему внутреннему голосу, а вернее к голосу души, причем души зрелой, чуткой, привыкшей к повседневному духовному труду. Прав древнерусский писатель: слава и авторитет Феофана Грека были основаны на его непревзойденном умении воссоздавать в красках «высокое и мудрое» христианское вероучение, его «разумную доброту».

Из огромного творческого наследия иконописца сохранилось очень немного. Все его произведения относятся к русскому периоду жизни. Иные, более ранние, работы погибли. Начало же русского периода связано, как уже сказано, с Новгородом. Здесь, по сообщению летописи, в 1378 г. художник расписал *храм Спаса Преображения на Ильине улице*. Часть этих фресок можно увидеть и сегодня.

Итак, фрески Спаса Преображения... Сложно передать словами образный мир росписей Феофана Грека. Художнику был ниспослан огромный дар, которым он распорядился очень умело. Дар этот заключался прежде всего в умении следовать традициям православной иконографии, но при этом не утратить яркой индивидуальности. Бурно развивающаяся в XIV в. новгородская культура способствовала расцвету творческих сил художника, раскрепощению его индивидуального стиля.

Всмотримся в лики героев фресок. Кажется, будто они излучают мощную духовную энергию. Многие персонажи Священного Писания, запечатленные кистью мастера, переживают мучительную внутреннюю борьбу с грехами и

<sup>1</sup> Халкидон и Галат — пригороды Константинополя.

<sup>2</sup> Кафа находится в Крыму, так называли Феодосию в XIII—XVIII вв., когда город входил в состав Генуэзских колоний и Северном Причерноморье.

страстями человеческими. Их напряженные позы говорят о том, что святость достигается очень и очень дорогой ценой. Художнику удалось передать глубокий смысл библейской истории, каждая страница которой полна трагического пафоса.

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

Чуть ниже расположены фигуры архангелов с широко распахнутыми крыльями, еще ниже — шестикрылые серафимы. В барабане между окон видны образы праотцев, известных своей праведностью, персонажей Ветхого Завета — Адама, Авеля, Ноя, Мельхиседека и других. Не забыты и великие пророки — Илья и Иоанн Предтеча.

Стенопись с указанными изображениями была раскрыта в основном в результате реставрационных работ. Она сохранилась частично: часть фресок, к сожалению, утрачена.

Гораздо лучше сохранились фрески северо-западной части храма. Здесь многочисленные святые, благоугодившие Господу подвигами христианской любви и благочестия, добродетельными трудами, живя и в миру, и монастырях, и пустынях. Обращает внимание фигура преподобного Макария Великого (Египетского), прожившего отшельником в пустыне шесть десятков лет. Перед нами глубокий седобородый старец с длинными волосами, лицо его истончено от постоянного поста. Здесь же изображены пять так называемых столпников, которые убивали свои плотские желания мучительным стоянием на столбе. Рядом с образами старцев, посвятивших свою жизнь духовной борьбе, энергичная кисть Феофана Грека поместила суровых молодых святых, многих из которых почитали именно в Новгороде.

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

Осуществлению замысла способствовал и отбор иконописцем изобразительных средств. В цветовой гамме фресок преобладают темные, в основном красно-коричневые краски. Иные цвета лишь дополняют и оттеняют их. Впрочем, единая цветовая гамма — не главный прием, использованный мастером для воплощения своей идеи. Обратим внимание на белые или сероватые штрихи, нанесенные яркими мазками на лики и одежду святых. Что это? Многие ученые предполагают, что Феофан Грек испытывал влияние одного из духовных учений под названием «исихазм». Подвижники этого учения верили, что на земле сохранился Божественный свет, некогда озаривший Иисуса Христа в Галилее на горе Фавор. Быть может, Феофан Грек попытался передать в красках ту светоносность, что пребывает на земле вместе с Христом?

Во всяком случае блики, словно выхватывающие фигуры святых из мрака вечности, придают фрескам особую динамичность, доходящую до экспрессии.

Гениальные творения Феофана Грека не могли не оказать влияния на развитие новгородской живописи. Правда, тема сурового аскетизма, которую столь блестяще разработал византийский мастер, не получила здесь дальнейшего развития. Но его высокое мастерство, его умение подчинять многофигурные росписи храма единому замыслу, живой динамизм и психологическая глубина созданных им образов нашли отклик и получили продолжение у новгородских мастеров. Феофан Грек имел учеников, которые подражали ему.

В конце 70-х — начале 80-х гг. XIV в. были созданы фрески *церкви св. Федора Стратилата на Ручье*. Некоторые ученые считают, что в росписи этого храма участвовал Феофан Грек, так как она соответствует манере великого мастера. Однако более вероятно, что храм расписан его учениками: во фресках чувствуется некоторая вялость, отсутствует та колоссальная энергия, что излучают творения византийца.

Последователями (или учениками) Феофана Грека расписан *храм Успения на Волотовом поле* (80-е гг. XIV в.). Стенопись этой церкви отличается характерной для стиля великого художника масштабностью, динамичностью. Правда, во фресках уже нет аскетичных, доведенных до духовного экстаза образов святых и столпников. Персонажи волотовских росписей гораздо более уравновешены и менее суровы. В них проглядывает и чисто русское благодушие, и неожиданная жизнерадостность. Все это позволяет говорить не столько о влиянии гениального учителя, сколько о рождении самобытных новгородских художников, привносящих в свое искусство мягкость, человечность, духовную благодать.

Росписи других новгородских храмов уже не относятся к монументальным художественным ансамблям, характерным для школы Феофана Грека. Оставив после себя добрую память, мастер покинул новгородские земли. Далее его биография известна лишь фрагментарно. Можно предположить, что он участвовал в оформлении храмов Нижнего Новгорода (работы не сохранились). Ученые не исключают, что художник в 1392 г. расписал Успенский собор в Коломне, возведение которого летопись приписывает инициативе Дмитрия Донского. Из всех работ для этого храма до нас дошла лишь одна икона *«Богоматерь Донская»*, которую приписывают кисти великого мастера. Однако в иконе отсутствует экспрессия, свойственная его фрескам. Лишь в изображении Богоматери и младенца Христа можно рассмотреть те же резкие штрихи, что характерны для новгородской стенописи.

«Богоматерь Донская» — двусторонняя икона. На ее оборотной стороне написан иной сюжет — *«Успение Богоматери»*. В этой композиции гораздо больше черт, характерных для творческой манеры мастера — экспрессивная напряженность образов, энергичные контрастные световые блики.

Феофан Грек оставил след в крупном городе московского княжества Переяславле-Залесском. Сравнительно недавно, в начале XX в., здесь была обнаружена гениальная по своей выразительности икона *«Преображение Господне»*. Большинство исследователей считают, что такое иконописное чудо мог сотворить только великий Феофан.

Сюжет иконы взят из Евангелия: «По прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, брата его, и возвел их на гору высокую одних, и преобразился пред ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет. И вот, явились им Моисей и Илия, с Ним беседующие»<sup>1</sup>.

Пожалуй, никому ранее не удавалось столь явно отразить в красках динамичность этой сцены. Феофан Грек воплотил в своем творении непередаваемый словами образ прорвавшегося в мир Фаворского Божественного света. В центре иконы на вершине горы изображен Иисус Христос в белом сияющем одеянии, излучающем светонесущие лучи. Рядом с ним — фигуры преклоненных ветхозаветных пророков Моисея и Ильи. Ниже — поверженные апостолы, испуганно падшие «на лица свои» при виде недоступного для человеческого разумения Божественного видения.

Далее путь Феофана Грека лежал в Москву: художник появился здесь в 1395 г. Известно, что мастер трудился над росписью Благовещенского собора Московского Кремля. Вот что пишет летописец в 1405 г.:

Тое же весны подписывати церковь каменую святое Благовещение, не ту, иже ныне стоит, а мастера бяху Феофан иконник Гречин да Прохор старец с Городца да чернец Андрей Рублев, да того же лета и кончашаю.

Кисти Феофана Грека или его помощников ученые приписывают большие иконы деисусного ряда. Огромное впечатление производит, например, образ апостола Павла, исполненный мощи и глубокой внутренней силы.

Год смерти мастера неизвестен. Считается, что иконы Благовещенского собора — его последняя песня на Русской земле.

## **§ 8. Памятники Владимиро-Суздальской и Псковской земель**

Храм Божий на горе мелькнул  
И детски чистым чувством веры  
Внезапно на душу пахнул.

*Н.А. Некрасов*

Художественные школы Киева и Новгорода были далеко не единственными. В Пскове, Ярославле, Ростове Великом, Рязани, Владимире, Вологде и многих других русских городах было немало первоклассных мастеров — архитекторов, иконописцев, распевщиков, разчиков по дереву и камню, мастериц шитья, ювелиров. По всей Древней Руси из народной среды выдвинулись художники, которые с уважением относились к традициям высокого киевского искусства, однако приносили в свои творения живой опыт, отражающий вкусы и потребности местного характера. Родились эти самобытные школы еще в искусстве домонгольского периода.

<sup>1</sup> Мф. 17: 1-3.

XII в. в истории Древней Руси — период феодальной раздробленности, княжеских междоусобиц... Земли и города, большие и малые, стремятся укрепить свою самостоятельность, упрочить княжескую власть, еще не ведая о той беде, что стоит совсем близко, — ордынское нашествие, голод, разруха, культурное запустение. Одна из таких земель — труднодоступная окраина Киевской Руси, лежащая в междуречье Волги и Оки. В летописях она называлась Залесской, Ростово-Суздальской, а с середины XII в. — Владимиро-Суздальским княжеством. Крупными городами княжества кроме собственно Владимира и Суздаля были Ростов Великий, Ярославль, Дмитров, Юрьев-Польский, Москва.

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

Монументальные соборы домонгольской эпохи служили на Руси символом объединения под властью сильнейшего. Храмы-богатыри! В них исчезла ликующая киевская красота.

В суровые времена междоусобных войн одноглавые твердыни вращались своими толстыми стенами в землю, политую кровью. Между ними протянулась незримая нить — духовная общность, православная вера, которая помогла русскому народу вынести все испытания.

Но вернемся на Владимиро-Суздальскую землю. Ранний расцвет искусства этого княжества связан с правлением Андрея Боголюбского (1157 — 1174). Князь избрал столицей город Владимир, построенный на высоком берегу реки Клязьмы. В 1158— 1164 гг. он был обнесен могучими валами с деревянными стенами и двумя каменными проездными башнями — *Золотыми и Серебряными воротами*. Золотые ворота, увенчанные красивой надвратной церковью, стоят и поныне. Они давно утратили свое оборонительное значение и воспринимаются как триумфальная арка.

Одной из самых красивых построек XII в. по праву считается владимирский *Успенский собор* (1158— 1161; перестроен в 1185— 1189). С него начинается развитие самобытных традиций в художественной культуре Владимира. В облике собора воплотилась традиционная идея Божественного величия княжеской власти. Успенский храм словно утверждал главенство Владимира в политической, церковной и культурной жизни Древней Руси. Его мощное строгое пятиглавие стало образцом русского зодчества на многие столетия.

Один из мудрецов сказал: «Все проходит, только шедевры искусства рождаются навеки». У каждого народа есть особые художественные ценности, перед которыми время действительно оказалось бессильным. Символом кра-

соты и духовной чистоты в искусстве Древней Руси по праву считается белокаменный шедевр, сотворенный владимирскими мастерами XII в., — **храм Покрова Богородицы на Нерли** (1165)<sup>1</sup>.

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

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

Мотив прославления княжеского могущества — не редкость во владимирской архитектуре домонгольского периода. Таков, к примеру, **Дмитриевский собор**, построенный в память Святого Дмитрия Солунского (1194— 1197)<sup>2</sup>. На первый взгляд, это великолепное сооружение относится к обычному типу одноглавых четырехстолпных храмов. Однако можно заметить, что владимирские мастера не торопились строго следовать привычным схемам. Монументальность? Она сохраняется, но становится совершенно иной благодаря рельефным украшениям. Скульптурные дополнения, словно кружево, покрывают поверхность храмовых стен. Перед нами сказочная фантазия, где переплелись самые разные образы «всех времен и народов». Здесь и святые, и исторический герой, полководец Александр Македонский, и мудрый библейский царь Соломон, и сам властный князь Всеволод Большое Гнездо, в правление которого (1176— 1212) наблюдался расцвет культуры Владимиро-Суздальского княжества. Рядом очеловеченные львы, деревья с пышной листвой. Рельефы придают храму праздничную торжественность и одновременно поэтичность. Христианская идея единства всего сущего здесь воплощена сквозь призму красочных народных представлений о победе добра, света и красоты. Остается добавить, что сочетание строгой формы собора с буйной фантазией скульптурного убранства свидетельствует о новых эстетических запросах владимирцев. Некоторые ученые трактуют это решение как

<sup>1</sup> Праздник Покрова был установлен в середине XII в. по настоянию князя Андрея Боголюбского. Князь добивался объединения Руси под властью Владимира, обращаясь за помощью к Богородице — покровительнице Руси.

<sup>2</sup> Святой Дмитрий Солунский умер мученической смертью, защищая русских князей Бориса и Глеба. Он считался небесным покровителем князя Всеволода Большое Гнездо, который и приказал возвести храм.

проявление самобытного «княжеского» направления в древнерусском зодчестве.

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

Икона «*Богоматерь Оранта — Великая Панагия*» (из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле) создана на рубеже XII — XIII вв. Ее образ явно перекликается с монументальной мозаикой из собора Святой Софии в Киеве. Вспомним: Богоматерь Оранта простерла руки к Христу Пантократору, молясь за род людской. Однако во владимирской иконе сделан несколько иной смысловой акцент. Как пишет исследователь И. Е. Данилова, в сущности «здесь намечается та концепция образа Богоматери, которая в начале XIII в. привела к возникновению на Руси изображения, получившего название "Покров": Богоматерь простирает Покров над молящимися, беря их под свою защиту, под свое покровительство»<sup>1</sup>.

Ни в Киеве, ни тем более в Византии таких композиций не было. Ее появление обусловлено усилением национальных традиций в русской религиозной жизни и искусстве.

В годы всенародного бедствия люди молились не только Богоматери-заступнице, но и небесным воинам — архангелу Михаилу или святому мученику Дмитрию Солунскому. Сохранившаяся икона «*Дмитрий Солунский*» из Успенского собора города Дмитрова свидетельствует о неувядающем мастерстве русских иконописцев.

О чем же говорит нам эта икона? На ней запечатлен удивительный образ, соединивший черты небесного воина с воином реальным, земным — великим князем владимирским Всеволодом III, или Всеволодом Большое Гнездо. Как известно из истории, князь был страстным поборником собирания русских земель. Его святой небесный покровитель изображен за княжеским столом, означавшим в те времена общерусское единство. На коленях святого покоится меч — образ власти, силы, защиты обиженных и униженных.

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

Искусство Пскова почти до XVI в. находилось под влиянием новгородских образцов. В период ордынского нашествия этот вольный город, где было свое вече, жил в постоянном ожидании врагов, угрожавших то с запада (Литва, Ливонский орден), то с востока (татаро-монголы). В течение всего средневекового периода в псковском обществе пестовалось стремление к свободе, к самостоятельности, как политической, так и культурной.

С отделением от Новгорода в псковском зодчестве начинается расцвет самобытности. В 1311 г. в трёх километрах от Пскова, на реке Великой, была

<sup>1</sup> История русского искусства / под ред. М. М. Раковой и И. В. Рязанцева. — М., 1978. — Т. 1. — С. 38.

возведена *церковь Рождества Богородицы Снеготорского монастыря*. Это первое каменное сооружение, построенное после нашествия ордынцев. Церковь представляет собой почти точную копию Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (середина XII в.). Вероятно, псковские мастера почитали мирожский храм как образец старины, достойный подражания, и стремились укрепить преемственность местных традиций. Стройность, подчеркнутая асимметрия формы, орнаментальность делают псковский храм необычайно живописным.

В XIV—XV вв. псковичи гораздо чаще вынуждены были строить оборонительные сооружения, нежели гражданские здания или церкви. Укрепляя свои рубежи, они возвели мощную крепость Изборск (1330, постройки XV в.). Толстые стены и сторожевые башни крепости поражают своим грозным величием. Укреплялся и сам Псков — к XVI в. старые деревянные крепостные стены были заменены каменными. Их общая протяженность составила около девяти километров.

Псковские иконописцы по-своему трактовали традиционные сюжеты. Их творения отличаются экспрессией, беспокойной подвижностью образов. Обратим внимание на известную псковскую икону XIV в. «*Собор Богородицы*». Фоном иконы служит не сияющее золото, привычное в новгородских письмах, а темно-зеленый цвет. В центре на розовом троне восседает Богоматерь. Наверху видны фигуры ангелов, у которых нет крыльев. В нижней части мастер изобразил «Аллегию пустыни». Напряженное сочетание линий и красок, равно как и своеобразная трактовка сюжета придают иконе напряженный драматизм.

Не миновали псковские мастера и влияния чисто народных представлений о райской благодати. Так, стихийная красочность ожила в иконе «*Огненное восхождение Или*».

Итак, с течением столетий талантливые мастера, в каком бы княжестве они ни жили, научились выражать духовные идеалы православного человека. Становление самобытных художественных традиций в искусстве свидетельствовало о наступлении периода зрелости художественной культуры Древней Руси. Постепенно в местных художественных школах складывается общерусский художественный стиль, расцвету которому будет суждено в творениях мастеров, работавших на московских просторах.

#### Вопросы и задания

1. Прочитайте отрывок из русской летописи XIII в.:

«Татары станы свои разбили у города Владимира, а сами пошли и взяли Суздаль, и разграбили церковь Святой Богородицы<sup>1</sup>, и двор княжеский огнем сожгли, и монастырь Святого Дмитрия сожгли, а другие разграбили. Старых монахов и монахинь, и попов, и слепых, и хромых, и горбатых, и больных, и всех людей убили, а юных монахов и монахинь, и попов, и попадей, и дьяконов, и жен их, и дочерей, и сыновей — всех увели в станы свои, а сами пошли к Владимиру... В воскресенье после заутрени пошли они на приступ к городу, месяца февраля в седьмой день. И стоял в городе из-за наших грехов и несправедливости великий плач, а не радость. За умножение беззаконий наших привел на нас Бог поганых, не им покровительствуя, но нас наказывая, чтобы мы воздержались от злых дел. Такими карами казнил нас Бог —

<sup>1</sup> Имеется в виду главный храм Суздаля — собор Рождества Богородицы.

нашествием поганых; ведь это бич его, чтобы мы свернули с нашего дурного пути. Взяли татары город до обеда от Золотых ворот<sup>1</sup>. А епископ Митрофан, и княгиня Юрия с дочерью, и со снохами, и с внучатами, и другие, княгиня Владимира с детьми, и многое множество бояр и простых людей заперлись в церкви Святой Богородицы<sup>2</sup>. И были они здесь без милости сожжены. Церковь Святой Богородицы татары разграбили, сорвали оклад с чудотворной иконы, украшенный золотом, и серебром, и камнями драгоценными, разграбили все монастыри и иконы ободрали, и книги ободрали, и разграбили одежды блаженных первых князей».

Установите, к какому периоду истории Древней Руси относятся эти события. С каких позиций оценивает летописец происходящее? Почему?

2. Вспомните, когда образовалась Новгородская республика. Какие памятники-архитектуры Новгорода являются самыми древними? Известны ли вам имена новгородских зодчих?

3. Прочитайте отрывок новгородской былины о Садко:

Садка день не зовут на почестен пир,  
Другой не зовут на почестен пир  
И третий не зовут на почестен пир.  
По том Садке соскучился,  
Как пошел Садке к Ильмень-озеру,  
Садился на бел горяч камень  
И начал играть в гусельки яровчаты.

Расскажите, что вам известно о дальнейшей судьбе Садко. Какие черты характера новгородцев воплотились в образе этого «торгового гостя»?

4. В древней рукописи о колоколе, который был отлит в 1530 г. по повелению архиепископа Макария и весил 250 пудов, сказано: «Слить бысть колокол вельми велик, яко такова величеством не бывало в великом Новгороде и во всей Новгородской области, яко страшной требе гласящем».

Как вы думаете, с какой целью был отлит этот великан? Назовите время, когда возникло искусство литья колоколов. Объясните, что такое вечевой колокол. Отразился ли образ колокола в дальнейшем развитии русской художественной культуры?

5. Расскажите о жизни и творениях Феофана Грека. Охарактеризуйте его фрески в храме Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. Ответьте на вопросы: какими художественными средствами в иконах Феофана Грека передан драматизм духовной борьбы персонажей? Были ли у Феофана Грека последователи?

6. Прочитайте стихотворение поэта XX в. Б.Л. Пастернака:

Светало. Рассвет, как пылинки золы,  
Последние звезды сметал с небосвода.  
И только волхвов из несметного сброда  
Впустила Мария в отверстие скалы.

Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба,  
Как месяца луч в углубленье дупла.  
Ему заменяли овчинную шубу  
Ослиные губы и ноздри вола.

Стояли в тени, словно в сумраке хлева,  
Шептались, едва подбирая слова.  
Вдруг кто-то в потемках, немного налево

<sup>1</sup> *Золотые ворота* — главные ворота Владимира (западная часть города).

<sup>2</sup> *Церковь Святой Богородицы* — Успенский собор во Владимире.

От яслей рукой отодвинул волхва,  
И тот оглянулся: с порога на деву,  
Как гостя, смотрела звезда Рождества.

Расскажите, как воплотился сюжет Рождества Христова в живописи. Опишите традиционные персонажи новгородской иконы «Рождество Христово». Назовите прием, с помощью которого иконописцам удавалось совмещать одновременные события на одной плоскости. Какие еще приемы древнерусской иконописи вы знаете?

7. Назовите памятники архитектуры и иконописи Владимиро-Суздальских земель. Разделяете ли вы точку зрения о том, что для храма Покрова Богородицы на Нерли характерен «княжеский стиль»?

8. Расскажите, как развивалось искусство «младшего брата» Новгорода — Пскова.

### Глава 3. Художественные открытия Московской Руси

#### § 9. Обретение нового стиля

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

*Г.Р.Державин*

Мечтателю и полуночнику  
Москва милей всего на свете.  
Он дома, у первоисточника  
Всего, чем будет цвести столетье.

*Б.Л.Пастернак*

Право называться столицей русского государства Москва завоевала не вдруг. С середины XIV в. потомки Александра Невского, мудрые и дальновидные московские правители, стали собирать русские земли, а себя именовать великими князьями. При Иване Калите в Москву была перенесена кафедра митрополита «всех Руси» (ранее кафедра митрополита последовательно находилась в Киеве и во Владимире). 1380 год принес великую победу над грозным ханом Мамаем на поле Куликовом; командовал объединенным войском русских дружин молодой московский правитель, князь Дмитрий Иванович, прозванный позднее Донским.

И все же почему именно Москва из маленького селения, не сравнимого ни с Новгородом, ни с Владимиром, стала столицей, «алтарем отечества» (М.Ю.Лермонтов)? Ученые указывают множество причин — географических, этнографических, политических. Все это верно, но обратим внимание: возвращенные на московских землях идеи единения русских княжеств возникли не на пустом месте. Была у московского патриотизма прочная духовная основа — возведенная в 1337 г. преподобным Сергием Радонежским Троице-Сергиева обитель, что находится в семидесяти километрах к северо-востоку от Москвы.

Вот что пишет об этом историк В.О.Ключевский: «Пятьдесят лет делал свое тихое дело преподобный Сергий в Радонежской пустыни; целые полвека приходившие к нему люди вместе с водой из его источника черпали в его пустыни утешение и ободрение и, воротясь в свой круг, по каплям делились им с другими... Этими каплями нравственного влияния выращены были два фактора, которые легли среди других основ нашего государственного и общественного здания и которые оба связаны с именем преподобного Сергия. Один из этих факторов — великое событие, совершившееся при жизни Сергия... Событие состояло в том, что народ, привыкший дрожать при одном имени

татарина, собрался наконец с духом, встал на поработителей и не только нашел в себе мужество встать, но и пошел искать татарских полчищ в открытой степи и там повалился на врагов несокрушимой стеной, похоронив их под своими многотысячными костями. Как могло это случиться? Откуда взялись, как воспитывались люди, отважившиеся на такое дело, о котором боялись и подумать их деды? Глаз исторического знания уже не в состоянии разглядеть хода этой подготовки великих борцов 1380 г.; знаем только, что преподобный Сергей благословил этот подвиг главного вождя русского ополчения, сказав: "Иди на безбожников смело, без колебания, и победишь"<sup>1</sup>.

В начале XV в. Москва становится центром развития нового храмового искусства, отмеченного знаком патриотического подъема и творческого вдохновения. Этот период в развитии русской художественной культуры ученые называют по-разному. Признанные в науке авторитеты, такие, как Д.С.Лихачев, Г. К. Вагнер, используют понятие «Предвозрождение», поскольку искусство Московской Руси вызывает ассоциации с произведениями итальянского Дученто<sup>2</sup>.

Напомним, что для Западной Европы Предвозрождение было связано с развитием гуманистических идеалов и бурной секуляризацией (т.е. переходом из церковного в светское состояние, иначе — обмирщением) всей культуры. В европейском искусстве этого времени начинается взаимопроникновение светского, церковного и фольклорного начал. Предвозрождение на Западе естественно перешло в Возрождение, которое длилось три столетия и окончательно сформировало светские жанры в художественной культуре. В этот период сомкнулась «связь времен», произошло органичное включение античного наследия в литературу, театр, живопись, архитектуру, музыку. Гуманистические идеалы, ранее всего давшие всходы на землях Италии, вызвали к жизни высокое искусство Данте и Джотто, Петрарки и Боккаччо, Боттичелли и Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело и Тициана. На излете Возрождения в XVI в. родились живопись Караваджо, трагедии Шекспира, проза Сервантеса, оперы Монтеверди.

Возрождение дало импульс развитию всего последующего европейского искусства. Прекрасно сказал Байрон:

Промчатся годы,  
И может рухнуть царственный твой дом,  
Италия! Но волею Природы  
Гигантов равных не дали народы,  
Царящие огнем своих армад.  
И, как твои не обветшали своды,  
Их зори Возрожденья золотят.

В художественной культуре Московской Руси не было условий для Возрождения, период обмирщения искусства еще не начался. Вместе с тем общий подъем национального самосознания, строительство нового государства вызвали к жизни интерес к истокам, к «русской античности» — так можно назвать идеализированный образ старины, Киевской Руси<sup>3</sup>. Именно в это время

<sup>1</sup> Ключевский В. О. Исторические портреты. — М. 1990. — С. 72.

<sup>2</sup> Дученто — в переводе с итальянского «двухсотые», т.е. 1200-е гг. (XIII в.), иначе — Проторенессанс, Предвозрождение.

<sup>3</sup> Напомним, что Киевская Русь была преемницей Византии. Византийское искусство возникло на развалинах Античности, оно творчески переработало античные традиции.

обратили внимание на древние летописные своды, стали редактировать местные рукописи. Летописцы по каплям «собирают русскую историю», забытую в деталях в годину ордынского ига. Они включают в новые собрания различные по происхождению и времени создания повести, жития святых, публицистику, тем самым заполняя «белые пятна» в развитии русской культуры предшествующих столетий. Летописание приобретает общерусский характер.

Рост национального начала в русской художественной культуре соединился с интересом к внутреннему миру человека, к его живой и трепетной душе. Вспомним героев литературных произведений Киевской Руси. Как монументальны и величавы их образы! Внутренний мир чувств и мыслей человека, индивидуальность характера остаются как бы вне поля зрения писателей. Иное отношение к личности складывается в течение векового противостояния с Золотой Ордой. В людях превыше всего начинают цениться индивидуальные проявления, такие нравственные качества, как мужество, стойкость, смелость, преданность в дружбе.

Означает ли сказанное, что искусство стало воплощать «человеческое», плотское, отказавшись от величавых «вечных» сюжетов храмовой культуры? Конечно же, нет. Речь идет лишь о том, что в период духовного подъема, вызванного становлением государственного «самостояния», в художественных произведениях начинает развиваться сфера, связанная с внутренним миром человека, с его нравственными и психологическими борениями. При этом не меняется главное: образный строй русского искусства, стремящегося проникнуть в глубинную суть христианского вероучения.

Художественная культура Московской Руси, соотносимая с предвозрожденческими взглядами европейских мастеров, многолика. Здесь и экспрессивно-эмоциональный мир Феофана Грека, и мягкая палитра глубоко гуманной иконописи Андрея Рублева, и музыкальная ритмичность работ Дионисия, и безграничные, льющиеся из глубин сердца мелодии Федора Христианина, и вознесшиеся в небо красочные московские соборы. Все эти образы созданы в русле традиционного храмового «мистического реализма». Однако в них воплотился новый идеал прекрасного, соединивший духовную гармонию с человечностью и добротой. Этот идеал отвечал национальным представлениям о смысле христианства, о высоком предназначении человека, призванного достойно пройти земной путь, не нарушая Божиих заповедей.

Итак, искусство русского Предвозрождения. Впервые приоткрыл дверь в глубинный духовный мир человеческого «я» еще Феофан Грек. Выше говорилось об индивидуальности и силе его художественного самовыражения. В начале XV в. иконопись обогащается новыми темами, усложняются ее сюжеты. Некоторым мастерам удается передать эмоциональное состояние своих героев с помощью принятой художественной символики. Схожие тенденции русской литературы Д.С.Лихачев назвал «абстрактным психологизмом». Дело в том, что в литературных произведениях конца XIV—XVI в., как и ранее, существовало довольно схематичное, абстрактное деление персонажей на добрых и злых. Авторы лишь сделали первые робкие попытки передать эмоциональные состояния своих героев. Но эмоции — это не характер! К психологизму классической русской литературы путь еще был очень длинным.

«Памятниками куликовского цикла» называют летописные произведения, описывающие Куликовскую битву. Непосредственный отклик на это герои-

ческое время воплощен в *«Задонщине»*, написанной в 80 — 90-х гг. XIV в. Сочинение примечательно тем, что весь его текст соотнесен с древним памятником киевской литературы — «Словом о полку Игореве». Взяв за образец высокой словесности столь яркий первоисточник, творец *«Задонщины»* сознательно сопоставил «дела давно минувших дней» с событиями 1380 г. Начало всех бедствий русского народа автор этого сочинения видит в давнем поражении русских князей в битвах на Каяле (1185) и Калке (1223). Победа над Мамаем рассматривается как переломный момент в судьбе Русской земли:

Уже по Русской земле разнеслось веселье и ликование. Преодолела слава русская хулу поганых. Уже низвергнут Див на землю, а гроза и слава великого князя Дмитрия Ивановича и брата его, князя Владимира Андреевича, по всем землям пронеслись. Стреляй, князь великий, по всем землям, рази, князь великий, со своей храброй дружиной поганого Мамаево-хиновина за землю Русскую, за веру христианскую.

Удивительно теплые и простые слова нашел автор *«Задонщины»* для выражения чувств любви к родной земле:

Как милый младенец у матери своей земля Русская: его мать ласкает, а за баловство розгой сечет, а за добрые дела хвалит. Так и Господь Бог помиловал князей русских, великого князя Дмитрия Ивановича и брата его, князя Владимира Андреевича, меж Дона и Днепра, на поле Куликовом, на речке Непрядве.

Поэзией народного творчества овеяны многие образы *«Задонщины»*:

Вот уже, братья, подули сильные ветры с моря к устьям Дона и Днепра, принесли грозные тучи на Русскую землю, из них выступают кровавые зарницы, и в них трепещут синие молнии. Быть стуку и грому великому на речке Непрядве, меж Доном и Днепром, покрыться трупами человеческими полю Куликову, потечь кровью Непрядвевеке!

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

Подробным, порой почти документальным историческим отчетом о событиях на реке Непрядве является *«Сказание о Мамаевом побоище»*. Создано оно в первой четверти XV в. Многие факты Куликовской битвы и предшествующие ей события стали известны именно благодаря этому сочинению. В *«Сказании...»* дается описание подготовки к походу против Орды, в подробностях описывается и сама битва. Автор повествует и о поединке русского богатыря, инока Пересвета, с татарским воином, и о ранении великого князя Дмитрия Ивановича. Главным героем *«Сказания...»* является сам великий князь. Автор рисует Дмитрия Ивановича мудрым и светлым человеком, мужественным воином. Остальные князья, участвовавшие в битве за землю Русскую, показаны как его младшие братья, верные помощники. Следует добавить, что автор *«Сказания...»* хорошо знал *«Задонщину»* и использовал в своем тексте ее поэтические образы. Хочется обратить внимание на контрастное сопоставление

образов ордынцев и самого Мамаю с русскими воинами. Орда представлена в сочинении как олицетворение злобной дьявольской тьмы, победить которую помогают небесные силы, вставшие на сторону борцов за правое дело.

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

Одним из основных литературных жанров эпохи Предвозрождения остается агиография, житийная литература. Именно в ней и расцветает экспрессивно-эмоциональная образность, соответствующая новым тенденциям развития художественной культуры Московской Руси. У истоков нового стиля стояли такие выдающиеся книжники, как митрополит Киприан (болгарин по происхождению) и Пахомий Логофет (второе его имя — Пахомий Серб). Наиболее известным сочинением Киприана было «*Житие митрополита Петра*». Среди творений Пахомия Логофета лучшим считается «*Житие Кирилла Белозерского*»<sup>1</sup>, созданное в 1462 г. Эти авторы оказали большое влияние на развитие русского литературного, языка, на распространение идеалов христианства. И все же в наиболее совершенном виде новый стиль словесной похвалы представлен у другого писателя. Имя его — Епифаний Премудрый.

## § 10. «Плетение словес» Епифания Премудрого

Творец! покрытому мне тьмою  
Простри премудрости лучи  
И что угодно пред Тобою  
Всегда твори́ти научи,  
И на Твою взира́я тварь,  
Хвалить Тебя, бессмертный Царь.

*М. В. Ломоносов*

Писатель-монах Епифаний, прозванный Премудрым, — автор одного из самых прекрасных сочинений эпохи Предвозрождения, в котором сошлись два великих имени Русской земли. А называется оно «*Житие Сергия Радонежского*». Вот что о преподобном старце пишет писатель-монах:

<sup>1</sup> Кирилл Белозерский — инок московского Симонова монастыря, основатель Кирилле-Белозерской обители (1397). Житие было написано спустя 35 лет после кончины преподобного и подчеркивает духовное влияние Кирилла Белозерского на Русском Севере.

Покажи мне в древности прославившихся, сравним с ними тех, кто известен добродетельной жизнью и мудростью, и увидим, что поистине святой ничем не хуже был тех Божественных мужей: как великий Моисей и после его Иисус, он вождем был и пастырем многим людям. И поистине незлобивость Иакова имели страннлюбие Авраама, законодатель новый, и наследник Небесного Царства, и истинный правитель стада своего. Не обладал ли и он чудотворным дарованием... так что весьма Бог его прославил и сделал знаменитым по всей земле? Мы восхваляем не того, кто за нас молится, кто во всем предавшему себя на мучения Христу подражал. Но не будем удлинять рассказ. Ведь кто сможет по достоинству святого прославить?

Что знаем мы сегодня о писателе, который сохранил для потомков образ Сергия Радонежского? Скупые строки биографии дают лишь самые общие представления о его судьбе. И все же, опираясь на известные науке факты, попытаемся представить жизнь этого необыкновенного человека.

Родился Епифаний Премудрый, вероятно, до переломного в судьбе Древней Руси 1380 г. Это значит, что детство и юность его пришлось на времена героические и одновременно трагические. То набегали отряды Орды, то вспыхивали междоусобные войны князей, восстающих брат на брата... Лилась кровь, русские города озарялись пламенем пожарищ...

В те нелегкие годы многие духовно одаренные юноши, склонные к учению и книжности, искали покоя в монастырях, становились монахами. Греческое слово «монах» можно перевести как «живущий отдельно»<sup>1</sup>. Принимая монашеский постриг<sup>2</sup>, человек отрекался от богатств земных (дома, семьи, денег, титулов, общественного положения) во имя служения Богу, покаяния и нравственного самосовершенствования. Известно, что Епифаний Премудрый несколько лет провел в обители Григория Богослова, которая находилась в Ростове. Обитель славилась своей библиотекой. Очевидно, что широкий кругозор писателя начал складываться здесь, в монастырской тиши. Аскетическая монашеская жизнь воспитывала трудолюбие, внутреннюю дисциплину. Но самое важное — она позволяла полнее осмысливать евангельские заветы: возлюби ближнего своего, не убий, не завидуй, не кради. Книжная мудрость развивала интеллект, укрепляла в вере. Но монастырские стены порой становились тесными, хотелось своими глазами увидеть то, о чем пишется в книгах.

Жажда странствий... Кто в молодости не испытал этого чувства! Однако в Древней Руси люди, отправляясь в далекие земли на Восток, к святым местам, в Иерусалим, совершали паломничество с единственной целью — приблизиться к святыням, осененным именем Иисуса Христа. Побывав на Святой земле, они приносили домой пальмовую ветвь в память об евангельском рассказе о последнем входе Иисуса Христа в древний город. Само слово «паломник» произошло от слова «пальма».

Путь паломника был долгим и полным опасностей. Однако в самые трудные времена русские люди шли к святым местам, готовясь в дороге к великому покаянию, молясь и постясь, испрашивая у Бога прощения за свои грехи. Они мысленно обращались к образу другого великого странника — Иисуса Христа, который, как сказано в Евангелии, начал свое служение с выхода в путь. То же сделали и его ученики, оставив привычные заботы,

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

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

родной кров во имя высшей духовной цели. Как пишет современный исследователь, «путь Христа и тех, кто следовал за ним, связан не только с пространственным, географическим перемещением от одного места к другому, но *нравственным* становлением, преображением, исцелением людей. Итог пути каждого человека, по Евангелию, — это нравственное, духовное совершенство»<sup>1</sup>.

Завершив краткое отступление, вернемся к биографии Епифания Премудрого. Оставив монастырь, писатель, став паломником, побывал в Константинополе, на Афоне (в знаменитом мужском Афонском монастыре) и, конечно же, в Иерусалиме. Можно только представить то духовное потрясение, что довелось испытать Епифанию Премудрому на нелегком пути. Во всяком случае домой, в Ростов, он не вернулся. Его манила Троицкая обитель, что под Москвой, где до 1391 г., пока не призвал Господь, жил преподобный святитель Сергей Радонежский. Знающие люди говорили, что Сергей достиг святости при жизни и творил чудеса именем Божиим. Вот и отправился Епифаний Премудрый в обитель Сергия Радонежского и оставался там до конца своих дней. Именно в Троице-Сергиевом монастыре были написаны его произведения — *«Житие Стефана Пермского»* (1396—1398) и *«Житие Сергия Радонежского»* (закончено в 1418 г.).

Мы уже не раз обращались к жанру жития. Здесь же подчеркнем еще одну его особенность — стиль словесной похвалы, словесного украшения. Древнерусские писатели хорошо понимали, что о подвигах святого нельзя говорить, как о чем-то обыденном. Поэтому они вдумчиво избирали слова и выражения, подчеркивающие величие деяний духовных подвижников. Епифаний Премудрый достиг высочайшего мастерства в искусстве возвышения святою в *«Житии Стефана Пермского»*<sup>2</sup>. Речь писателя в этом сочинении можно сравнить с особой поэзией — обилие метафор, усложненная ритмика, звуковые повторы придают ей музыкальность, торжественность. В тексте встречаются выражения «плетения риторска», «слово плетуши». Отсюда произошло определение стиля агиографа как эмоционально-экспрессивного, вошедшего в историю под названием «плетение словес». Словесная вязь Епифания Премудрого плетется бесконечно долгими предложениями, и за этой бесконечностью угадываются контуры того высшего духовного смысла, ради которого и создавалось житие.

Сведения о жизни Сергия Радонежского Епифаний Премудрый начал собирать после смерти преподобного<sup>3</sup>. Текст жития родился на основе личных воспоминаний, но не только. В монастыре еще были живы старцы, наблюдавшие за духовным подвигом Сергия. К ним писатель обращался в первую очередь, стремясь как можно больше узнать о деяниях святого. Посетил Епифаний Премудрый и родной Ростов, который был родиной Сергия Радонежского, побывал и в Радонеже, где прошли детские годы преподобного. Шаг за шагом следовал Епифаний Премудрый путем своего духовного учителя почти два десятка лет. Вот только записать свое повествование не решался. А когда все же приступил к работе, то за год ее и закончил.

<sup>1</sup> Давыдова // В. Евангелие и древнерусская литература. — М., 1992. — С. 231.

<sup>2</sup> Полное название: «Слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшего в Перми епископа».

<sup>3</sup> Преподобный — подобный Богу — так называют монахов, причисленных к лику святых.

В соответствии с особенностями жанра жития в сочинении нет быстро развивающегося, захватывающего новизной сюжета. Зато есть иное — удивительный по глубине, неспешный рассказ о духовном пути великого русского святого, о его подвигах, о тех уроках нравственности, примером которой служит вся его жизнь. Есть в рассказе о Сергии особенно запоминающиеся эпизоды. Разве можно забыть строки, повествующие, как трижды прокричал еще не рожденный святой в утробе матери, когда та молилась в храме? Или удивительное свидетельство, как отрок Варфоломей (такое имя носил Сергий до пострига) постиг грамоту с помощью самого Бога? Или те чудеса, что сотворил Сергий при жизни и после смерти?

Обратим внимание и на внутренний акцент, который сделал писатель, рассказывая о монашеской жизни святого. Сергий Радонежский ушел от мира для достижения святости в тишине и полном уединении. Неслучайно он избрал самый тяжелый монашеский путь — пустынножительство, полное опасностей, голода, холода. Однако отшельничество длилось недолго. Со всех концов земли Русской стали приходить к Сергию люди, ища помощи, исцеления, зашиты. Так родился на горе Маковец в лесной глуши новый монастырь, которому суждено было стать центром религиозной жизни Руси, в будущем — Троице-Сергиевой лаврой. Знаменитый игумен монастыря Сергий Радонежский спокойно нес крест общественного служения. Именно он благословил русское воинство на битву на поле Куликовом, предсказал великую победу Дмитрия Донского. И обо всем этом тоже рассказывает «Житие» Епифания Премудрого.

Умер Епифаний Премудрый в Троице-Сергиевом монастыре около 1420 г.<sup>1</sup> Сочинение его стало образцом для подражания других авторов. Образ Сергия Радонежского, молитвенника, утешителя и заступника, навсегда остался в памяти народа, в истории русской религиозной мысли и культуры.

## § 11. Совершенная гармония: искусство Андрея Рублева

Небесное умом не измеримо,  
Лазурное сокрыто от умов.

*А. А. Блок*

Мы спрашиваем себя, наконец, что делает в мире русская душа. Мы обращаемся к ее создателям и открываем, что это одна из самых широких и простых душ мира, что она чаёт без корысти, созерцает сочувственно: людей — скорбно, природу — ясно, небо — радостно.

*В. Н. Щенкин*

Один из наиболее глубоких толкователей древнерусской живописи Е. Н. Трубецкой в работе «Россия в ее иконе» писал: «Вселенная как мир всякой твари, человечество, собранное вокруг Христа и Богоматери, тварь, собранная вокруг человека в надежде на восстановление нарушенного строя и лада, — вот та

<sup>1</sup> Более подробно о творчестве Епифания Премудрого см.: *Лихачев Д. С.* Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого // Русское искусство от древности до авангарда. — М., 1992.

заветная мысль русского пустынножительства и русской иконописи, которая противопоставляется и вою зверей, и стражам бесовским, и зверообразному человечеству. Мысль, унаследованная от прошлого, входящая в многовековое церковное предание. В России мы находим ее уже в памятниках XIII в.; но никогда русская религиозная мысль не выражала ее в образах столь прекрасных и глубоких, как русская иконопись XV в.»<sup>1</sup>. XV в. по праву считается «золотым веком» русской иконы, его вершинные творения озарены светом великой «Троицы» **Андрея Рублева**.

Имя этого художника овеяно славой и легендами. Точная дата рождения мастера неизвестна. Ученые полагают, что он появился на свет скорее всего около 1360 г. Следовательно, он был современником русских людей, которые одержали великую победу на поле Куликовом. Источником знаний о жизни и творчестве художника являются прежде всего летописи. Впервые летописец упоминает «чернеца Андрея Рублева» в 1405 г. в связи с очень важным событием в религиозной и художественной жизни Древней Руси — росписью Благовещенского собора Московского Кремля. К этому времени он был хорошо известен как искусный иконописец.

У каждого художника есть свои предшественники и учителя. Были они и у Андрея Рублева. Вероятно, ранние художественные впечатления он получил в детстве: ученые не без оснований полагают, что он родился в семье потомственных иконописцев. А это значит, что первоначальные профессиональные навыки он приобрел обычным для того времени путем: работал в качестве помощника у более опытных мастеров, копировал образцы известных иконописных подлинников. Постепенно, шаг за шагом он осваивал сложнейшую технологию храмовой живописи. Цель же учения у одаренного юноши была одна — на основе овладения каноническими нормами и правилами научиться творить самостоятельно, «по своему воображению».

Выше говорилось, что в 90-е гг. XIV в. в Москве работал прославленный выходец из Византии, художник Феофан Грек. Ею творчество олицетворяло расцвет живописи в эпоху Предвозрождения. Считал ли Андрей Рублев патриарха иконописи своим учителем? Пожалуй, здесь нельзя дать однозначный ответ. Мастер Андрей Рублев принадлежал ко второму, более молодому поколению московских живописцев. Он, безусловно, ценил экспрессию, психологизм, динамичность образов своего великого предшественника. Однако в собственном творчестве утверждал все же иные, глубоко национальные художественные идеалы, вступая тем самым в незримый творческий спор с Феофаном Греком. Совершенно по-другому относился Андрей Рублев к искусству мастера Даниила, прозванного Черным. Есть достоверное свидетельство древнерусского писателя Иосифа Волоцкого, что Рублев был учеником Даниила и какое-то время работал в его мастерской. Современный исследователь иконописи отмечает: «Без Даниила не было бы Рублева. Андрей Рублев... вполне оценил те качества Даниила, которых он был лишен сам, — особенной свободы, почти дерзости в подходе к искусству, — и не счел для себя униженным признать над собою его авторитет. Но он обладал другими, ничуть не менее ценными качествами, — чувством совершенной гармонии, правды, человечности, и это налагало печать обаяния на все, что выходило из-под его

<sup>1</sup> Цит. по: Троица Андрея Рублева. Антология /сост. Г. И. Вздорное. — М., 1981. — С. 51.

кисти. Вот почему он вскоре превзошел своего старшего друга, и Даниил смог оценить это с мудрой добротой»<sup>1</sup>. Сегодня многие росписи, созданные совместным трудом двух художников, рожают трудности в определении авторства Рублева. Сами же мастера об этом мало заботились. В 1425 г. на Руси разразился страшный мор и голод, длившийся несколько лет. Однако ни Андрей, ни Даниил не оставили начатого важного дела — в то время они были заняты росписью Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Умерли они почти одновременно, в 1427 г., едва окончив работу<sup>2</sup>.

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

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

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

В Российской государственной библиотеке хранится знаменитое *Евангелие Хитрово*<sup>3</sup>. Эта книга богато украшена изысканными заставками, изображением евангелистов и их символов. Исследователи полагают, что иллюстрировал Евангелие Хитрово Андрей Рублев вместе с Даниилом Черным. Большая часть миниатюр выполнена мастером Андреем, умеющим, как никто другой, тонко чувствовать колористические нюансы образов. Одухотворенность и изящество — такими словами можно охарактеризовать изображение ангела с широко раскрытыми крыльями (символ евангелиста Матфея). Его стройная фигура органично вписана в круг — техникой такого уровня мог похвастаться далеко не каждый мастер! Самое же главное, в этой и других книжных иллюстрациях предстает во всем величии иконописец нового направления. Он избегает нарочитости и экспрессии. Он упорно ищет *совершенную гармонию* между внешним и внутренним, духовным наполнением образов.

<sup>1</sup> Брюсова В. Г. Андрей Рублев. — М., 1995. — С. 21.

<sup>2</sup> Существующая версия о возвращении художников в Москву и о погребении Андрея Рублева в 1430 г. в Андрониковом монастыре является легендой.

<sup>3</sup> Книга была подарена царем Федором Алексеевичем Богдану Михайловичу Хитрово. Отсюда и ее название.

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

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

Итак, мастер Андрей сделал еще один важный шаг в постижении совершенной гармонии!

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

Высшим достижением Андрея Рублева, кульминацией его творчества является икона *«Троица»*. Смысл великого произведения мастера многопланов. Для того чтобы понять, о чем говорит икона, на какие вопросы дает ответ, вернемся к осени 1391 г. В то время Русская земля была охвачена всеобщей скорбью — 25 сентября умер Сергей Радонежский. Ушел из жизни «добрый пастырь», который почитался как «ангел среди людей». После канонизации Сергея по всей Руси стали возводить храмы его памяти, размышлять над его заветами. Народ знал, что жил старец, презирая земную роскошь. Он признавал лишь богатство души, проповедовал любовь к Богу и ближним, являл пример смирения и кротости. А еще вспоминали, что с особым чувством поклонялся Сергей образу Святой Троицы.

Христианские представления о Святой Троице родились из ветхозаветного предания: явился к бездетному столетнему старцу Аврааму и его жене Сарре Бог, но в обличье трех ангелов-путников. Патриарх, не скупясь, устроил для

гостей трапезу, накрыв стол под дубом Мамврийским. В благодарность за добрый прием один из ангелов предсказал Сарре рождение ребенка, что и сбылось. В новозаветное время этот рассказ стал более понятен. Оказывается, в древности людям было дано явление Троицы, трех нераздельных ипостасей Божиих — Бога Отца, Бога Сына (Иисуса Христа) и Бога Духа Святого. Образ Троицы воплощал христианский идеал высшего единения в любви и согласии. У современников Андрея Рублева он ассоциировался с духовными заветами Сергия Радонежского. Основав Троицкую обитель, преподобный Сергий хотел, чтобы «воззрением на святую Троицу побеждался ненавистный страх розни мира сего».

Икона была написана мастером Андреем для большого иконостаса Троицкого собора Сергиевого монастыря в память о святом Сергии<sup>1</sup>. На ней изображены три ангела, являющие единую Святую Троицу. Этот символ христианской веры не стоит пытаться объяснить с помощью «людской логики». Чтобы постичь смысл рублевского творения, гораздо важнее проникнуться высоким чувством соприкосновения со святостью, принять Святую Троицу как знак любви, соединяющий Бога и человека, вечное и земное, дух и душу.

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

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

На иконе жертвенную чашу благословляют левый и средний ангелы. Тем самым Бог Отец призывает сына смириться и пойти на жертву. Бог Сын кротко выражает согласие с волей Бога Отца. Третий ангел не принимает участия в этой неслышной беседе, он присутствует здесь как образ вечной жизни, дарованной людям «во имя Отца и Сына и Святаго Духа».

«Среди мятущихся обстоятельств времени, среди раздоров, междоусобных распрей, всеобщего одичания и татарских набегов, среди этого глубокого безмирия, растлившего Русь, открылся духовному взору бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир, «свышний мир» горнего мира. Вражде и ненависти, царящим в дольнем, противопоставились взаимная любовь, струящаяся в вечном согласии, в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних... эту невыразимую фацию взаимных склонений, эту премирную тишину безглагольное™, эту бесконечную друг пред другом покорность — мы считаем творческим содержанием Троицы. Человеческая культура, представленная палатами, мир жизни — деревом и земля — скалою, — все мало и ничтожно пред этим общением неиссякаемой бесконечной любви: все — лишь около нея и для

<sup>1</sup> В настоящее время находится в Третьяковской галерее.

нея, ибо она — своею голубизною, музыкаю своей красоты, своим пребыванием выше пола, выше возраста, выше всех земных определений и разделений — есть само небо, есть сама безусловная реальность, есть то истинно лучшее, что выше всего сущего. Андрей Рублев воплотил столь же непостижимое, сколь и кристально-твердое и непоколебимо-верное видение мира», — так размышлял о «Троице» известный ученый-богослов<sup>1</sup>.

Композиция «Троицы» составляет круг (или овал), который образуют фигуры ангелов. Мир вечности, тишины, покоя передан с помощью мягких, округлых линий в очертаниях голов, плеч, рук, в изгибах крыльев, в силуэте наклоненного тонкого деревца и горки. Краски иконы словно пронизаны вечным Божественным светом, символом которого является золото. Золотистые крылья подчеркиваются мягкой лазурью — прекрасным рублевским «голубцом»! Такие же мягкие сочетания колорита составляют золотой фон, зеленовато-желтая горка, зеленовато-оливковое дерево и бледно-зеленый «позем» (земля). В центре иконы художник выделил насыщенное темно-вишневое пятно в одеянии центрального ангела и оттенил его сияющим «голубцом».

«Сколько творческого дерзания требовалось для того, чтобы похитить кусок небесной лазури», — отметил один из знатоков древнерусской живописи<sup>2</sup>. Другой исследователь сравнивал краски «Троицы» с цветовой гаммой созревающей нивы, где синеют головки васильков. И все же думается, что линии и колорит этого совершенного творения были заимствованы Рублевым не у природы, а в сфере иных, идеальных представлений о высшем Божием мире, где царит вечный свет.

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

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

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

<sup>1</sup> См.: Флоренский П.А. Троице-Сергиева лавра и Россия // Троице-Сергиева лавра. — Сергиев Посад, 1919. — С. 20.

<sup>2</sup> См.: Алтатов М.В. Краски древнерусской живописи. — М., 1974. — С. 12.

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

Напомним, что древнерусский мастер, как правило, не подписывал свои творения. Анонимность живописи позднее подчас приводила к ошибкам в определении авторства. Неслучайно кисти Андрея Рублева приписывали множество икон, которые, как оказывалось в результате проверки, принадлежали другим художникам, жившим гораздо позднее.

Чем же отличается живопись Рублева от работ других мастеров? Мастерством? Конечно, Рублев — великий мастер, но на Руси в те времена (вспомним, ведь был «золотой век» иконы!) было немало умелых изографов. Вдохновением? Но разве можно было без вдохновения писать иконы? Можно говорить о красоте, поэтичности иконописи Андрея Рублева. Но чем объяснить тот глубокий, чистый и светлый отклик в душе, что вызывает его творчество? Наверное, секрет здесь не только в высокой художественности рублевских творений, но прежде всего в том, какие идеалы привнес мастер в русскую живопись и русскую культуру. Употребляя слово «духовность», мы подразумеваем под ним святость и высокий христианский пафос, воплощенные в средневековой живописи, музыке, литературе. При обращении к Андрею Рублеву «святость» становится первым — ключевым — словом, вне которого невозможно понять, в чем же заключается притягательная сила его искусства — искусства на все времена. Второе ключевое слово — благодать. Иконы мастера пронизаны благодатным Божественным светом. Каждый рублевский образ — совершенная гармония, где соединились любовь и красота, духовная возвышенность и простота, которую в искусстве достигают лишь гении.

## § 12. Державный венец Древней Руси

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

*А. С. Пушкин*

Торжествующую московскую государственность наиболее ярко отразили не литература и иконопись, рожденные в монастырской тиши и обращенные к вневременным духовным ценностям. Зримый образ новой художественной культуры был создан зодчими, блестяще воплотившими мироощущение людей эпохи Предвозрождения и я в храмах, крепостях, монастырских сооружениях, возведенных в XV—XVI вв. С конца XIII в., с ростом политического и экономического влияния Москвы, расширением территории Московского княжества начинает формироваться новый архитектурный стиль. Его можно

считать *общерусским*, так как зодчество Московской Руси органично впитало многие традиции отечественной архитектуры прошедших столетий. Идеи ростовских, владимирских, псковских, тверских зодчих получили «второе дыхание», обрели новую жизнь, были переосмыслены в соответствии с духом времени.

Москва быстро строилась. Напомним, что до 1326 г. она была деревянной, часто горела, и в пламени пожаров гибли бесценные древние иконы и рукописи. Лишь при Дмитрии Донском начинается интенсивное сооружение каменных зданий. Москва возводилась как город-крепость, способный отражать набеги врагов. На рубеже XIV—XV вв. были заново отстроены монастыри на подступах к столице, многие из них сохранились до наших дней: собор Успения Богородицы на Городке в Звенигороде, Троицкий собор в Троице-Сергиевом монастыре, Спасский собор в Андрониковом монастыре.

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

Кажется, что эти известные пушкинские строки — вне истории. Испокон веков Москва считалась центром национальной духовной мощи. Из века в век в «сердце русском» складывалось убеждение: «Жива Москва — жива Россия».

Олицетворение огромной страны с Москвой так же глубоко вошло в наше сознание, как олицетворение самой столицы с **Московским Кремлем**. Кремль стал символом русской культуры. Его возводили самые лучшие европейские и русские архитекторы. Стены кремлевских храмов расписали великие иконописцы. Но расскажем обо всем по порядку.

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

Начало было не слишком удачным. Новый **Успенский собор**, возведение которого близилось к концу, неожиданно рухнул (1474 г.). Вызванные на экспертизу причин катастрофы псковские зодчие решили: виноват раствор, в нем нет необходимой клейкости. Думается, что дело было не только в этом. Скорее всего за годы ордынского ига отечественные мастера утратили некоторые технические знания, необходимые для строительства больших, сложных конструкций. Доподлинно известно, что, установив причину аварии, псковичи под разными предлогами отказались от строительства. И тогда было решено обратиться за помощью к европейским знаменитостям. В тот же год в Италию отбыло специальное посольство с заданием — найти самого лучшего зодчего, способного возвести главный храм древнерусского государства. После долгих переговоров посланникам русского царя удалось подрядить в Москву действительно великого мастера — **Аристотеля Фиораванти**.

Ко времени получения московского подряда Аристотель Фиораванти был уже пожилым человеком. Он имел огромный градостроительный и инженерный опыт. Однако заказа, подобного «русскому проекту», у него никогда не было. Дело в том, что московские власти хотели видеть Успенский собор точной (либо почти точной) копией старинного русского храма Успения Богородицы, построенного во Владимире в XII в. Можно только догадываться, сколько сил и энергии потратил итальянский зодчий, постигая необычную для европейца «логику красоты» древнерусского храма. Судя по всему, архитектора увлекла новая задача. Он побывал в окрестных городах, внимательно изучал средневековые шедевры и сумел по-своему интерпретировать древнерусскую каменную красоту, соединив ее внешние формы с новым ренессансным пониманием пространства. Иначе говоря, в Успенском белокаменном соборе, гордо вознесшимся пятью главами в самом центре Московского Кремля, воплотилась гармония русского храмового зодчества в сочетании с достижениями итальянской архитектуры Возрождения. Как отметил летописец, «бысть же та церковь чюдна велми величеством, и высотой, и светлостью, и звонкостию, и пространством...».

Неслучайно именно Успенский собор стал считаться образцом строительного храмового искусства на многие годы.

В последние два десятилетия XV в. внешний облик Московского Кремля быстро менялся. Закладывались новые храмы, сооружались стены и башни. В 1484 г. началось возведение сразу двух храмов — **собора Благовещения** и **церкви Ризоположения** (Ризположения). На их строительство московским властям все же удалось подрядить псковичей — Кривцова и Мышкина, проводивших экспертизу развалин упавшего Успенского храма. Из летописи известно, что премудрость «каменосечной хитрости» они постигли за границей «от немца» и имели немалый опыт работы в Москве и Троице-Сергиевом монастыре.

Церковь Ризоположения возвели быстро, и уже к концу 1485 г. она была освящена. Украшенный декоративным поясом храм выглядит нарядным и стройным. Намного дольше строился Благовещенский собор. Он был открыт только в 1489 г. и стал частью великокняжеского дворцового комплекса. Как и многие другие храмы этого времени, Благовещенский собор был вначале трехглавым, но позднее, уже в XVI в., он приобрел еще две главы. Декоративные украшения придали храму живописную неповторимость.

В каких традициях работали псковские мастера? Здесь нет однозначного ответа, так как их искусство подпитывалось разными источниками. Можно найти и новгородские, и черниговские, и владимирские мотивы. Иначе и быть не могло! Москва, собирая русские земли в единое целое, взяла и то лучшее, что было накоплено в русском искусстве предшествующих эпох. В столичном зодчестве сложились представления о красоте и совершенстве, которые можно назвать *общерусским архитектурным стилем*.

Еще до завершения строительства между Благовещенским собором и церковью Ризоположения была заложена палата, именуемая **Большой палатой** (1487— 1491). В то время она тоже относилась к великокняжескому дворцовому комплексу. Автором проекта был итальянский мастер Марко, прозванный на Руси Фрязин («итальянец»). Он же и руководил строительством. Палата замыслилась как самый большой зал объединенной Руси. Зодчие, принимая во внимание строительство здания палаты рядом с Успенским собором, возвели

ее в виде единого нерасчлененного блока, что вторило массивности и величю собора. Нижний этаж предназначался для хозяйственных нужд; верхний, собственно зал, — для посольских приемов. Потолок зала поддерживался мощным столбом, расположенным посередине.

Украшал палату с внешней и внутренней сторон другой известный итальянский мастер — *Пьетро Антонио Солари*. Палата была сделана из кирпича, все чаще употреблявшегося в строительстве. Такое здание требовало облицовки. Поэтому его покрыли специально оgranенным белым камнем, сияющим на свету (отсюда и название — *Грановитая палата*). К сожалению, росписи внутренних стен не сохранились. Достопримечательностью палаты является Красное крыльцо, что тянется вдоль одной из стен до второго этажа. Каждый марш лестницы имеет площадку с каменными перилами, где красуется фигура льва.

Облик Соборной площади (а именно так стала именоваться центральная площадь Московского Кремля) окончательно определился со строительством *Архангельского собора* (1505—1508). Храм возводили под руководством итальянского мастера Алевиза Нового. Строили храм-усыпальницу: здесь должны были покоиться останки всех московских царей и членов их семей. Композиция Архангельского собора и сегодня вызывает удивление. Основная двухэтажная его часть напоминает... итальянские дворцы эпохи Возрождения. Мастер Алевиз, вероятно, не был ограничен требованием «строить по-русски». Поэтому он и не пытался скрыть свои итальянские пристрастия. Впрочем, строгий светлый образ храма-некрополя прекрасно гармонирует с более ранними кремлевскими строениями.

Завершает архитектурный ансамбль Соборной площади высокий столп *храма-колокольни Ивана Великого* (1505—1508). История его создания такова. Итальянскому архитектору Бон Фрязину было поручено руководить строительством храма Иоанна Лествичника. Это чрезвычайно сложное по инженерным расчетам сооружение предполагало три яруса и высоту не менее семидесяти метров. Первый этаж был самым мощным. Его белокаменное основание положили на толстые дубовые сваи, вбитые в дно траншеи. Толщина стен первого яруса достигает пяти метров. Стены двух других ярусов тоньше. Массивный барабан, венчающий верхний восьмерик, построен позднее — в 1600 г. С этого времени москвичи и прозвали колокольню «Иван Великий».

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

С 1485 г. началось возведение новых стен Кремля. Работа шла по тем временам очень быстро. Несколько сот человек из числа лучших русских каменщиков выполнили сложные инженерные задания. Руководили строительством итальянские зодчие. Работали на совесть; стены из кирпича получились крепкими и стоят уже не один век.

Предполагают, что автором первоначального проекта кремлевских стен и башен был Аристотель Фиораванти. Этот план в общих чертах повторял прежние стены, существовавшие при Дмитрии Донском. Но башни стали иными.

В те времена башни Московского Кремля рассматривались как военные объекты. В случае вражеского нападения каждая из них могла стать самостоятельной крепостью. Размещение башен в пространстве кремлевского холма также было продиктовано чисто стратегическими интересами. Поэтому они не похожи друг на друга, их облик неповторим и оригинален.

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

Пожар 1493 г. в Москве, принесший немало бедствий жителям, уничтожил деревянные дома, примыкавшие к Кремлю. И тогда Иван III повелел не строить вокруг кремлевских стен здания, расположенные ближе чем на 109 сажень. С этого времени Кремль становится самостоятельным архитектурным центром Москвы, придавая ее столичному облику торжественность и величие. Спустя три столетия М.Ю.Лермонтов в «Панораме Москвы» писал о Кремле:

Что сравнить с этим Кремлем, который, окружась зубчатыми стенами, красуясь золотыми главами соборов, возлежит на высокой горе, как державный венец на челе грозного владыки... Он алтарь России, на нем должны совершаться и уже совершались многие жертвы, достойные отечества... Нет, ни Кремля, ни его зубчатых стен, ни его темных переходов, ни пышных дворцов его описать невозможно...

Неслучайно именно здесь, в тиши кремлевских храмов, родилась и окрепла новая художественная школа живописи.

### § 13. Последний аккорд великой традиции

Была ему звездная книга ясна,  
И с ним говорила морская волна.

*Е. А. Баратынский*

...В русской иконе — та несравненная радость, которую она возвещает миру.

*Е. Н. Трубецкой*

Можно утверждать, что искусство Андрея Рублева надолго определило пути развития русской культуры. Высокая духовность, склонность к религиозным озарениям при сохранении «мудрой простоты» и, конечно же, внимание к выразительности художественной формы — этим традициям пытались следовать многочисленные ученики великого мастера. Достойным преемником Рублева во второй половине XV столетия стал **Дионисий**. Правда, преемственность эта была особой, и жизнь в ту эпоху, когда творил Дионисий, была совершенно иной. По словам известного искусствоведа, «Москва восторжествовала и над Ордой, и над главными своими противниками в борьбе за объединение Руси. Раздробленная Русь уступала место централизованному Русскому государству. Иван III все чаще величал себя царем, и пышный двор его свидетельствовал о стремлении к роскоши и великолепию.

Искусство призвано было выражать величие и славу Московской державы, особенно ее верховной власти. От него требовалась парадная, истинно царственная величавость, а дабы какая-нибудь вольность ее не нарушила — строжайшее соблюдение канонов, столь же незыблемых, как и главенствующих над искусством "Богом данная" государева власть. Тот высокий уровень, на который вознесло творчество Андрея Рублева искусство живописи, не был еще снижен, но какие-то живые черты его, высокая его устремленность ко все более глубокой выразительности, характерная для эпохи беспокойного и упорного становления (а не упоительного торжества), оказались скованными. Это в известной степени определило значение и место в искусстве даже такого замечательного мастера, каким был Дионисий<sup>1</sup>.

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

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

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

Первые дошедшие до нас произведения мастера — фрески алтарной части Успенского собора Московского Кремля. Многие исследователи приписывают кисти Дионисия фреску «*Поклонение волхвов*», что расположена в Похвальском приделе храма. Однако не московские работы сделали имя мастера всемирно известным. Местом паломничества сегодня стали северные земли, где расположен *Ферапонтов монастырь* и где в храме *Рождества Богородицы* сохранились бесценные фрески, созданные Дионисием в 1502—1503 гг.

Расписывать храм, прославляющий покровительницу Русской земли, — большая честь для любого художника. Дионисий, работая вместе «со своими чады», блестяще справился с этой сложной задачей. Общая композиция росписей отличается размеренной сдержанностью ритма, стройностью и гармонич-

<sup>1</sup> Любимов Л. Д. Искусство Древней Руси. — М., 1996. — С. 238.

ностью. Некоторая украшенность и декоративность образов здесь вполне уместны — мастер воплотил настроение праздничного ликования вселенского масштаба! Когда утром и вечером солнце пробивается в узкие окна храма, фрески Дионисия вспыхивают янтарным светом радостно и торжественно. Кажется, будто еще миг — и этот гимн в красках отзовется победным песнопением! И это не случайные ассоциации: значительная часть сюжетов фресок связана с распевами в честь Пресвятой Богородицы.

В трех больших люнетах<sup>1</sup> центральной части храма представлены крупные композиции, имеющие важное смысловое значение. На южном люнете — «Собор Пресвятой Богородицы», фреска во славу той, что родила Христа! На северном люнете — композиция «О Тебе радуется», прославляющая Царицу мира. С восточной стороны смотрит на нас фреска «Покров Пресвятой Богородицы» — славословие в честь Небесной Заступницы рода человеческого.

Среди центральных фресок выделяется самая «музыкальная» композиция «О Тебе радуется». Она выполнена под впечатлением известного гимна, созданного византийским богословом, поэтом и музыкантом Иоанном Дамаскиным. Эмоциональный строй росписи дышит благородством и величавостью. Образы фрески изысканно грациозны; здесь и Небесные силы (ангельский собор) и предстоящие люди (род человеческий).

В центре росписи — Богородица, восседающая с Младенцем на престоле. Все присутствующие торжественно славят Богоматерь знаменитым песнопением. Порой кажется, что округлые, плавные линии композиции, ее завершенность соответствуют закругленности, повторности текста:

О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь,  
ангельский собор и человеческий род,  
освященный Храме и Раю словесный.  
Девственная похвало,  
из Неяже Бог воплотится и Младенец бысть...  
О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь.  
Слава Тебе!

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

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

<sup>1</sup> Люнет — поле стены, ограниченное аркой и ее опорами.

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

В Третьяковской галерее находится одна из немногих дошедших до нас икон Дионисия, некогда созданная для иконостаса Павло-Обнорского монастыря, — «*Распяtie*». Одно из самых совершенных творений зрелого мастера! В иконе главенствует белый цвет как знак чистоты и благодати. Фигуры иконы составляют группы, соразмерно расположенные на ее плоскости. Между ними — молчаливое пустое пространство, своеобразные «музыкальные паузы».

Как не похожа эта икона на изображение земных мук Христа в католических храмах! Художнику чужды пронзительная экспрессия и трагедийность. Его образы — вне людских представлений о страданиях и смерти. Мастер передает сакральный (священный) смысл сюжета. Его творение — символ вечности и покоя.

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

#### § 14. «Москва — третий Рим»: художественный монолог

Два убо Рима падоши, а третий стоит,  
а четвертому не бысти.  
*Старец Филофей*

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

*М. И. Цветаева*

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

Несмотря на то что к этому времени Московское государство обладало сильной царской властью, в целом жизнь Московской Руси не была стабильной. Ее спокойствие постоянно нарушалось войнами, внешними и внутренними. Образ внутреннего врага ассоциировался с инакомыслящими еретиками, не желающими считаться с традиционными порядками. Определенным влиянием в обществе конца XV — начала XVI в. пользовалось еретическое

новгородско-московское движение. Его представители мыслили на грани атеизма — отрицали загробное существование души, критиковали догмат о Святой Троице и поклонение культу «сотворенных вещей» (т.е. провозглашали «самовластие души и ума»). Иначе говоря, подвергали сомнению устои православной веры, а вместе с ней и устои самой русской государственности. Поэтому молодое самодержавие нуждалось в поддержке не только военной или политической, но прежде всего духовной и культурной. И она была найдена. Начнем с религиозной идеологии Московского царства. Эта теория получила название «Москва — третий Рим». В письменном виде она была изложена в 1524 г. старцем Псковско-Печерского монастыря **Филофеем**. В своем знаменитом «*Послании на звездочетцев*» старец утверждал, что «первый Рим» и «второй Рим» (Константинополь, столица Византии) пали жертвами ересей. На смену рухнувшим гигантам пришел «третий Рим» — Москва.

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

Отмерено добро и по  
Весами куполов неровных... —

так сказал поэт Д. С. Самойлов о старой Москве.

Многое повидала наша столица. Но, пожалуй, не было в ее средневековой истории более загадочного сплетения добра и зла, как в противоречивый период правления царя-деспота Ивана (Иоанна) IV, прозванного Грозным (1547—1584). Да, он строил новые города, приводил в порядок законы государства, расширял его границы, завоевал Казань и Астрахань. Но и казни вершил повсеместно, быстро и весело, будто получая от этого особое удовольствие. Свой первый смертный приговор он вынес в тринадцать лет. В семнадцать принял царский титул и был коронован «шапкой Мономаха» (1547). Наконец-то свершилось: великого князя Московского стали официально именовать царем. Но никто и никогда не мог предугадать, зло или добро будет вершить новый царь в следующий день. От опричнины стонала земля Русская. Словно не ведал Иван Грозный о евангельских заповедях, следовать которым надлежало правителю «третьего Рима», хотя и Библию знал, начитан был, собрал огромную библиотеку, сам слыл «словесной мудрости ритором». Да и в церкви не раз каялся в своих тяжких грехах. И все равно унижал, мучил, убивал, нарушая все законы, Божеские и человеческие. А еще считал себя умнее всех, а посему стремился подчинить своей воле культурную жизнь страны. Централизация власти зеркально отразилась в попытке централизации культуры. Стоит ли удивляться, что искусство второй половины XVI в. становится полностью зависимым от официальных политических и общественных установок?

Культурная поддержка самодержавной власти была «поручена» прежде всего литературе. Главной заботой царя Ивана Грозного стала забота... о нравственности общества. Следуя этой установке, русская словесность того времени заговорила характерным языком «воспитательного монолога», в котором предписывались правила жизни и поведения.

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

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

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

Дом и семья — такова тема книги, само название которой — «*Домострой*» — стало негативно-нарицательным. А зря! Непредвзятому читателю и сегодня многое в ней покажется полезным. Достаточно обратиться к тексту, где даны советы «жить с чистой совестью», «следовать всем христианским законам», наставлять своих домочадцев «не насилием, не побоями, не рабством тяжким, а как детей, чтобы были всегда успокоены, сыты и одеты, и в теплом дому, и всегда в порядке»<sup>1</sup>. Большая часть содержания «Домостроя» связана с религиозной жизнью. Здесь читающий россиянин мог почерпнуть сведения самого разного характера: как причащаться в храме, как молиться дома, как воспитывать детей в страхе Божиим. О последних, кстати, сказано:

<sup>1</sup> Древнерусская литература / сост. Е. Б. Рогачевская. — М., 1993. — С. 214.

...если дети, лишенные поучений отцов и матерей, в чем согрешат или зло сотворят, то отцам и матерям от Бога грех, а от людей укоризна и насмешка, дому же убыток, а самим себе скорбь и ущерб, от судей же пеня и позор.

Итак, во второй половине XVI в. в литературе были зафиксированы высоко нравственные воспитательные идеи, которые явно противоречили реалиям жизни скованного страхом русского общества. Парадокс истории! Самым оригинальным и по своему талантливим писателем-публицистом этого времени следует считать самого Ивана Грозного.

*Публицистика* как новый литературный жанр появилась несколько раньше. Еще в самом начале столетия в борьбе против ересей родились глубокие, полемически заостренные сочинения виднейших православных мыслителей — Иосифа Волоцкого, Нила Сорского. Выдающимся писателем-публицистом был Максим Грек. И все же именно произведения Ивана Грозного полнее всего отражают особенности нового жанра. Да и стилистика их необычна.

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

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

Сочинения Ивана Грозного — особый, парадоксальный мир. В них, как и в самой жизни царя-деспота, соединились, на первый взгляд, несоединимые начала. С одной стороны, страстная проповедь Божиих заповедей, обращение к высоким истинам и философским проблемам, с другой — проклятье инакомыслящим на грани сквернословия, оскорбление отцов Церкви и гордое высокомерие, взращенное на вседозволенности. Не гнушался царь грубых насмешек над идейными противниками, обнаруживая свои «скоморошеские» пристрастия. Шутовские проделки Ивана Грозного хорошо известны, но не всегда объяснимы с позиций здравого смысла (вспомним хотя бы его глумливое «отречение» от престола в пользу некоего Симеона Бекбулатовича). Так что лукавил царь, призывая церковных иерархов уничтожить скоморохов-«глумотворцев» — сам был привержен их «бесовским забавам», что и нашло отражение в его сочинениях.

Иван Грозный надиктовал<sup>1</sup> много литературных текстов. Среди них выделяются *послания к князю А. М. Курбскому*, отступнику, бежавшему из Москвы в Ливонию. В споре с Курбским, реагирующим на письма язвительными ответами, Иван Грозный преследовал вполне определенную политическую цель: доказать необходимость неограниченной самодержавной власти для процвета-

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

ния «третьего Рима». В своих эмоциональных высказываниях царь опирался на популярные идеи Стоглавого собора, возвысившего русское «пресветлое Православие». Однако, не желая смирить гордыню, перемежал высокую письменную речь с разговорной бранью. Впрочем, в текстах есть и художественно ценные эпизоды. К ним следует отнести описание жизни маленького Ивана Грозного, терпящего нужду, голод, холод. Вряд ли это соответствует истине. Однако в выразительности сцен сиротского детства царю-писателю не откажешь.

«Модификацией Предвозрождения» назвал искусствовед Г.К.Вагнер монологически-назидательную художественную культуру Руси XVI в. Справедливость этой позиции подтверждают не только самобытные публицистические откровения царя Ивана Грозного, но и общая «художественная картина мира», представленная в разных видах искусств. В отличие от предшествующего столетия художники почти отвернулись от идеалов «человечности» в гуманистическом прозападном смысле. В этом повороте была, как мы видим, своя историческая логика. Однако личностное начало в творчестве не исчезло. Лишь постепенно изменились формы его проявления в соответствии с нормативными установками эпохи. Об озарениях русских художников и о высших достижениях искусства противоречивой эпохи XVI в. пойдет речь далее.

Обратимся прежде всего к архитектуре.

В летописи XVI в. о новом рукотворном «чуде» — *церкви Вознесения* в подмосковном селе Коломенском — сказано так:

Бе же церковь та велми чюдна высотой и красотою и светлостью, такова не быша прежде сею на Руси.

Это был хронологически первый и, пожалуй, самый совершенный памятник так называемой *шатровой архитектуры*. Его строительство было завершено в 1532 г. Сооружалась церковь в честь рождения царского наследника, будущего царя Ивана Грозного.

Храм Вознесения поставлен на высоком берегу Москвы-реки. Он хорошо виден с дальнего расстояния, его силуэт строг, ясен, открыт для обозрения. Индивидуальность гениального русского зодчего, к сожалению, нам неизвестного, проявилась здесь в полной мере: ему удалось найти единственно верное решение в сочетании отдельных частей храма, каменная громада которого воспринимается как удивительно легкое архитектурное сооружение. Взгляд невольно задерживается на белокаменном узоре, покрывающем шатер. В нем есть особый внутренний ритм, подчиненный общей устремленности ввысь.

И все же задумаемся, прав ли летописец, утверждая, что церковь «такова не быша прежде сего на Руси?» Если говорить о храме Вознесения как о шедре каменного строительства, то, безусловно, прав — не возводили шатровых монументов на Руси ранее. Однако прообраз шатровой формы все же был — достаточно взглянуть на деревянные церкви, искони стоящие среди бескрайних русских просторов. Иначе говоря, в коломенском храме получила воплощение самобытная архитектурная идея. Образ храма свидетельствует о глубине «самосмышления» русского зодчего, проявившего творческую свободу в русле многовековых национальных традиций.

Рождение новой архитектурной формы, столь не похожей на привычное пятиглавие, было с воодушевлением воспринято многими современниками. Отныне красоте крестово-купольных сооружений стали предпочитать шатровые и столпообразные постройки.

Выше уже говорилось, что в основе храмового зодчества лежит сложная и довольно отвлеченная христианская символика. Так в чем же смысл нового архитектурного языка? Лучше всего раскрывает его образ московского *собора Покрова Богородицы что на рву*, известного всему миру как *храм Василия Блаженного* (название хранит память почитаемого в народе юродивого, похороненного у придела его имени).

Динамичность, пластичность, асимметрия при удивительном единстве целого — все эти слова всплывают в памяти, если речь идет об этом памятнике середины XVI столетия. Как известно, грандиозный собор был воздвигнут в честь победы русского оружия над Казанским ханством — последним оплотом Орды. С этим событием обычно связывают и необычную архитектурную композицию храма. Однако только ли идея «благодарения» вдохновила строителей?

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

Когда в 1552 г. Иван Грозный пошел «воевать Казань», то обещал в случае победы поставить новый храм. Обещание свое он сдержал. Призвал мастера Барму Постника<sup>1</sup> и велел возводить церковь Покрова Богородицы<sup>2</sup> не в Кремле, а рядом, на торговой площади. Приказал также, чтобы собор имел восемь глав — одну большую и семь маленьких, по числу приделов. Это мы знаем из летописи. Знаем и другое: не послушались зодчие царского указа и

...божием промыслом основали девять престолов не по повелению царскому, но по разуму, дарованному им в размерении основания.

В плане собор предстал как круг, в который вписаны два квадрата, иначе — восьмиерик. В центре возвели высокую столпообразную церковь. Вот и получилось девять глав.

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

<sup>1</sup> В некоторых источниках названы два архитектора — Барма и Постник.

<sup>2</sup> В праздник Покрова Богородицы (но старому стилю 1 октября) начался победный штурм Казани.

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

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

Запомним это определение. Оно чрезвычайно важно для понимания искусства русского Предвозрождения, когда художественное сознание стремилось к многоохватности явлений мира, но в то же время придерживалось предписаний традиционного канона. Если же говорить о зодчестве, то аналогии с многоголосным хором здесь были отнюдь не случайны. Как будет показано далее, музыка XVI в. удивительно перекликалась с архитектурой и в основном, и в деталях.

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

Быт с его подробностями все прочнее входит в круг изображаемых сцен и предметов. Особенно это касается икон, написанных во славу новых русских

святых, например преподобного Сергия Радонежского, жизнь которого часто изображалась не по сложившемуся канону, а по воображению — «самосмыслению» художника, вторя «Житию» Епифания Премудрою (например, ростовская житийная икона Сергия Радонежского).

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

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

Как видим, одной из черт художественной культуры XVI в. является усиление «музыкальности» храмовых искусств. Даже царь Иван Грозный ратовал за «омузыкаливание» церковной службы, приветствовал увеличение музыкальных эпизодов в литургии. Сама же музыка в этот период переживает высокий расцвет.

## § 15. Расцвет русского мелодизма

Души, настроенной к созвучию с прекрасным,  
Три вечные струны: молитва, песнь, любовь!  
Счастлив, кому дано познать отраду вашу...

*П. А. Вяземский*

Стало ли музыкальное искусство Предвозрождения подлинно общерусским, освободившись, подобно зодчеству или иконописи, от непосредственного влияния византийских образцов? Отразились ли в искусстве звуков гуманистические идеалы? Попытаемся ответить на эти вопросы.

Надо сказать, что в XVI в. музыка Древней Руси впервые за всю историю своего развития становится предметом административной опеки. Величие и блеск Москвы — «третьего Рима» — требовали музыкального «оформления». Столичные власти приложили немало усилий, чтобы город стал центром певческой культуры. Так, при царском дворе был создан хор, состоявший из лучших певчих того времени. Коллектив получил название *Государевых певчих*

*дьяков*<sup>1</sup>. Точная дата рождения хора неизвестна. Зато сохранились сведения, что в его состав вошли такие выдающиеся распевщики, как Иван Нос и Федор Христианин.

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

В XVI в. у хора Государевых певчих дьяков было немало различных обязанностей. Он не только участвовал в придворных церковных богослужениях, но и вел вполне светскую — и весьма хлопотную — жизнь: услаждал слух гостей во время дипломатических приемов и пиров, сопровождал государя в его поездках и военных походах. Позднее возник еще один профессиональный хоровой коллектив — Хор патриарших певчих дьяков.

Певчие много работали, но хорошо ли они жили? Сохранилась забавная байка — «Стих о жизни патриарших певчих», которую относят к чуть более позднему времени к XVII в. Там есть и такие строки:

Патриаршим воспевакам, як дуракам,  
Велят им петь гладко, а поят и кормят гадко.  
Слышати пение любят, а доброе все сами лупят.  
В чин малых побрали, а иод старость их всех попрали:  
пока есть глас, то и ходит по нас,  
як же стал глас нехорош, то и поди куды хошь.

Так что в жизни московских профессиональных певчих были разные времена. И все же с самого начала придворные певцы московской школы, подобно иконописцам, задавали «моду» провинциальным городам. Кстати, царь Иван Грозный считался знатоком музыки, пробовал он свои силы и в литургической поэзии. Ученые считают, что царь распел две стихиры: в честь Владимирской Богородицы и в честь митрополита Петра.

Расцвет певческой культуры в «царствующем граде» способствовал развитию музыкального образования. Музыка в те времена учили в храмах и монастырях. На занятиях использовались рукописные певческие «азбуки», по которым дети овладевали искусством знаменного письма и «азами» музыкального исполнительства. Самые древние «азбуки» относятся к концу XV в. Постепенно их число возросло, что существенно облегчило интерпретацию певческих знаков (как отмечалось выше, довольно условно передающих движение мелодии). И все же вне живой храмовой музыки учиться по этим книгам было невозможно. Согласитесь, что, не зная мелодии, трудно представить ее по таким типичным характеристикам знамен: крюк простой — «воз-

<sup>1</sup> Хор Государевых певчих в XVIII в. был реформирован в Придворную певческую капеллу, которой три десятка лет руководил выдающийся русский композитор Д. С. Бортнянский. Традиция исполнения духовной музыки рухнула в 1917 г. Хор был реорганизован в светский коллектив с женскими голосами. Сегодня это Академическая капелла имени М. И. Глинки, в репертуар которой вновь в наши дни вернулись старинные церковные песнопения. Словом «дьяк» (от укороченного «дьякон») на Руси называли простого церковного певца (позднее — псаломщика). Дьяка хора нельзя путать с чиновником в ранге дьяка.

гласити его мало повыше строки», крюк «мрачный» — «паки повыше простого», крюк светлый — «мрачного повыше». Недаром к крюкам обычно давался комментарий «како поется», что означало отсылку к сложившейся практике исполнения данного песнопения.

Дошедшие до нас распевы XVI в. рождают ассоциации то с глубоко духовными образами русской словесности, то с высокой иконописью Андрея Рублева, то с многоголосными шедеврами русской архитектуры. В новых мелодиях слышится «авторский голос» — предвестник рождения композиторского творчества. Конечно, индивидуальное начало этой музыки было особым, оно всегда подчинялось сверхзадачам канонических богослужений. Но все же вряд ли можно отрицать, что созидали в ту пору хоровые произведения с выразительным мелодическим дыханием яркие и талантливые личности!

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

Рождение творческих индивидуальностей в музыкальном искусстве не могло не сказаться на самой церковной службе. В практику храмов вошла новая традиция *многораспевности*. Иначе говоря, на один церковный канонический текст стали петь разные мелодии. Эти распевы часто были авторскими и порой бытовали в пределах одного города или даже одного храма.

К XVI в. сложилось несколько качественно новых распевов, вошедших в церковно-певческие рукописи. Крупнейший исследователь русского богослужебного пения И. А. Гарднер выделяет среди них распевы с путевой и распевы с демественной нотацией. Что это такое?

*Путевое* (или *путное*) знамя стало входить в обиход в конце XV в. Оно напоминало знаменную нотацию, дополненную рядом новых обозначений. Название нового пения и сегодня кажется загадкой.

Само слово «путь» в русском языке всегда означало дорогу, движение, направление. Поэтому наш первый историк церковной музыки Д. В. Разумовский считал так:

«Знаменный путевой распев своим происхождением обязан благочестию наших предков, которые не решались оставлять богослужения во время своих частых богомольных и дальних походов, неопустительно отправляли божественную службу, вечерню, утреню и др. Вместе с тем, благоговей к храму и его принадлежностям (утвари, облачениям и пр.), они не решались в дороге или на пути употреблять старый осмогласный распев как существенную принадлежность храма или его клироса, а для пения в путевом богомолении своем составили особый неосмогласный распев, который от своего путевого или дорожного употребления и получил название путевого распева»<sup>1</sup>.

Красивая теория. Но есть и иные подходы к таинственному «пути». Так, один из авторитетных исследователей Н. Д. Успенский считает, что название путевого пения произошло прежде всего от его места в церковной службе. Обычно путевым распевом пелись стихиры, сопровождающие разного рода шествия, к примеру крестный ход на Пасху. Сам характер музыки подтверждает это мнение. Ее звучание отличается торжественным характером, медлен-

<sup>1</sup> Разумовский Д. В. Теория и практика церковного пения. — М., 1886. — С. 37.

ным темпом. Возможно, что с помощью путевой нотации распевщики стремились выразить новое музыкальное содержание песнопений, не укладывавшихся в прокрустово ложе знаменных формул.

В конце XVI в. родился так называемый *большой распев*. Это было мелодически развитое, обогащенное знаменное пение. Его рождение связывают с именем одною из самых знаменитых мастеров храмовой музыки, священником **Федором Христианином**. Федор Христианин прошел хорошую профессиональную школу. Его учителем был знаменитый новгородский распевщик Савва Рогов. При жизни Федор Христианин почитался как выдающийся знаток и творец церковных песнопений. В одной из старых рукописей говорится, что он «был здесь в царствующем граде Москве славен и петь горазд знаменному пению и многие от него научились и знамя его и поныне славно».

После смерти Федора Христианина его имя было забыто — в середине XVII в. из храмовой службы исчезла практика знаменного пения. Но, как сказано, «рукописи не горят»! Подобно иконам Андрея Рублева, вернулись к нам через века и песнопения этого человека, найденные музыковедами. Сегодня многие хоровые коллективы исполняют его стихиры. Слушая выразительные мелодии мастера, не устаешь поражаться глубине, полноте и сердечности чувств, воплощенных средствами простого одноголосия. С творчеством Федора Христианина вошли в русскую музыку нескончаемые, протяженные во времени, мелодические линии, словно передающие просторы Святой Руси, глубину духовного мира человека, обращенного к Богу, к вечности.

Воплощением нового взгляда на храмовую музыку стал родившийся в эпоху Предвозрождения *демественный распев*. Для ученых и по сей день не совсем ясно, когда звучали в храме эти песнопения. Их расшифровка также является предметом научных дискуссий. Предполагают, что для некоторых песнопений в храме уставом не был предусмотрен какой-либо порядковый глас (например, «Единородный Сыне», Херувимская песнь, «Свете тихий» и др.). Эти песнопения и было положено исполнять демеством.

В старых рукописях демественное пение называют красным. Это неслучайно. Мелодии демества отличаются красочным великолепием, пышностью, обильными и сложными декоративными украшениями. Название же происходит от слова «доместик», означающего должность регента хора. Вероятно, доместик хранил эти довольно сложные, далеко не во всем подчиненные законам осмогласного канона, мелодии в памяти. По мере своего развития демественный распев стал записываться новой, демественной же, нотацией.

Но, пожалуй, самым необычным явлением в певческом искусстве Предвозрождения стало *троестрочное пение*.

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

Троестрочный распев мыслился как звуковой образ триединого небесного ангелоподобного пения. В нем три голоса, которые текут то параллельно друг другу, то вливаясь один в другой, то расходясь. Название свое троестрочное пение получило от системы записи, поскольку три голоса записывались по строкам разным цветом (красным и черным). Голоса сводились в разноцвет-

ную партитуру. Главным голосом был «путь», которому обычно поручалась каноническая мелодия знаменного распева. «Путь» помещался в средний голос и обрамлялся «верхом» (верхний голос) и «низом» (нижний голос).

Итак, впервые за всю историю древнерусской богослужебной музыки модия уступила место многоголосию. Но было ли троестрочное пение многоголосием в полном смысле этого слова?

По сути революции в храмовом пении не произошло. «Единство в многообразии» раскрылось в троестрочии в православной сути, в свете учения о Святой Троице. Вот почему троестрочные распевы не были восприняты ни деятелями церкви, ни распевщиками, ни прихожанами как отступление от традиционного древнерусского канона.

Самыми авторитетными авторами новых песнопений считались братья **Савва** и **Василий Роговы**. Жили они в сложное время — в эпоху правления Ивана Грозного. Царь, любивший церковную музыку, областал двух талантливых распевщиков, карелов по происхождению, пришедших в столицу из Новгорода. Кстати, в Новгороде братья оставили о себе добрую память и талантливых учеников.

В рукописных книгах XVI в. чаще упоминается имя Василия Рогова. Это неслучайно. Василий принял монашество под именем Варлаама и впоследствии стал митрополитом Ростовским. Скончался митрополит в преклонном возрасте в 1602 г., создав при жизни многие прекрасные песнопения. Летописец отмечал, что был Василий (Варлаам) «муж благоговеин и мудр, зело петь был горазд знаменному, и троестрочному, и демественному пению был распевши к и творец»<sup>1</sup>.

Творец! Ранее мы не встречали этого слова по отношению к музыкантам. Еще один шаг на пути осознания музыки как искусства, сотворенного композитором!

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

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

Прими мя, пустыни,  
Яко мати чадо свое,  
Во тихое и безмолвное  
Недро свое...

И буду яко худ зверь скитался  
И бегая чело вси и много мятежных сея жизни,  
И рыдая во глубоком и диком недре твоём.

<sup>1</sup> Цит. по: *Гарднер И.А.* Богослужебное пение русской православной церкви. — Нью-Йорк, 1978. — Т.1. — С.454.

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

День стоял воскресный; деревенские девки в праздничных нарядах, стоя кучкою, пели песни... Фалалей говорит своему дядьке: «Остановимся послушать песен; я знаю, что ты охотник до них, иногда слышал, поешь "Горе мне, грешнику сушу"».

Значит, в XVIII в. древнерусские песнопения воспринимались как народное искусство.

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

#### Вопросы и задания

1. Объясните, какова роль преподобного Сергия Радонежского в становлении независимости Руси. Прочитайте отрывки из: а) «Жития Сергия Радонежского» Епифания Премудрого и б) исторического труда Н.И.Костомарова. Определите, похожи ли их оценки событий на поле Куликовом. Расскажите о своем отношении к Куликовской битве. Назовите художественные произведения, посвященные Дмитрию Донскому:

а) «Святой же, когда услышал об этом от великого князя, благословил его, молитвой вооружил и сказал: "Следует тебе, господин, заботиться о порученном тебе Богом славном христианском стаде. Иди против безбожных, и если Бог поможет тебе, ты победишь и невредимым в свое Отечество с великой честью вернешься". Вместе с этим святой дал великому князю в помощь двух иноков, из коих один был по имени Александр, прозываемый Пересвет, а другой — Андрей, по прозвищу Ослябя. Великий же князь ответил: "Если мне Бог поможет, отче, поставлю монастырь в честь Пречистой Богоматери". И, сказав это и получив благословение, ушел из монастыря, и быстро отправился в путь»;

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

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

Победа была совершенная, но зато много князей, бояр и простых воинов пало на поле битвы. Сам великий князь хотя не был ранен, но доспех на нем был помят. Похоронивши своих убитых, великий князь со своим ополчением не преследовал более разбитого врага, а вернулся с торжеством в Москву»<sup>1</sup>.

2. Подготовьте ответы на вопросы: что такое Предвозрождение? В какой стране оно началось и когда? Сколько веков развивалось искусство Возрождения в Европе? Что такое гуманизм и секуляризация? Какие художники Возрождения вам близки и почему? Прочитайте стихотворение Микеланджело Буонарроти:

Когда я созидаю на века,  
подняв рукой камнедробильный молот,  
тот молот об одном лишь счастье молит,  
чтобы моя не дрогнула рука...  
Мы в творчестве выходим из себя.  
И это называется душою.  
Я — молот, направляемый Творцом.

Опишите, как великий мыслитель итальянского Возрождения трактует процесс художественного творчества. Как по-вашему, совместимы ли его мысли с представлениями о творчестве русских художников эпохи Предвозрождения?

3. Как называется стиль, которым написано «Житие Сергия Радонежского» Епифания Премудрого? Чем, по-вашему, знаменит Сергий Радонежский? Какие заветы одного из самых почитаемых святых Русской земли вы знаете? Сопоставьте образ Сергия из «Жития» с картиной художника М.В.Нестерова «Видение отрока Варфоломея».

4. Расскажите, что вы знаете о жизни и творчестве Андрея Рублева. Как видятся вам человеческие качества великого мастера? Можно ли судить о Рублеве-человеке по его творениям?

5. Когда отмечается православный праздник Святой Троицы? Объясните, что он означает и откуда пришло к людям учение о Святой Троице. Расскажите о композиции, красках, образном строе «Троицы» Андрея Рублева. Обоснуйте, в чем ее высший смысл.

6. Объясните, близка ли вам точка зрения современного исследователя на видение мира в иконе: «...Как мы видим, мир в иконе не походит на свой повседневный облик. Здесь все пронизано Божественным светом, и поэтому предметы не освещены с той или иной стороны каким-либо источником света; они не отбрасывают теней, ибо теней нет в Царстве Божиим, где все пронизано светом. На техническом языке иконописцев "светом" называется самый фон иконы... Иначе говоря, *икона есть видимое свидетельство как схождения Бога к человеку, так и устремления человека к Богу*»<sup>2</sup>. Объясните, как соотносится это высказывание с творчеством Андрея Рублева и Дионисия. Назовите работы Дионисия.

7. Вам, конечно, знакомо выражение «Москва не сразу строилась!». И все же назовите время, когда она строилась быстро. Расскажите, как выразились идеалы Предвозрождения в архитектуре Москвы XV—XVI вв. Вспоминаете ли вы об итальянском Возрождении при взгляде на Московский Кремль? Расскажите об архитектурных памятниках Московского Кремля. Назовите, кто и когда возвел храмы на Соборной площади. Объясните, почему колокольню Ивана Великою можно назвать «свечой» Москвы.

8. Как по-вашему, в какую эпоху произошли события, описанные в стихотворении Д.Самойлова «Софья Палеолог»:

<sup>1</sup> Костомаров И.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей // Хрестоматия по истории России. — М., 1994. — Т. I. — С. 130—131.

<sup>2</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. — Париж, 1989. — С. 135—155.

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

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

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

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

И был уже неоспорим  
Закон меча в делах условных...  
Полуулыбкой губ бескровных  
Она встречала Третий Рим.

Как вы думаете, прав ли поэт, называя Киевскую Русь, некогда принявшую православие от Византии, «наивным варваром»? Определите, в чем необычность трактовки русской истории в этом стихотворении? Сравните его с отрывком из стихотворения В.С.Соловьева «Панмонголизм»:

Когда в растленной Византии  
Остыл Божественный алтарь  
И отрекся от Мессии  
Иерей и князь, народ и царь, —

Тогда он поднял от Востока  
Народ безвестный и чужой,  
И под орудьем тяжким рока  
Во прах склонился Рим второй.

Судьбою павшей Византии  
Мы научиться не хотим,  
И все твердят льстецы России:  
Ты — третий Рим, ты — третий Рим.

Расскажите о том, как отразилась теория «Москва - третий Рим» в развитии художественной культуры.

9. Подготовьте сообщение о литературных памятниках XVI в. Кто из русских критиков XIX в. связал «Домострой» с «темным царством»? Прав ли он?

10. Что такое шатровая архитектура?

11. Знаете ли вы легенду о зодчих, построивших храм Василия Блаженного на Красной площади? Вот как излагает ее современный автор: «Вышел храм, каких не видели на Руси, а может, и в целом свете. Словно осенний огненный куст, вырос он посреди площади, словно костер пылающий взвился. Смотришь на него снаружи — небывалой

красоты храм — велик, высок. А внутрь войдешь — повернуться негде, все переходы да лестницы, заблудиться боишься — страшен храм изнутри. Словно и двойственностью своей царя напоминает.

Царь нарадоваться на собор не мог. Призвал он, рассказывали, зодчих, спросил:

— Есть ли в других землях подобные?

— Нет, — отвечали те, — не бывало.

— А можете ли точно такой возвести?

— Можем, — говорят, — отчего не возвести.

— Так ослепить их, чтобы не было подобных, — распорядился царь».

Как вы думаете, когда и почему возникла эта легенда?

Назовите место, где был построен храм Покрова, что на рву. Расскажите, когда отмечается праздник Покрова Пресвятой Богородицы и что он означает. Объясните, почему собор связывают с именем Василия Блаженного. Какие общественные и религиозные взгляды своего времени он отражает?

12. Расскажите о расцвете русского храмового пения в XVI в.

## Глава 4. Искусство «бунташного века»

### § 16. Борения «старины и новизны» в зеркале словесности

Прилежи мысли добрыя хранити,  
о честных вещех словеса творити.

*Симеон Полоцкий*

Чем проще скажешь, тем лучше: только то и дорого,  
что безыскусственно и идет непосредственно от сердца.

*Протопоп Аввакум*

Эпиграфы, предваряющие эту главу, принадлежат известным писателям XVII в. Их мысли о том, как «словеса творити», кажутся весьма сходными. Однако в русской культуре роль этих деятелей различна, общественные позиции — непримиримы. Поэт Симеон Полоцкий вошел в историю как смелый реформатор, создатель нового, светского стихосложения. Писатель протопоп Аввакум остался в народной памяти как яростный защитник исконных древнерусских ценностей. Почему эти умные и одаренные люди, пекущиеся о нравственности русского общества, вдруг оказались «по разные стороны баррикад»? Почему эпоха, в которую они жили, названа современниками «бунташным веком»? Обо всем этом речь пойдет ниже.

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

Процесс расставания с прошлым болезненно затронул все стороны общественной жизни — религиозные, политические, художественные. Точный диагноз недуга своего времени поставили некогда сами современники. Они говорили: «Старина и новизна перемешались». Под «старинной» подразумевались прежде всего духовные основы «святой Руси» — культурный опыт православной цивилизации, воздвигнутой в течение семи столетий в пограничье Европы и Азии. «Новизна» же связывалась со светским восприятием мира, европейским мышлением и образом жизни. Она властно вторглась в жизнь русского общества, стремительно двинувшегося по пути преобразований, ломающих некогда стройное здание средневековой культуры, нарушающих каноны храмового искусства. Так что «бунташным» XVII в. наречен отнюдь не случайно. Современные же историки называют эту эпоху переходной. Действительно, есть все основания считать культуру XVII столетия *культурой диалога*, в процессе которого «новое» вытесняло «старое». В искусстве этого времени причудливо переплелись уходящие в прошлое образы «мистического реализма» с идеями рождающегося светского искусства европейской традиции.

Велся этот специфический диалог «старины и новизны» в условиях жесточайших социальных потрясений, когда страстное прятие или, наоборот, неприятие перемен достигло, кажется, своего апогея. Смена исконного «древнего

благочестия» на светское миропонимание давалась России непросто. Вспомним начало XVII в., так называемое Смутное время. По определению современного исследователя А. М. Панченко, смуту можно назвать первой в русской истории крупномасштабной гражданской войной. Кажется, никогда ранее общество не было столь политически расколотым на лагеря, противоположные по своим взглядам. Нескончаемые дворцовые интриги на время подорвали веру в ценности государства и самодержавной власти. Повсюду лилась кровь. Отсутствие прямого наследника у болезненного сына Ивана Грозного — Федора Иоанновича, последнего царя рода Рюриковичей, — обернулось всенародной бедой. После смерти Бориса Годунова (1605), захватившего власть на семь лет, словно в калейдоскопе, замелькали «правители» Российского государства: сын Бориса Федор, боярин Василий Шуйский, Лжедмитрий I... «Игрой в царя» увлекались почти все русские сословия. Не удержались от соблазна легкой победы над могучим соседом и польские магнаты, которым удалось посадить на московский трон красавицу Марину Мнишек. Кризис самодержавной государственности грозил потерей национальной независимости, крахом «русской идеи». Но все же выход из тупиковой ситуации был найден. Русская православная церковь призвала враждующее общество к покаянию и примирению. И оно состоялось: в 1613 г. на престол был возведен Михаил Романов, основатель новой и последней династии царей самодержавной России.

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

В основе раскола лежал извечный русский вопрос: каким путем идти России — самобытным ли, укрепляя в народном сознании святость и неизменность религиозно-культурных традиций предков, или новым, европейским. Патриарх Никон был противником любого изоляционизма. Он мечтал встать во главе вселенского православия и освободить «второй Рим» — Царьград. Грезя необъятной духовной властью, патриарх решил преобразовать церковную жизнь. Он задумал реформу, суть которой — сблизить обряды всех православных народов. Нововведения Никона включали запрет на крещение двуперстием (вводилось трехперстное сложение пальцев, соответствующее символике Святой Троицы). Началось исправление богослужебных книг в соответствии с практикой греческой, а также украинской и белорусской православных церквей. Это наполнило чашу терпения противников реформы — «боголюбцев». Они сочли за оскорбление религиозного чувства разрыв с многовековой национальной традицией. Началась жестокая борьба, в ходе которой реформу поддержало русское дворянство, ратовавшее за европеизацию русской жизни. Все эти события, прежде всего смута и раскол, получили яркое и непосредственное отражение в русской литературе, ранее других видов искусства вступившей на путь обновления.

Уже в первой половине XVII в. родились *исторические повести*, образный мир которых отличается от традиционной древнерусской словесности. В стиле

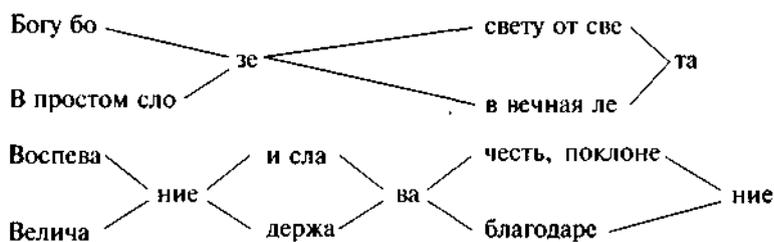
повестей можно найти неповторимые черты «переходности», соединение традиционного религиозного и нового светского мироощущения. Среди них сочинения, созданные на привычные канонические сюжеты, где события современной жизни рассматриваются в исключительно духовном плане, с религиозной точки зрения. Например, в основу *«Повести о видении некоему мужу духовну»*, написанной протопопом Терентием, положена сюжетная схема «видения». В ней рассказывается о том, как некий москвич увидел во сне Богородицу, Иоанна Предтечу и святых угодников, которые молились в Успенском соборе Московского Кремля о спасении народа православного, изнывающего в кровопролитиях смуты.

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

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

Освобождение от средневековой нормативности происходит не только в прозе, но и в поэзии. Здесь необходимо отметить, что древнерусская литература, не зная стихосложения, все же пользовалась приемами ритмизации. Сказовым стихом владел автор *«Слова о погибели Русской земли»*. Ритмизация речи характерна для стилистики «плетения словес» Епифания Премудрого. Ритмическое движение явственно чувствуется и в жанре «покаянного стиха». Но стихотворство как осознанная новая форма художественной литературы возникло лишь в первые десятилетия XVII в., когда родилась русская поэзия в ее европейском светском варианте.

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



К началу 30-х гг. XVII в. в России родилась поэтическая школа, получившая название приказной. Дело в том, что книжное стихотворство в то время было для русских людей непривычным занятием. И увлекались писанием стихов прежде всего служащие московских приказов, в ту нору самые образованные представители русского общества. Приказные чиновники обычно были неродовиты и небогаты. Превыше всего они ценили «остроумие» — умение пользоваться «витийным» языком. Среди талантливых поэтов приказной школы выделяется дьяк **Алексей Романчуков** (возглавлял в 1636—1638 гг. русское посольство в Персии). Во время своей заграничной жизни он оставил в альбоме врача из Голштинии следующие строки:

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

В середине века приказная школа прекратила свое существование. Как и во всем обществе, в литературных кругах этого времени произошло размежевание на враждующие партии. Вот как об этом пишет исследователь А. М. Панченко: «Итак, верхи русского общества избрали путь европеизации, путь перестройки унаследованной от средневековья культурной системы. Однако смысл и формы этой перестройки разные группировки тогдашней интеллигенции представляли себе по-разному, поэтому "шатание" в верхах продолжалось. Уже на соборе 1666—1667 гг. зародились две враждебные партии — грекофильская ("старомосковская") и западническая (партия "латинствующих"). По прихоти истории первую из них возглавил украинец Епифаний Славинецкий, а вторую — белорус Симеон Полоцкий, оба питомцы Киевской школы... Обе партии сходились в том, что России нужно просвещение, но ставили перед собой разные задачи»<sup>1</sup>. Поясним, что Епифаний Славинецкий, глава «старомосковской» партии, считал: в ходе реформ нельзя прерывать древнюю православную традицию, необходимо лишь обогатить ее новыми идеями, включить в культурный обиход научные знания. Симеон Полоцкий, глава «латинствующих», ориентировался на идеалы европейской культуры. Его стараниями возникла в Москве профессиональная литературная среда, расцвела новая поэзия (об этом речь пойдет в специальном разделе данной главы). Впрочем, в условиях накаленного общественного климата любые литературные споры могли перерасти в политические. И перерастали. В годы правления царевны Софьи Алексеевны (1682—1689) борьба «грекофилов» и «латинствующих» приняла характер открытого столкновения. После падения правительства Софьи тогдашний руководитель западнической школы Сильвестр Медведев был арестован как заговорщик и публично казнен. Очевидно, что в русской истории родился новый тип писателя-профессионала, способного умереть за свои убеждения. К этому же необычному «писательскому сосло-

<sup>1</sup> История русской литературы X—XVII вв. / пол ред. Д.С.Лихачева. — М., 1980. — С. 375—376.

вию» следует отнести одного из самых оригинальных и глубоких авторов XVII в. **протопопа Аввакума** (1621 — 1682).

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

Содержание сочинений протопопа Аввакума (а всего им создано свыше шестидесяти «слов», толкований, поучений, посланий, писем, бесед и др.) неразрывно связано с личной судьбой автора, с писательским «страдничеством». Вершиной его творчества является знаменитое «*Житие*» (между 1672 и 1675), написанное о себе и от своего имени в нарушение всех традиций жанра.

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

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

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

Можно ли считать, что в своем сочинении Аввакум придерживался старинного канона житийного жанра? Уже одно то, что в «Житии» он повествует о своей судьбе, а не о жизни канонизированного святого, свидетельствует об ином: житийная канва служила для писателя прекрасной основой для общения с понимающим читателем, для страстной проповеди собственных взглядов. Аввакум впервые в истории русской литературы объединил героя и автора в одном лице. И в образе этого персонажа писатель подчеркнул не аскетизм

(что характерно для жанра старого жития), а искренность, открытость, человечность. Его герой повествует о своих переживаниях и страданиях, он «тужит», «рыдает», «горюет», «вздыхает». Такого героя русская литература ранее не знала. Словом, в «Житии» представлена личность со всеми ее достоинствами, недостатками, раскрыт мир живых и трепетных человеческих чувств.

И последнее замечание. С творчеством протопопа Аввакума вошло в нашу культуру совершенно иное осознание национального начала. Вспомним, что в предшествующую эпоху искусство формировало представление о нерасторжимом единстве государственного и патриотического. Для Аввакума все русское связано не только и не столько с государством, сколько с душевным самостоянием конкретного человека, с его интимными переживаниями. Борьба за правду, доброе отношение к миру и людям, искренняя любовь к Богу — все это Аввакум считает проявлением русского национального чувства, столь полно и страстно выраженного в его исповедальных произведениях.

В литературе Древней Руси всякая фантазия считалась грехом, идущим от дьявола-искусителя. XVII в., сокрушив и эти средневековые предписания, способствовал рождению вымышленных образов. Правда, произведения переходной эпохи еще сохраняют видимость достоверности и многие писатели включают литературных героев в конкретные исторические ситуации. Однако важнейший шаг на пути к светской литературе был сделан. Авторы «бунташного века» вкусили запретный плод занимательной сюжетности. Родилась новая — *бытовая повесть*.

Откроем *«Повесть о Савве Грудцыне»*. В ее основу положена почти «фаустовская тема», но на русский лад. Повесть, автор которой нам неизвестен, рассказывает о том, как купеческий сын Савва Грудцын заложил душу черту в порыве отчаяния, причиной которого была несчастная любовь. Бес становится тенью Саввы, его вторым «я», помогая герою вернуть возлюбленную и вдоволь «погулять» по Руси. Однако власть дьявольской силы над душой Саввы не вечна. Герой раскаивается и вымаливает у Богородицы прощение. Получив его, уходит в Чудов монастырь, постригается в монахи.

Вновь перед нами удивительное переплетение «старины и новизны». Используя средневековую схему легенд о грехе и прощении, автор светской повести в отличие от древнерусского писателя отнюдь не стремится к привычному развитию сюжета. Скорее наоборот! В сочинении поражают «эффекты неожиданности». Читатель находится в эмоциональном напряжении, он вынужден внимательно следить за всеми непредсказуемыми похождениями главного героя.

Любимым произведением читающей России XVII в. была *«Повесть о Шемякином суде»* — развеселая бытовая байка, полная трагикомических событий. Герои повести были настолько популярны, что получили вторую жизнь в многочисленных стихотворениях и лубочных картинках.

В повести, создателя которой мы не знаем, две части. В первой — серия незавершенных анекдотов о незадачливом герое, «случайно» оторвавшем хвост у чужой кобылы, насмерть зашибившем поповского сына и соседского старика-отца. Вторая часть — рассказ о несправедном суде по имени Шемяка, который жестоко обманулся в получении денег от главного героя-бедолаги. Например, попу, потерявшему младенца, судья предложил: «Отдай ему (провинившемуся бедному крестьянину. — Л. Р.) свою жену попадью до тех пор, пока-

мест у попадьи твоей он добудет ребенка тебе. В то время возьми у него попадью, и с ребенком».

«Повесть о Шемякином суде», полная неожиданных и забавных происшествий, напоминает европейскую новеллу. Подобные сочинения — не редкость в русской литературе XVII в. «Плутовской новеллой» можно назвать *«Повесть о Фроле Скобееве»*, рассказывающей о похождениях проходимца, девизом жизни которого стала крылатая впоследствии фраза: «Буду полковник или покойник». В этом сочинении автор, также нам не известный, сделал маленькое, но важное открытие — отделил речь рассказчика от прямой речи героев.

Завершим разговор о новациях XVII в. примером наиболее яркого «вторжения» европейского искусства в русскую культуру. Мы имеем в виду московский театр. Как известно, Древняя Русь отрицала светское лицедейство — «бесовское прельщение». Народные игрища и религиозные храмовые действия не являлись театральным искусством в полном смысле этого понятия. Европейский профессиональный театр появился в России лишь во второй половине XVII в. по воле царя Алексея Михайловича. Первый спектакль был сыгран в год рождения наследника — будущего императора Петра Великого (1672).

Театр, называемый «комедийной храминой», соорудили в подмосковной усадьбе Преображенское. Пьеса, показанная здесь, была написана пастором Иоганном Грегори. Называлась она *«Артаксерксово действо»* и рассказывала о судьбе персидского царя. Актерами выступили иноземцы Немецкой слободы, выучившие текст по-русски.

Новая государева забава пришлась по вкусу царскому двору. Позднее и здесь, и в Московском Кремле шли драмы, комедии и даже состоялась премьера балета *«Орфей»*. В спектаклях звучала зарубежная оркестровая музыка, орган, пел хор и солисты-иностранцы. После внезапной кончины царя придворные театральные развлечения были забыты на долгие годы. Так что национальному русскому театру суждено было родиться значительно позднее, в XVIII в.

## § 17. Русское барокко сквозь призму поэзии и зодчества

Я человек, я посредине мира,  
За мною мириады инфузорий,  
Передо мною мириады звезд.  
Я между ними лег во весь свой рост —  
Два берега связующее море,  
Два космоса соединивший мост.

*А.А. Тарковский*

Уход с исторической сцены великой древнерусской канонической традиции все виды искусства запечатлели по-разному. В главе речь пойдет о явлении русского барокко — нового, необычного, противоречивого, как само «переходное» время, художественного стиля.

Что такое *барокко*? В европейском искусстве этот художественный стиль пришел на смену ушедшему в прошлое Возрождению. Западным мыслителям барочные формы казались неестественными, причудливыми. Отсюда, вероят-

но, и название: слово «барокко» в терминологии итальянских ювелиров означало «жемчужина неправильной формы».

«Неправильность» европейского барочного искусства заключалась в его изначальной *двойственности*. Творцы барокко попытались соединить гуманистические идеалы Возрождения (человек — мерило всего сущего!) со средневековым религиозным знанием (Бог — первопричина и цель земного бытия человека!). Поэтому в барочных художественных произведениях сошлись ренессансное понимание свободной творческой личности и средневековая образность. Синтез светского и религиозного мироощущения? Можно сказать и так. Поскольку именно в этом парадоксальном союзе кроется причина успешной «пересадки» идей барокко в «бунташную» русскую культуру XVII в.

В Россию барокко попало из Польши через посредничество художников, имеющих отношение к украинско-белорусскому кругу образованной публики. Произошло это в последнюю треть XVII в., когда единые устои древнерусского «мистического реализма» в искусстве были сильно поколеблены. Барокко стало для московской придворной культуры олицетворением европейского мышления, символом нового.

Значительная часть московских художников, ориентированных на западные ценности, быстро усвоила основы барочного искусства. Суть этих основ заключалась в том, чтобы передать в художественном произведении многогранность, полифоничность мироздания, его переменчивую сущность. В этом искусстве «посредине мира» оказался человек — творец, мыслитель, способный своим умом постигать тайны бытия. Своеобразным манифестом барочного искусства можно считать следующие строки поэта Симеона Полоцкого, с творчеством которого нам еще предстоит познакомиться поближе:

Мир сей преукрашенный — книга есть велика,  
еже словом написа всяческих владыка.  
Пять листов препространных в ней ся обретают  
яже чюдна писмена в себе заключают.  
Первый же лист есть небо, на нем же светила,  
яко писмена, Божия крепость положила.  
Второй лист огонь стихийный под небом высоко,  
в нем яко писание силу да зрит око.  
Третий лист преширокий аер мощно звати,  
на нем дождь, снег. Облаки и птицы читати.  
Четвертый лист — сонм водный в ней ся обретает,  
в том животных множество удобь ся читает.  
Последний лист есть земля с древеси, с травами,  
с крушцы и с животными, яко с писменами...

Неслучайно многие современные исследователи, сравнивая русское барокко с европейским Возрождением, считают, что барочная «переходная» художественная традиция напоминает европейский Ренессанс. Впрочем, барокко и в России осталось «неправильным» стилем, вольно трактованным в разных видах искусства. Одни мастера видели в нем возможность приблизиться к светской западной культуре — здесь преуспели поэты московской школы. Другие же использовали барочные идеи для создания нового, красочного и самобытного искусства, пышная многоликость которого не имеет аналогий в чужих

краях. Эти черты мы найдем, к примеру, в русской барочной архитектуре, где чувствуется все возрастающее влияние народного творчества.

Родоначальником русского поэтического барокко стал православный белорус **Симеон Полоцкий (С. Е. Петровский-Ситнианович)** (1629— 1680), выпускник Киево-Могиланской академии, который в двадцать семь лет принял монашество под именем Симеон. Судьба его была необычной. Бедняк и неудачник, скромный дидакал (учитель) полоцкой «братской школы», он сделал блестящую карьеру при дворе Алексея Михайловича и обязан был этим только самому себе, своему уму, таланту, широкой европейской образованности.

В московской среде Симеон первоначально слыл иностранцем: он говорил с акцентом, не сразу научился писать кириллицей. Отсюда возникло прозвище Симеона— Полочанин, Полоцкий (т.е. родом из Полоцка). Религиозный и литературный противник Симеона, неистовый протопоп Аввакум нарек его обидным по тем временам прозвищем — «римлянин». Повод для обвинения Симеона в католицизме у Аввакума все же был: Полоцкий был воспитан на европейских культурных традициях и не слишком высоко ценил древнерусское слово. Он и в Москве пытался создать гуманитарную элиту, способную воспринимать европейскую литературу и новую российскую словесность. На этом поприще ему удалось сделать очень много. Порукой же было покровительство царской семьи Романовых, где Полоцкий считался воспитателем наследников престола. Для него была учреждена должность придворного поэта. Энергичному и честолюбивому Симеону удалось основать первую самостоятельную Верхнюю типографию (1678). Он разработал проект (*«Академический привилей»*) первого в России высшего учебного заведения, который лег в основу московской Славяно-греко-латинской академии.

Но все же главным делом его жизни было поэтическое творчество. В историю русской литературы Симеон Полоцкий вошел как создатель регулярной *силлабической поэзии*<sup>1</sup>. Он оставил огромное наследие — около пятидесяти тысяч стихотворных строк. Будучи профессиональным поэтом, Симеон считал своим долгом постоянно тешить столичную аристократию новыми виршами. Он сочинял «декламации», «диалоги», «приветства», и ни один праздник не обходился без «премьеры» его стихов.

О трудолюбии и плодотворности Симеона свидетельствует колоссальный сборник стихов *«Вертоград многоцветный»*<sup>2</sup>, заверченный в 1680 г. Сборник напоминает энциклопедию не только своими размерами и алфавитным порядком стихов. В нем в соответствии с барочными вкусами автора энциклопедически охвачены самые разнообразные и многогранные темы, события, предметы. Этот сборник, в котором автор пытался в поэтической форме преподнести читателю информацию об окружающем мире, обязательную для каждого грамотного человека, нередко называют «стихотворным музеем».

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

Псалтирь испокон веков использовалась в христианском богослужении. Еще во времена Киевской Руси она была переведена с греческого на старославянский язык. Однако перевод не был стихотворным. Вместе с тем во все

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

<sup>2</sup> *Вертоград* — сад.

эпохи Псалтирь воспринималась как «книга песен», как вдохновенная лирика, как поэтическое прославление Бога, его могущества, милосердия и любви. Первым на «словенский» язык перевел Псалтирь именно Симеон Полоцкий. Молитвы Псалтири позднее переводились на русский язык не один раз. В числе переводчиков XVIII в. — М.В.Ломоносов, В.К.Третьяковский, А.П.Сумароков.

Перевод Псалтири Симеон осуществил необычайно быстро. Начав работу в феврале 1678 г., он закончил ее к концу марта. Книга была издана в Верхней типографии в Москве. Это было первое в России издание стихотворного творения отдельной книгой, «ради ее собственного интереса».

Симеон Полоцкий, преследуя просветительские цели, предпослал книге прозаические и стихотворные предисловия. Среди них есть и такое:

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

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

Псалтирь, виршами новоизданная,  
Во славу Богу днесь написанная,  
Ногами ново улепестовася  
Ей же премудрой царевне подася...

Особое место в наследии Симеона Полоцкого занимает *«Рифмологион, или Стихослов»*, в котором к концу жизни поэт объединил стихотворения разных лет. Среди них выделяются «стиси приветственные» к царю и членам царской семьи. Примером может служить стихотворная молитва, прозвучавшая во время одной из рождественских служб:

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

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

Итак, наиболее глубокие изменения в художественной жизни Древней Руси происходили в Москве. Не только поэты, но и многие другие талантливые мастера своего дела — зодчие и живописцы, камнерезы и распевщики — жили и творили в Московском Кремле: кто в приказе каменных дел, кто в Оружейной

палате, кто в кремлевских соборах. В XVII в. московские творцы обрели общепризнанный авторитет во всех искусствах. Поэтому борения и страстные споры, столь характерные для московской художественной жизни, неизбежно влияли на развитие культуры провинциальных городов, «зараженных» теми же полемическими болезнями, что и столица. Повсеместно шел процесс преодоления средневековых канонических норм и правил; новое властно вторгалось в художественное творчество. Обращенность к внешнему миру, красота внешней формы — все это мы находим в *архитектурном барокко*.

Памятники зодчества XVII в. — яркое, зримое свидетельство культурных идеалов эпохи. В это время широко развернулось городское строительство, развивалась «посадская» архитектура. Строились боярские, княжеские, купеческие палаты, облик которых был по-барочному пышным и живописным. В числе примечательных светских строений — *Теремной дворец* (1635—1636, архитекторы А.Константинов, Б.Огурцов, Т.Шарутин, Л.Ушаков) Московского Кремля, ансамбль деревянного *царского дворца в Коломенском*<sup>1</sup> (1667—1668, архитекторы С.Петров и И.Михайлов; в 1681 г. частично перестроен С.Деметьевым). Шедевром декоративного зодчества и поныне считается *Крутицкий теремок* (Теремок Крутицкого Митрополичьего подворья), целиком облицованный цветными изразцами (построен в 1694). Обновился ли облик храмового строительства? Чтобы ответить на этот вопрос, вернемся в предшествующий век.

Выше говорилось о том, что в архитектуре XVI столетия в полный голос звучала идея «единства в многообразии». В эпоху барокко принцип единства уже не привлекал мастеров — слишком сложной и многогранной была окружающая жизнь и слишком влекущей казалась возможность индивидуального самовыражения для художника. Поэтому произведения зодчества этого времени отличаются принципиальным разнообразием творческих решений. Ориентируясь на стиль барокко в самом общем плане, архитекторы создавали образы, овеянные фантазией, наполненные ярким праздничным мироощущением. Декоративные украшения, почерпнутые из народных представлений о Божественной красоте, становятся важнейшим элементом облика храмов. В роскоши самобытных барочных форм чувствуется влияние русского деревянного зодчества. По словам современного искусствоведа, «будь то трапезные, пышные храмы, боярские палаты или рубленные нашими плотниками деревенские церкви и крестьянские жилые постройки с окнами, обрамленными причудливой резьбой, — везде то же стремление сделать так, чтобы выглядело, "как в сказке"»<sup>2</sup>.

В монастырских ансамблях особую выразительность приобретают высокие колокольни, которые невольно привлекают взгляд и кажутся центром всего архитектурного пространства.

Обратим внимание на новые монастырские трапезные. Они отличаются большими размерами и роскошной дорогостоящей отделкой. Известный путешественник, сирийский архидьякон Павел Алеппский, посетивший русское государство во второй половине XVII в., более всего поразился убранством трапезных московских монастырей, их «тщеславным благолепием».

<sup>1</sup> Дворец стоял напротив храма Вознесения. Был разобран «за ветхостью» (конец XVIII в.).

<sup>2</sup> *Любимов Л. Д.* Искусство Древней Руси. — С. 301.

Приверженцы древнерусского строительного канона добились в середине XVII в. запрещения возведения шатровых храмов, и эта прекрасная традиция затухла, не успев разгореться. Возвращение же к пятиглавию было на редкость формальным. В храмах нового поколения пять вершин нередко переплетались прихотливо и живописно, вопреки всем старым традициям.

Например, одно из последних шатровых сооружений — *церковь Рождества Богородицы в Путинках* (Москва, 1649—1652). Ее венчают пять шатров, изящных и асимметричных. Из них четыре шатра — дань традиции, они чисто декоративные. Отдадим должное вкусу и фантазии мастера, сумевшего создать эту затейливую и миниатюрную архитектурную «сказку».

Русское архитектурное барокко XVII в. нередко называют московским. Действительно, именно в столице или ее окрестностях были возведены храмы с пышным и ярким декоративным оформлением фасадов. Барочные формы этих храмов отличались обилием архитектурно-пластических слагаемых, т.е. достаточно самостоятельных и как бы независимых друг от друга частей. Таким памятником является *церковь Живительной Троицы в Никитниках*, построенная в 1631—1634 гг. на средства московского богача-купца Никитникова. Храм представляет собой асимметричную композицию, богато украшенную причудливыми декоративными деталями, выполненными лучшими специально приглашенными мастерами. Перед нами совершенно новый тип необычайно живописного зодчества, которое хочется назвать «каменным многоголосием».

В конце XVII в. московские мастера стали работать по заказам семьи Нарышкиных — родственников жены царя Алексея Михайловича. Стиль этих построек обрел характерное название *нарышкинское барокко*<sup>1</sup>. Среди «нарышкинских» храмов, наверное, самым известным является *церковь Покрова Богородицы в Филях* (1693—1694). Композиция храма сложна и одновременно по-светски изысканна. Храм «открыт миру», подобно архитектуре Возрождения: в нем обилие окон и галерея, на которую выводят три кирпичные лестницы. Белокаменный узор великолепно оттеняет кирпичную кладку. Художественный образ слагается из множества разнообразных частей, сказочное великолепие которых создает радостное, праздничное настроение.

В XVII в. обрели заверченный облик многие монастырские архитектурные ансамбли: Новодевичий и Донской в Москве, Спасо-Евфимиев и Покровский в Суздале, Алексеевский с прекрасной Успенской «дивной» церковью в Угличе. Но, пожалуй, самой общественно значимой постройкой XVII в. является знаменитый *Ново-Иерусалимский монастырь*, сооружать который начали при патриархе Никоне в 1656 г. (зодчие А. Мокеев, И. Белозер). Этому монастырю в свете вселенских замыслов Никона придавалось особое значение. Патриарх-реформатор замыслил перенести на московские земли образ святыни православия — храма Гроба Господня в Иерусалиме. Тем самым Москва становилась не только «третьим Римом», но и «вторым Иерусалимом», зримым центром христианского мира.

Для возведения Нового Иерусалима на реке Истре (в представлениях современников — Новом Иордане) особое посольство доставило в Москву план и чертеж «подлинника». При общем сохранении плана строители придали сооружению специфически русские черты. Монументальность главного Воскре-

<sup>1</sup> «Нарышкинское барокко» — храмы с ярусной композицией «восьмерик на четверике», обычно центрические в плане (в виде лепестковой розетки).

сенского собора сочеталась с роскошными и очень дорогими декоративными украшениями, придающими зданию красочный и торжественный вид<sup>1</sup>.

С развитием каменного барочного строительства не ушли из культуры России и традиции деревянного зодчества. Искусные русские плотники рубили крестьянские жилые и хозяйственные постройки, избы для горожан, хоромы для людей побогаче. Однако каждый из них стремился получить заказ на возведение храма. Правда, церкви, срубленные из дерева, сохранялись плохо. Сегодня радуют глаз в основном памятники XVII—XVIII вв., более ранние постройки не сохранились. Среди шедевров деревянного зодчества церковь Вознесения в Торжке (1653), Успенская церковь в селе Варзуга Мурманской области (1674), Предтеченская церковь Ширкова погоста в Тверской области (1697) и, конечно же, всемирно известная *Преображенская церковь в Кижах* на Онежском озере (1714). Возведенная при помощи одного лишь топора, она стала памятником одаренности и трудолюбия наших предков. Двадцатидвухглавый храм великолепно вписан в суровую северную природу. Его удивительная самобытная красота стала символом уходящего в прошлое вместе с XVII в. древнерусского зодчества.

### **§ 18. Икона и парсуна: между абстрактностью и реальностью**

...Всякая вещь, представшая перед зеркалом, в ней свой образ напишет... Разве не чудо этот удивительный образ?

*Симон Ушаков*

«Красота ее несказанна», «исписана дивно» — так испокон веков оценивали русскую икону. Образы-символы древней иконописи воплотили высокодуховные представления о красоте, гармонии, совершенстве. Много столетий русский человек не знал иной живописи. Но пришел XVII в. Изменилась ли живопись вслед зодчеству и литературе? Коснулись ли ее процессы обмирщения?

Развитие изобразительного искусства «бунташного века» — очень сложная тема. Обращаясь к ней, невольно задаешься вопросом, стоит ли вообще говорить об «обмирщении», если речь идет о высоком храмовом искусстве? И сомнения эти небезосновательны! Дело в том, что древнерусская живопись, тесно связанная с храмовой обрядовостью и богослужебным ритуалом, с духовной реальностью, говорит о том же, что и Евангелие, но на своем, особом языке. Оттого она не поддавалась столь легко на искушения «новизны», на светское прозападное воздействие, как литература или зодчество. Вместе с тем иконопись не могла вовсе не участвовать в том непростом культурном «диалоге времен», что вели между собой все музы «переходного» периода нашей истории. Старое и новое, культовое и светское, абстрактность «мистического реализма» и историческая конкретность — все это можно найти в живописи того века, все это переплелось в ней. Но что же все-таки было главным?

<sup>1</sup> 10 декабря 1941 г. Новый Иерусалим был взорван отступающими от Москвы фашистами. Ныне он восстановлен, хотя и не полностью.

Бесспорно одно: единое течение в развитии древнерусской иконописи завершилось. Ему на смену пришли разные направления, нередко в духе времени противоречащие друг другу. В каждом новом направлении тоже не было единства. Тому есть причина: художники XVII в. «словно раздваивались» в своем желании как можно шире охватить мир реальный и мир мысленный. Они пробовали соединить, казалось бы, противоречащие друг другу начала: образы конкретные, взятые из «живой жизни», и образы, отображающие святость, духовную реальность, т.е. то, чему нет подобия в вещественном мире, образы-символы, передающие в аллегорической форме традиционные христианские идеи.

Можно ли говорить о жизнеподобии иконописи XVII в.? Да, в определенной мере реализм вошел в художественное содержание русской иконы. Сами художники об этом позаботились в своем безудержном порыве к познанию действительности в образах и красках. Словно забыв традиции, они с наивной уверенностью пытались изобразить духовные символы, картины бытия Божия, сюжеты Евангелия, бытовые сцены и пейзажи, «как в жизни». Эти произведения совершенно иные, нежели старые иконы. Они гораздо ближе к светским картинам. Правда, мастерам еще не удалось освоить воздушную перспективу (что будет сделано живописцами XVIII в.). Однако художники уже «увидели» пространство, стремились его передать, фиксируя различные детали окружающего мира.

В Ярославле в храме Ильи Пророка, где сохранились красочные фрески XVII в., их автор — человек, безусловно, творческий, ищущий — попытался изобразить сюжеты евангельской истории в реальных образах. (Ранее этот шаг был сделан художниками европейского Возрождения.) Думается, что мастер призвал на помощь всю свою фантазию, но так и не смог представить... как же были одеты люди Галилеи во времена Иисуса Христа? Вот и нарисовал он, вольно или невольно, на стенах храма «жизнь» совсем иную, русскую. Обратим внимание хотя бы на евангельскую сцену *«Брак в Кане»*: жениха и невесту далекой Иудеи ярославский мастер нарядил в русские свадебные одежды, переосмыслив вечный сюжет в национальном духе.

Впрочем, дело не в одежде, а в том, что такая неожиданная трактовка духовных образов явно «заземляла» иконопись XVII в. Жизнь врывалась в икону, и это не могло не волновать современников. Самые большие испытания выпали на долю иконописцев, изображающих лики святых. Кого писать: реального человека, похожего на свое зеркальное отражение? Или идеальный образ «бесплотный и никем не описанный, явившийся во плоти», как испокон веков творили мастера иконописи?

На новые веяния одним из первых откликнулся неистовый борец за правду, противник иноземной моды протопоп Аввакум. Он вознегодовал, что художники «пишут Спасов образ Емануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ноги бедра толстые, и весь яко немчин брюхат и толст учинен».

Для того чтобы лучше понять Аввакума, вернемся к началу XVIII столетия. Тогда иконописное письмо было представлено несколькими направлениями, в том числе гоудуновской и строгановской школами. Мастера *гоудуновской школы* работали по заказам царя Бориса Годунова и его родственников — отсюда и ее название. Они ориентировались на великую иконопись прошлого, древ-

нерусскую классику, почтительно склоняясь перед искусством Андрея Рублева и Дионисия.

Рождение другой, *строгановской школы* еще в конце XVI в. было связано с заказами знатного купеческого рода Строгановых. Строгановы любили иконную миниатюру, камерные произведения станковой живописи изысканного и красочного стиля. Поэтому мастера, работая в русле школы, стремились к изяществу, тщательной отделке деталей и красоте формы. Пожалуй, строгановцев более заботила внешняя привлекательность персонажей, нежели их духовный облик. Икона-праздник, икона — волшебная сказка... Но кто может с уверенностью утверждать, что некоторая декоративность этой иконописи означает обмирщение? Искусство строгановцев скорее говорит об изменившихся представлениях о красоте, райском мире — пестром, красочном, радостном.

Самым известным мастером этой школы был **Прокопий Чирин**. Дата его рождения неизвестна, умер же художник предположительно в 1621 — 1623 гг. В числе его миниатюрных икон — *«Никита-воин»* (1593), в образе которого мы не найдем ни воинственности, ни героизма. Один из современных авторов назвал святого Никиту «светским шеголем», ибо облачен он в лазоревый плащ, золотые сапожки, золотую кольчугу, а меч в его руках — не более чем атрибут изысканного аристократического наряда. Фигура святого очерчена замысловатым, изломанным контуром. Икона не вызывает ощущения полной гармонии цвета и линий. Голова и руки святого — маленькие, истонченные, достаточно традиционные. А вот торс... Он, пожалуй, слишком массивен. К тому же фигура святого Никиты сдвинута далеко в сторону от центра, вследствие чего в иконе господствует красота асимметрии.

Вряд ли этот стиль иконописи отвергал Аввакум. Он не был противником прекрасного, но протестовал, когда в храмовом искусстве прекрасное заменяло Божественное. Он был убежден, что икона по своей сути не может изображать окружающую действительность, что святым негоже иметь «надутую» плоть или «лице одутловато», как у реального человека. На этом невидимом перекрестке представлений о сути духовного и прекрасного столкнулись две непримиримые тенденции изобразительного искусства второй половины XVII в. Позиция Аввакума нам уже известна. Выслушаем и другую сторону этого исторического спора, имеющего далеко идущие последствия.

Переоценка древнерусских традиций, которые столь яростно отстаивал Аввакум, связана с творчеством мастеров Оружейной палаты Московского Кремля<sup>1</sup>. Главой школы был крупнейший мастер-станковист, «царский изограф» **Симон (Пимен Федорович) Ушаков** (1626—1686). Мастер прославился быстро, причем в самых разных областях, как художник, график, теоретик живописи. Он пользовался большим авторитетом у царя Алексея Михайловича, а покровительствовал ему сам патриарх Никон. Запомним дату — 1667 г. В этот год Симон Ушаков рискнул изложить новую теорию живописи, разрывающую с древнерусской традицией. Его труд назывался *«Слово к люботцательному иконного писания»*<sup>2</sup> и содержал смелые, новые для русского изобра-

<sup>1</sup> При царе Алексее Михайловиче Оружейная палата стала центром развития искусства. Здесь работали самые лучшие иконописцы, оружейники, граверы, ювелиры, мастера шитья и др.

<sup>2</sup> «Слово к люботцательному иконного писания».

зительного искусства взгляды на «иконотворение». Прежде всего мастер требовал от живописцев правдивого изображения, «как в жизни». Он писал:

Вес существующее [в природе], что мы видим, обладает тайной и правдивой силой этого искусства. Всякая вещь, которая стоит перед зеркалом, получает в нем свое отражение благодаря дивному его устройству премудростью Божества. О, что же чудеснее этого чуда бывает, когда создается пречудное изображение [в зеркале], которое с движущимся человеком движется, со стоящим стоит, перед смеющимся смеется, с плачущим плачет и с делающим что-нибудь иное то же самое делает, и изображение, как живое появляется, хотя ни тела, ни души человеческой не имеет. <...>

Иконотворение... — это жизнь памяти, память о тех, кто когда-то жил, свидетельство прошедших времен, проповедь добродетели, выражение могущества, оживление умерших, хвалы и славы, бессмертие, возбуждение живых к подражанию, напоминание о прошедших подвигах.

Теоретические идеи Симона Ушакова не остались на бумаге; они нашли непосредственное отражение в его искусстве. Сын своего времени, мастер Симон творил как бы на грани двух великих традиций — древнерусской и новой, реалистической. Каждая его работа (а сохранилось их немало) несет отпечаток указанной двойственности. Вот, к примеру, «Троица» (1671). Ее композиция на первый взгляд полностью соответствует классическому рублевскому образцу. Здесь есть и плоскость, и изначальная условность. Но на этом сходство заканчивается. Художник XVII в. в стремлении написать «как в жизни» чересчур прямолинейно подчеркивает телесную объемность персонажей иконы. С точки зрения внешней сути изображенное совершенно не похоже на «жизнь». Но и внутренняя духовная суть иконописи нарушена.

Или другая его работа — «*Богоматерь Елеуса-Киккская*» (1668). На иконе изображены вполне живые лица, тщательно моделированные светотенью. И вновь замечаешь несоответствие между древнерусской плоскостной идеей и нарочитой телесностью образов.

Симон Ушаков искренне верил, что все-таки можно «вливать молодое вино в старые меха», что можно без ущерба для храмового искусства соединить иконописный канон с элементами реализма. Однако компромисс в творчестве никогда не давал высокохудожественных результатов. Сегодня иконы Ушакова не столько радуют глаз, сколько напоминают о том нелегком пути, что прошли русские художники XVII в., осваивая приемы светского искусства.

«Игра в реализм» захватила многих учеников Ушакова. Школа Оружейной палаты все более притягивала талантливую молодежь, спешащую в Москву за современными знаниями. Среди них был известный стенописец Гурий Никитин. Его фрески отличаются особым вниманием к повседневному быту людей. В конце «бунташного века» из настенной живописи исчезают статичные фигуры мыслителей и созерцателей. На смену приходят образы чрезвычайно активных людей, которые торгуют, воюют, путешествуют, работают на земле. Композиции фресок необычайно красивы и напоминают ковровое узорочье, отражающее цветовую гамму пестрых российских лугов. В пышном цветении красок и форм угадывается влияние стиля барокко.

На фоне традиционной храмовой живописи новорожденный светский жанр парсуны кажется совсем незначительным. А вместе с тем именно с парсуны началось развитие русской портретной живописи. *Парсуна* — от слова «персон-

на». Это уже не икона, а портрет, правда, выполненный в технике иконописи. Парсуны появились в первую половину XVII в. Тогда живописное новшество не получило повсеместного распространения. Парсуны писались в основном по заказам знатных людей. Благодаря единичным дошедшим до наших дней работам мы знаем, как выглядели царь Федор Иоаннович, известный полководец князь М.В.Скопин-Шуйский и даже царь Иван Грозный (посмертное изображение).

В последние десятилетия XVII в. интерес к портрету подогревался спорами вокруг «плотского стиля», отвергаемого Аввакумом и его приверженцами. Сторонники реализма в иконописи, Симон Ушаков и его ученики, портретов не писали. Как уже было сказано, они шли к портретной живописи более сложным путем, вступив в яростную полемику с приверженцами старообрядческих взглядов на искусство. Накал взаимных обвинений отразился в *«Трактате об иконописании»* живописца Иосифа (Осипа) Владимировича (работал в 1640—1660-е гг.), друга и единомышленника Симона Ушакова. Обращаясь к стороннику старины архиерею Плешковичу, Владимирович писал:

Неужели ты скажешь, что только одним русским дано [право] писать иконы, и тому единому русскому иконописанию [нужно] поклоняться, а из прочих земель икон [нельзя] ни принимать и ни почитать?.. Один ты, злозавистный Плешкович, как бешеный пес, мятешься и развращаешь сердце свое... Где такое указание... которое повелевает одною формою, смутно и темновидно святые лица писать? Разве весь род человеческий на одно лицо создан? Все ли святые смуглыми и тощими были?.. Берегись, лукавый завистник! Перестань клеветать на благообразное живописание святых икон, а не то свержен будешь в бездну, как сатана...

Итак, естественное для культуры разделение светского и храмового, реального и духовного, портрета и иконы русское изобразительное искусство завоевывало тернистым путем. Остается добавить, что этот путь прошла и музыка XVII в.

## § 19. Явление многоголосной музыки

А я тебе говорю истину: не только двухголосные, трехголосные и четырехголосные, но и многоголосные песнопения можно петь... ибо наука премудрости не имеет конца...

*И. Т. Коренев*

Этот эпиграф взят из *«Слова против невежественных и противящихся гордецов»*, принадлежащего диакону придворного Сретенского собора Московского Кремля Ивану (Иоанникию) Трофимовичу Кореневу. Ему же принадлежали и такие строки:

Хотя я и не хотел затевать ссору с нежелающими учиться и слушать учащих, но совесть понуждает меня обличить невежество, ибо невежество — зло, от которого расцветают многие ереси. Многократно в домах странноприимцев, которые принимают пришельцев ради спасения души, я слышал, как входившие в овечьих шкурах и сладко говорившие, внутри же дома, подобно волкам, вносявшие коварство, говорили

противоположное; так и эти. не желая слушать истину, хулят новоисправленные книги, учение святых и отвергают и эту книгу «Музыка».

Не правда ли, автор-музыкант словно подслушал мысли художника Иосифа Владимировича Коренев ратует за искоренение невежества, которое для него равнозначно церковному старообрядчеству. О какой книге он пишет? Здесь нет секрета: Коренев был преданным и последовательным защитником новой многоголосной музыки, теорию которой изложил в своем труде **Н.П. Дилецкий** (ок. 1630 — ок. 1690). Называется этот труд «*Идея грамматики мусикийской*» («Букварь-грамматика пения мусикийского», 1675). Трудно переоценить его значение в истории русской музыки. Но прежде чем перейти к изложению взглядов Дилецкого, зададимся вопросом: что же представляло собой храмовое пение в XVII в., во времена рождения парсуны и праздничных фресок, литературных творений протопопы Аввакума и стихотворных циклов Симеона Полоцкого, строительства Нового Иерусалима и храма Покрова в Филях?

«Бунташная эпоха» стала последним, завершающим этапом развития средневекового знаменного пения. Отношение к одноголосной традиции и старинному многоголосию быстро менялось. Авторское самовыражение, отмеченное нами еще в музыке Предвозрождения, набирало силу. Поэтому песнопений стало очень много. В их обилии уже не ориентировались даже опытные певчие. Канонические правила церковной службы постоянно нарушались.

Напомним, что основу грамотного храмового пения испокон веков составляло знание гласов. Их разрастание чрезвычайно осложнило труд регентов: соединять попевок в общую композицию. Границы попевок и даже само содержание этого понятия постепенно утратили свой первоначальный смысл. Многогласие разрушило старинное единоголосное осмысленное пение.

Истинным бедствием для канонического одноголосного пения стало изменение русского языка. Из него постепенно исчезли древние полугласные звуки. Поэтому образовалось глубокое «нестроение» между текстами и напевами. Появилась практика искажения слов ради сохранения музыки, так называемое *раздельноречие*. Храмовое пение нуждалось в реформе. И такая реформа началась: на церковном соборе 1654 г. было решено исправить певческие книги «на речь», т.е. в соответствии со сложившейся разговорной практикой. Решения собора закрепили практику единоголосного пения, но и здесь произошли изменения.

Как было сказано ранее, еще в XVI в. для предотвращения беспорядка в церковных песнопениях новгородский распевщик И.А. Шайдур изобрел специальные обозначения. Нет, не ноты, а всего лишь «пометы» — дополнительные знаки, которые наносились красной краской на рукописи. Пометы прозвали «киноварными». Они помогали певчим точнее «читать» крюковую запись.

Позднее, в 60-е гг. XVII в., — новая попытка улучшить запись и систематизировать попевок, закрепить их «навсегда» в церковной практике. На сей раз за дело взялся монах Саввино-Сторожевского монастыря **Александр Мезенец**.

Знаток храмовой музыки, старец Александр был вызван в Москву в середине века для работы в типографии, где издавались исправленные патриархом Никоном богослужебные книги. Непосредственный свидетель и участник церковной реформы, Мезенец был весьма озабочен судьбой знаменного пения,

волновался о его будущем. Он категорически отверг саму мысль нотной записи распевов на пяти линейках. Однако признавал необходимость более точной их фиксации. Обобщив многовековую певческую традицию, Мезенец разработал систему объединения знамен в согласия, добавил новые «признаки», уточняющие высоту звуков. Свой труд, проделанный при помощи учеников, он издал в виде певческой азбуки под названием *«Извещение о согласнейших пометax»* (завершена в 1668). Осознавая сложность пения по условным знакам многочисленных распевов, старец Александр завершил свое «Извещение» стихотворным послесловием, где призвал музыкантов, дорожащих старинной традицией, к усердию и трудолюбию:

Тот, кто нечто найдет в этой книге, не отвержется этого,  
Хотя что-то и покажется сомнительным.  
Всегда люби старания,  
Покажи вместе усердие и веру,  
И тогда узнаешь высшее совершенство в пении,  
Ибо знаки этого пения таинственно сокрыты...  
Когда же ты начнешь проявлять старание в пении,  
С большой радостью стремись внимать этому.  
Состоящие из многих частей эти ноты трудны,  
Но когда узнаешь их, они станут приятны тебе,  
Знающий их степень и тонкость будет жить без труда,  
И тот, кто играет на струнах, не забудет об этом,  
Хотя пение имеет отличие от игры на струнах,  
Поскольку эта музыка не имеет гласов.  
Пение же получила святая Церковь  
И нас с прилежанием научила этому пению.  
Поскольку в Славянороссии так принято,  
Что в краткости многих знаков выражено богатство,  
То в этом пении пусть никто не сомневается.

А. Мезенец фактически поставил точку в развитии теории музыки Древней Руси. Научная мысль старца отличалась стройностью и четкостью. Однако благородство его замыслов, равно как и профессионализм, не помогли сохранить старую традицию. В богослужебную практику начинает проникать совершенно новое художественное мышление, рождается русское многоголосное партесное пение.

*Партесное пение* (пение по отдельным партиям) было завезено в Россию с Украины и из Белоруссии. Патриарх Никон приветствовал этот общеславянский вид церковной музыки. Однако и в период властвования Никона, и позднее изменения в церковно-певческой практике встречали сопротивление деятелей старообрядческого движения. Противником «органоподобного» многоголосного пения был протопоп Аввакум. Его единомышленник о. Лазарь тоже негодовал по поводу «бесовского» пения:

И патриарх Никон, и власти возлюбили языческое пение и в церквях поют многие стихи ни по-гречески, ни по-славянски, а как звучит орган.

Новое многоголосие сначала исполнялось под руководством украинских и белорусских регентов. Они требовали от певчих более мягкого и проникновенного стиля исполнения, противопоставляя его «густому басистому» пению

«москвитов». Многоголосие записывалось уже не крюками, а традиционной европейской нотацией на пяти линейках. Вот только ноты были не круглыми, а квадратными (так называемое киевское знамя). Как же русские композиторы учились новому пению?

Большую роль здесь сыграл педагог, композитор и теоретик Н.П.Дилецкий. Киевлянин по рождению, он некоторое время жил и работал в Польше. В 1670-е гг. Дилецкий переезжает в Москву, где ему покровительствовал известный меценат рода Строгановых — Г.Д.Строганов. Ему и посвятил автор издание на русском языке своего труда «Музыкальная грамматика» (до этого книга публиковалась на польском и белорусском языках).

Н. П. Дилецкий попытался ответить на самые разные вопросы, связанные с новыми для России представлениями о музыке, о ее влиянии на человека. Он писал:

Что такое музыка? Музыка — это то, что своим пением или игрой настраивает человеческие сердца на веселие, или сокрушение, или плач. И в то же время то, что своим пением или игрой показывает движение вверх или вниз, или действует, как это движение.

Основная часть труда Н. П.Дилецкого создана в помощь начинающим композиторам и посвящена практическим вопросам сочинения многоголосной музыки. Здесь автор рекомендует довольно элементарные приемы композиции, вероятно, ориентируясь на скромные исполнительские возможности церковных хоров в русских глубинках.

Труд Н. П.Дилецкого имел как ярых сторонников, так и ярых противников. Показательно, что в последнем издании «Музыкальной грамматики» была сделана вставка — сочинение **И.Т.Коренева** под названием «**Музыка**». Коренев выступает в защиту партесного пения и дает отповедь, причем в довольно резкой и язвительной форме, защитникам одноголосия. По его мнению, попытки реанимировать древнюю традицию лишь ухудшили положение церковной музыки, в которой уже давно не согласуются слова и звуки. К тому же многочисленные слоговые вставки внутри слов, сделанные во имя неизменности попевок, привели к полной бессмыслице текста. И.Т.Коренев пишет:

Можно сказать: никак иначе не следует петь, как только умом и сердцем и вешать разумными устами. Имеют ли отношение разум и слова к тому, чего не понимает и не понимает ни поющий, ни слушающий, как, например: «Во память ахабува ахате, хе хе бувее вечную охо бу бува...". Это ли благодарение? О неразумие и простота! Вот оно, хуление! Если бы ты благодарил по-татарски, это было бы приятно Богу, ибо татарин или знающий татарский язык и понимающий его понял бы. Но нет на земле человека и не будет, который так бы говорил... Скажи мне, возлюбленный, есть ли это внушение уму? Есть ли это словесный разум? Существует ли внимательный слушатель такого пения?

И.Т.Коренева можно считать одним из первых русских музыкантов-просветителей. Определяя музыку как «вторую философию и грамматику», он ратовал за то, чтобы «просветить разум наукой», увидеть «премудрое строение музыки, а не такое, как твое троестрочное или демественное пение».

Простим автору-полюемисту несколько предвзятое отношение к уходящим в прошлое знаменным распевам, троестрочному и демственному пению. Рус-

ские музыканты стремительно ворвались в совершенно новый, необычный звуковой мир, полный красот многоголосного звучания. Партесное пение XVII в. имеет много общего с барочной архитектурой и иконописью: многоголосие было красочным и декоративным. Элементы украшения порой переходили в пеструю череду мелодических орнаментов, напоминающих причудливую барочную поэзию.

Партесное многоголосие было сложным, требующим профессионализма, искусством. Неслучайно период освоения нового пения совпал в русской музыке с периодом... обретения авторства. И хотя многие сочинения XVII в. остались по традиции анонимными, все же можно назвать имена многих русских композиторов — Федора Редрикова и Николая Калашникова, Николая Бавыкина и Степана Беляева, чьи творческие усилия способствовали расцвету на Руси совершенно нового музыкального жанра — *партесного концерта*. Этот концерт сегодня в России принято называть духовным.

Термин «концерт» Н.П.Дилецкий определил как «борение голосов». *Духовный концерт* — это большая хоровая композиция, рассчитанная на исполнение профессиональным коллективом. В хоре обычно было от восьми до двенадцати голосов, но иногда их количество доходило до сорока восьми. Создавались концерты и для двух хоров. Исполнялись партесные концерты в храме после литургии, отсюда еще одно их название — *запричастные*.

В новых духовных концертах воплотился широкий спектр человеческих чувств и переживаний — от лирической грусти до ликующей радости. Самой большой популярностью пользовались концерты, сочиненные «государевым певчим дьяком» **В.П.Титовым**. Подробности его жизни неизвестны. Вероятно, он был одним из учеников Н.П.Дилецкого. По мнению ученых, Титов написал около двухсот сочинений.

В. П.Титов тяготел к монументальности, помпезности, праздничности. Его музыка по праву называется барочной. Композитор смело искал средства выразительности, передающие содержательную сторону текста. Неслучайно именно ему в 1709 г. был заказан концерт «*Рцы нам ныне*» в честь победы под Полтавой. Сочинение написано на библейский сюжет (это — традиция!). В нем композитор в иносказательной форме прославляет великую победу.

В заключение разговора о музыке «бунташного века» приведем текст стихотворения, написанного И.Т.Корневым в уже упомянутом предисловии к «Музыкальной грамматике» Н.П.Дилецкого:

Покажи премудрому ея вину, и он станет мудрее.  
Уча же безумного, не принесешь пользы.  
Ищи, стучи и найдешь разум науки.  
Испытай: эта грамматика будет тебе нужна.  
Упорство нужно в правде — в этом ты стой непоколебимо.  
Пребывая же с неправедными, отойди от меня с миром.  
Я трудился в этом деле: ты видишь мое старание,  
Каким оно есть; прояви и свое — и сам поймешь усердие,  
И будет оно, как и мое, во славу Господню.  
Познай музыку во всем свободную.

В то время мало кто из русских композиторов понимал, что такое «познать музыку во всем свободную». Опера, симфония, соната — все эти жанры предстояло освоить отечественным музыкантам последующих поколений. Но «бун-

ташный век» принес в музыкальное искусство главное — в нем впервые заговорила индивидуальность автора. Конечно, партесное многоголосие сегодня многим может показаться и простоватым, и наивным. Но в этой музыке человеческая личность, скрытая в средневековой пении за коллективным и соборным началом, начинает открывать свой внутренний мир и выражать его в звуках.

Завершая главу, посвященную искусству XVII в., следует сказать, что в Петровскую эпоху очень быстро были забыты споры гуманистов «бунташного века». Однако след этих споров остался в памяти культуры нашего Отечества, и в последующие столетия мастера искусства не оставались в стороне от общественных проблем.

#### Вопросы и задания

1. Расскажите, как вы понимаете выражение «старина и новизна перемешались». Разделяете ли вы точку зрения, что в XVII в. русская художественная культура была «бунташной»?

2. Прочитайте отрывок из работы Н. А. Бердяева «Русская идея»:

«Есть соответствие между необъятностью, безграничностью, бесконечностью русской земли и русской души, между географией физической и географией душевной. В душе русского народа есть такая же необъятность, безграничность, устремленность в бесконечность, как и в русской равнине. Поэтому русскому народу трудно было овладеть этими огромными пространствами и оформить их. У русского народа была огромная сила стихии и сравнительная слабость формы. Русский народ не был народом культуры по преимуществу, как народы Западной Европы, он был более народом откровений и вдохновений, он не знал меры и легко впадал в крайности. У народов Западной Европы все гораздо более детерминировано и оформлено, все разделено на категории и конечно. Не так у русского народа как менее детерминированного, как более обращенного к бесконечности и не желающего знать распределения по категориям. В России не было резких социальных граней, не было выраженных классов. Россия никогда не была в западном смысле страной аристократической, как не стала буржуазной. Два противоположных начала легли в основу формации русской души: природная, языческая дионисическая стихия и аскетически-монашеское православие»<sup>1</sup>.

Как вы думаете, какое искусство соответствовало природной языческой стихии русской души, а какое — аскетически-монашескому православию? Как, по-вашему, проявлялись ли эти противоположные начала в русской художественной культуре до XVII в. и чем отличается искусство XVII в. от предшествующих эпох? Объясните, почему культура XVII в. названа «культурой диалога».

3. Расскажите, когда началась русская смута и почему. Как вы считаете, отразились ли ее потрясения в искусстве?

4. Как вы думаете, когда зародилась русская поэзия и кто стоял у ее истоков?

5. Прочитайте отрывок из «Жития» протопопа Аввакума:

«Тоже осыпали нас землею: струб в земле, и паки около земли другой струб, и паки около всех общая ограда за четырьмя замками; стражие же пред дверми стражаху темницы. Мы же, здесь и везде сидящий в темницах, поем пред владыкою Христом, сыном Божиим, песни песням, их же Соломан воспе, зря на мать Вирсавию: "Се еси добра, прекрасная моя! Се еси добра, любимая моя! Очи твои горят, яко пламя огня; зубы твои белы паче млека; зрак лица твоего паче солнечных лучь, и вся в красоте сияешь, яко день в силе своей"».

<sup>1</sup> Бердяев Н.А. Русская идея // Вопросы философии. — 1990. — № 1. — С. 78.

Определите, о каком периоде своей жизни повествует здесь Аввакум и какую литературу цитирует автор. Раскройте, в чем состоит особенность языка «Жития». Расскажите, какие взгляды исповедовал Аввакум.

6. Знакомы ли вы с поэзией Симеона Полоцкого? Расскажите, что вам известно о его жизни и творчестве и о том, как удалось ему добиться положения «придворного поэта».

Прочитайте отрывок из «Предложения к читателю», созданного Симеоном Полоцким в качестве предисловия к «Повести о Варлааме и Иоасафате»:

Благо есть книги святыя читати,  
и полезная оних собирати,  
та бо Богови жити наставляють,  
добродетелем удось научають;  
вся убо книги имут блага многа,  
точне и сия в ползу не убога:  
юже рукама твоима держиши,  
почти точию, истинну узриши.  
Дивна zde повесть миру явленна,  
Како пожиста мужа божественна.

Переведите этот текст на современную русскую речь. Назовите, каким стихосложением пользуется Симеон Полоцкий. Можно ли отнести этот отрывок к поэзии барокко? Какие взгляды исповедовал Симеон Полоцкий?

7. Назовите известные вам памятники барочной архитектуры. Расскажите о храме Покрова Богородицы в Филях. Объясните, чем отличается этот храм от классической древнерусской архитектуры. Как по-вашему, почему московское барокко называется нарышкинским?

8. Подготовьте сообщение о том, когда, где и кем был отстроен Новый Иерусалим и с какими идеями связано его возведение.

9. Расскажите о новых течениях в русской иконописи XVII в. Дайте ответы на вопросы: что представляла из себя «строгановская школа»? Что отличает иконы Прокопия Чирина? Что такое парсуна? Охарактеризуйте фрески Гурия Никитина.

10. Современный музыковед пишет:

«Из глубины веков идет традиция почитания художника как мастера, хранителя цеховых секретов ремесла. Именно в русле этой традиции музыка ставилась прежде в один ряд с науками, получая таким образом особые ценностные ориентиры. Следуя ориентирам, художник не принял бы с благодарностью обычный для нашего времени комплимент о "неповторимости его творческого лица", ибо это был бы для него вовсе не комплимент, а суровое обвинение в нарушении художественного канона»<sup>1</sup>.

Подумайте и ответьте на вопросы: когда в русской музыке началось нарушение средневекового канона? Когда родилась «композиторская музыка» с «неповторимым творческим лицом» на Руси? Кто стоял у ее истоков? Что такое партесный концерт?

11. Прочитайте отрывок из трагедии А.С.Пушкина «Борис Годунов»:

Достиг я высшей власти;  
Шестой уж год я царствую спокойно.  
Но счастья нет моей душе...

Безумны мы, когда народный плеск  
Иль ярый вопль тревожит сердце наше!

<sup>1</sup> Соколов А. С. Музыка вокруг нас. — М., 1996. — С. 23.

Бог насылал на землю нашу глад,  
Народ завыл, в мученьях погибая;  
Я отворил им житницы, я злато  
Рассыпал им, я им сыскал работы —  
Они ж меня, беснуясь, проклинали!.

Как вы считаете, какие исторические события описывает Пушкин? Назовите автора оперы «Борис Годунов». Есть ли в опере приведенные выше пушкинские строки?  
12. Прочитайте отрывок из думы К.Ф. Рылеева «Иван Сусанин»:

«Куда ты завел нас? — лях старый вскричал.  
«Туда, куда нужно! — Сусанин сказал. —  
Убейте! замучьте! — моя здесь могила!  
Но знайте и рвитесь: я спас Михаила!  
Предателя, мнили, во мне вы нашли:  
Их нет и не будет на Русской земли!  
В ней каждый отчизну с младенчества любит  
И душу изменой свою не погубит!».

Расскажите историю спасения паря Михаила Романова костромским крестьянином Иваном Сусаниным. Какие еще литературные и музыкальные сочинения посвящены этому герою?

13. Как вы думаете, когда зародилась русская поэзия и кто стоял у ее истоков?

## ЧАСТЬ II

### Художественная культура России XVIII в.

#### Глава 5. У истоков «русской европейскости»

##### § 20. Парадоксы русского Просвещения

О незабвенно столетие! радостным смертным даруешь  
Истину, вольность и свет, ясно созвездье вовек; —  
Мудрости смертных столпы разрушив, ты их паки создало;  
Царства погибли тобой, как раздробленный корабль.

*А. Н. Радищев*

Художественная культура России XVIII столетия, нареченного современниками «веком разума и просвещения», поражает своей сложной противоречивостью. Порой кажется, что в резкой смене эстетических ориентиров, связанных с отказом от монополии богослужебного искусства и развитием светских «художеств», проглядывают традиции предшествующего «бунташного века». Вместе с тем очевидно, что эпоха Просвещения — это совершенно *новый этап* в развитии русского зодчества, литературы, музыки, живописи, порвавший с традициями Древней Руси и предвосхитивший расцвет классического искусства XIX в.

Это была культура секуляризационная, обращенная по преимуществу к земной жизни человека и утверждавшая ее несомненную самоценность. Но секуляризация отнюдь не означала полного отрыва от христианской духовности, корни которой были глубоки и прочны. Здесь скорее следует говорить об изменении характера образованных слоев русского общества, тех, кто стал осознавать себя прежде всего в контексте светской культуры. Религиозное сознание менялось вместе с ломкой древнерусских устоев жизни. Оно утратило свою простонародную непосредственность, стало более книжным, рациональным. Самое же главное: духовные истины православия, некогда составлявшие основу художественной культуры, были преобразованы в культуре «века Разума» в нравственные императивные установки и идеалы, зазвучавшие в светском искусстве в полный голос.

Художественная картина мира, созданная российскими музами «осмнадцатого» столетия, поражает своим причудливым разнообразием. В ней затейливо сплелись светская чувственность и духовный аскетизм, дворянская утонченность и крестьянская грубоватость. В ней есть место национальному и европейскому, мирскому и религиозному... Но что же было главным? Что

скрыто за поразительным сочетанием «религиозной энергии русской души» (И.В.Кондаков) и рационального европейского светского миропонимания? Думается, что в поисках правильного ответа полезно послушать и тех, кто творил культуру Просвещения, и тех, кто позднее оценивал ее с исторической дистанции. Начнем с «автопортрета».

По мнению писателя-просветителя А. Н. Радищева, «незабвенно столетие» одарило Россию «истиной, вольностью и светом».

Писатель имел в виду те высокие идеалы, что были выпестованы в XVIII в. европейским Просвещением.

Эта позиция отражает взгляды той части российского общества, что со времен Петра / отстаивала светские нравственные ценности и идею европейзации России. Но были и иные, нередко противоположные суждения. Так, крупнейший идеолог дворянства князь М.М.Щербатов в книге *«О повреждении нравов в России»* прямо выступил против каких-либо реформ. Он писал, что «подражание чужестранным народам» ведет к развращению русского дворянства, к ломке исторического уклада жизни и в конечном итоге к моральной деградации простого народа.

Ему вторил творец российской исторической науки Н. М. Карамзин. В *«Письмах русского путешественника»* он утверждал, что революцию делают «пьяные бунтовщики» и «нищие празднолюбцы», а всякое «гражданское общество, веками утвержденное, есть святыня для добрых граждан».

В переходные эпохи мыслящим, художественно одаренным людям России часто трудно прийти к согласию. Горячность, с которой русские просветители отстаивали свои взгляды, вновь свидетельствует о той удивительной ответственности за свои слова и творения, *что испокон веков* характеризует отечественных интеллигентов<sup>1</sup>. Вот, например, какие строки адресовал известный издатель и поэт Н.Е.Струйский великому русскому актеру И.А.Дмитревскому по поводу нашумевшей в свое время тираноборческой трагедии Я.Б.Княжнина «Вадим»:

О! Страсть на выдумки пиитов дерзновенных!  
Возможно ль, чтоб трагик свой яд где лил пером;  
На веру и закон, где метет адский гром;  
Не чтя Владык своих: где все вменил в химеру. <...>  
На веру и Христа в стихах хулу гласящий,  
Единовластие Монарха обносящий? <...>  
Нельзя сего, мой друг, здесь в Россах представляти!  
Что может черни дух и мысль поколебати?  
Не можно здесь того как в Франции играть. <...>  
здесь Русская страна.

Идея несовместимости духовных движений Франции (и вообще Европы) и России, Востока и Запада жива по сей день. В век Просвещения она сопутствовала становлению *«русской европейскости»* — явления парадоксального,

<sup>1</sup> Слово «интеллигенция» было введено в обиход писателем П.Д.Боборыкиным в 60-х гг. XIX в. Это было значительно позже появления в России слоя образованных людей, занимавших активную общественную позицию, которых и принято считать интеллигентами. Поэтому автор учебника считает возможным употреблять данное понятие по отношению к просветителям XVIII в.

но столь характерного для российской культурной жизни, для русского национального ментального сознания. «*Русская европейскость*» — это прежде всего расчленение единой русской художественной культуры, в которой ранее сплетались искусство и православная вера, на две культуры — *храмовую* (продолжившую развитие традиционных духовных ценностей) и *светскую* (по сути, европейскую). Но и в самой светской культуре не было единства: в ней постоянно взаимодействовали и переплетались европейские (привнесенные) и русские почвенные идеалы.

Великое воистину видится на расстоянии! Поэтому сегодня, воссоздавая портрет художественной культуры XVIII в., уже не думаешь о ее парадоксах, а тем более не акцентируешь свое внимание на громких политических скандалах, дворцовых переворотах, великосветских интригах, предопределявших в то время судьбы многих творцов искусства. Важнее другое: сквозь призму наносных людских страстей увидеть *свет* русского Просвещения, понять чистоту и высоту помыслов художников и поэтов, зодчих и музыкантов, сохранивших в бурном течении «осмнадцатого» столетия веру в красоту, гармонию, любовь. Явление «русской европейскости<sup>TM</sup>» вновь подтвердило глубокое своеобразие русского художественного гения, сумевшего войти в европейскую культуру, не потеряв главного — *глубокого чувства сопричастности к духовным проблемам бытия*. Поэтому искры русской духовности разлиты в художественном наследии XVIII в. вне зависимости от степени «светскости» жанров искусства или их видов. В дальнейшем изложении многие факты и положения помогут доказать справедливость сказанного. А сейчас вернемся к ключевому понятию эпохи — «просвещение».

Здесь необходимо сделать некоторое отступление от российских проблем и обратиться к истокам и смыслам указанного явления. Слово «просвещение» было найдено самими носителями новых общественных идей. Еще в конце XVII в. появился труд английского философа Дж. Локка «Опыт о человеческом разуме», в котором были сформулированы основные положения *разумного* познания мира человеком. Общественная мысль Европы, впитавшая со времен Возрождения ренессансный «культ человека», была готова к восприятию «культу разума», как и связанной с ним теории «естественного человека»<sup>1</sup>. Идеалом становится личность, управляющая с позиций разума миром, строящая справедливые общественные отношения.

Подлинной родиной Просвещения стала Франция. В ее культуре на протяжении всего XVIII в. целеустремленно развивались идеи социального равенства, внесловной ценности человеческой личности. Великие умы эпохи — Ж.Л.Д'Аламбер, Д.Дидро, Ш.Л. Монтескьё, Ж.Мелье, Вольтер (Ф. М.Аруэ), Ж.Ж.Руссо — посвятили свои жизни просвещению народа с помощью печатного слова<sup>2</sup>. Они воспитывали читателей в духе материализма и атеизма, отрицая Бога, а вместе с Ним и все ценности «старого мира». Раскрывая «неразумность» феодального устройства общества, они критиковали государственные институты, составляющие костяк традиционной культуры, и полагали, что в

<sup>1</sup> Обоснование «естественного состояния» всеобщего равенства и свободы людей принадлежит французскому писателю и философу Ж.Ж.Руссо (1712—1778).

<sup>2</sup> Здесь стоит напомнить о знаменитой «Энциклопедии» Д.Дидро и Д'Аламбера, издание которой началось в 1751 г. В ней запечатлелись утопические грезы о новом обществе, новом человеке, новом мире, устроенном по понятиям великого человеческого Разума.

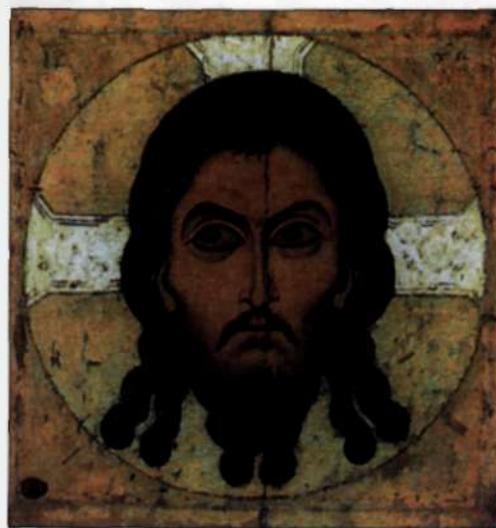


Рис. 1. Спас Нерукотворный. XII в.



Рис. 2. Благовещение Устюжское. XII в.



Рис. 3. Богоматерь Владимирская. XII в.



Рис. 4. Архангел Гавриил («Ангел Златые Власы»). XII в.

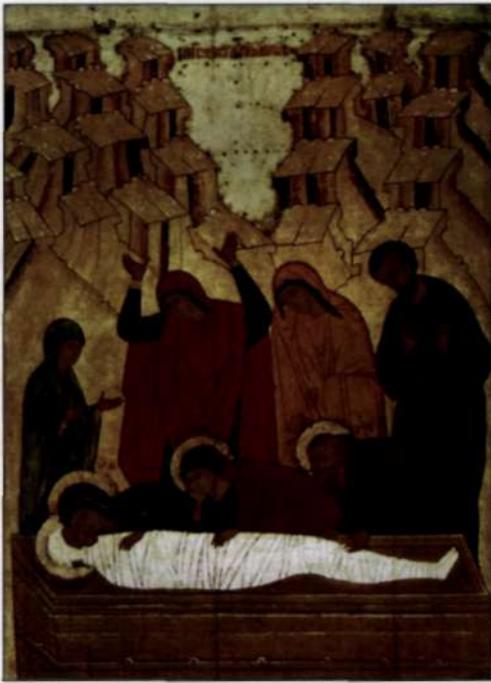


Рис. 5. Положение во гроб.  
Икона северного письма. XV в.



Рис. 6. Борис и Глеб. XIV в.

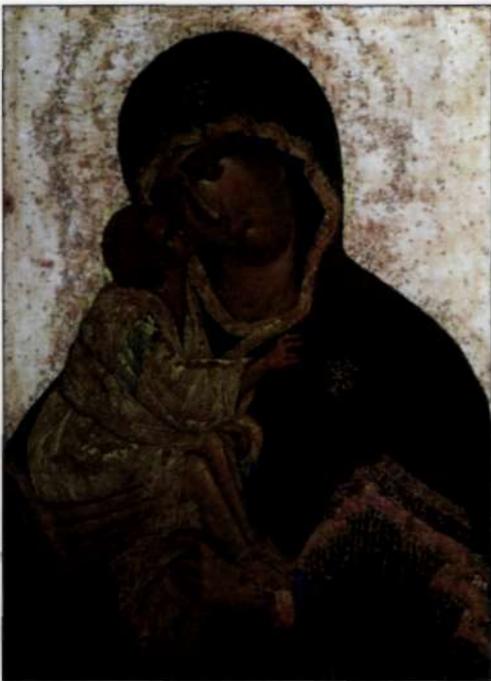


Рис. 7. Ф. Грек. Богоматерь Донская. XIV в.



Рис. 8. А. Рублев. Троица. Ок. 1412 или ок. 1427



Рис. 9. Дионисий. Распятие. 1500

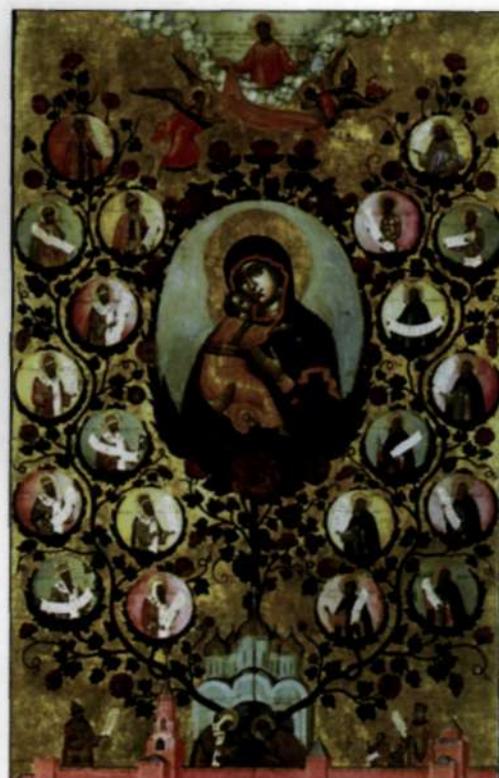


Рис. 10. С. Ушаков. Богоматерь  
Владимирская. 1668

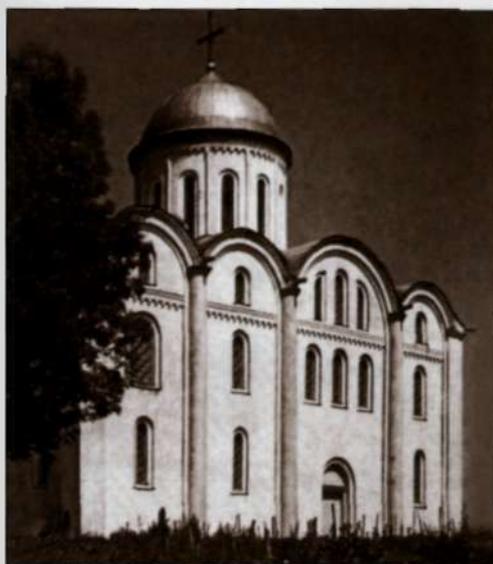
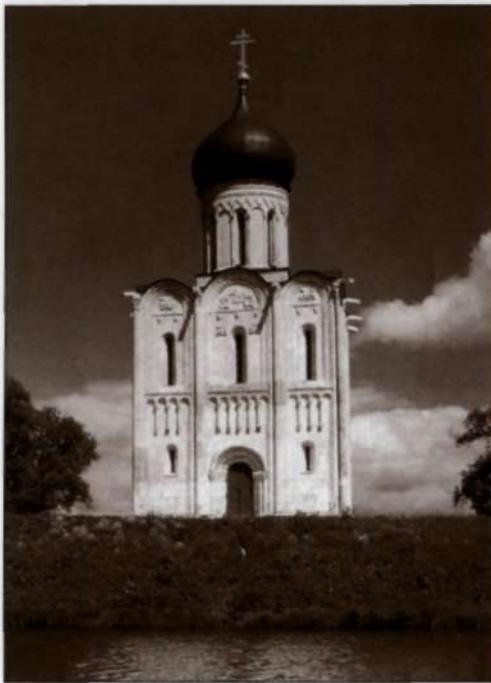


Рис. 11. Успенский собор  
во Владимире-Вольнском. 2-я пол. XII в.



Рис. 12. Церковь Спаса на Нередице  
в Новгороде. 1198



**Рис. 13.** Церковь Покрова на Нерли. 1165



**Рис. 14.** Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря. Сергиев Посад. 1422 – 1423



**Рис. 15.** Церковь Петра и Павла в Кожевниках. Новгород. 1406



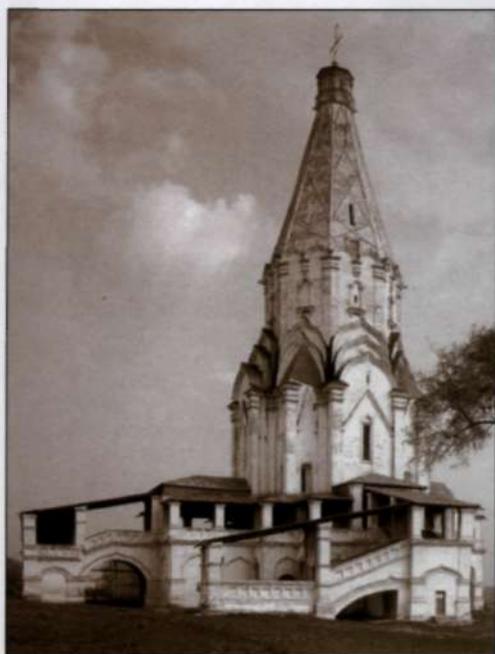
**Рис. 16.** Успенский собор Московского Кремля. 1475 – 1479



**Рис. 17.** Благовещенский собор  
Московского Кремля. 1484 – 1489



**Рис. 18.** Архангельский собор  
Московского Кремля. 1505 – 1508



**Рис. 19.** Церковь Вознесения  
в Коломенском. 1532



**Рис. 20.** Храм Василия Блаженного  
(Покровский собор). 1555 – 1560



**Рис. 21.** Церковь Рождества Богородицы в Путинках. 1649 – 1652



**Рис. 22.** Преображенская церковь в Кижях. 1714



**Рис. 23.** Церковь Знамени в Дубровицах (Подмосковье). 1690 – 1704



**Рис. 24.** Д. Трезини. Петропавловский собор. 1712 – 1733



**Рис. 25. Ф.Б. Растрелли.** Фрагмент Тронного зала Большого (Екатерининского) дворца в Царском селе (г. Пушкин). 1752 – 1757



**Рис. 26. Ф.Б. Растрелли.** Большой дворец в Петергофе (Петродворец). Вид со стороны нижнего сада. 1745 – 1755 гг. (Гравюра по рисунку М.И. Махаева, 1761)



**Рис. 27. Ф.Б. Растрелли.** Зимний дворец.  
Фасад, выходящий на Дворцовую площадь. 1754 – 1762



**Рис. 28. А. Кокоринов, Ж.Б. Валлен Деламот.** Академия художеств  
в Санкт-Петербурге. 1764 – 1788. Санкт-Петербург



**Рис. 29.** *М. Казаков.* Петровский дворец. Москва. 1775 – 1782



**Рис. 30.** *Ч. Камерон.* Дворец в Павловске. 1782 – 1786



Рис. 31. *И. Старов.* Таврический дворец. Санкт-Петербург. 1783 – 1789

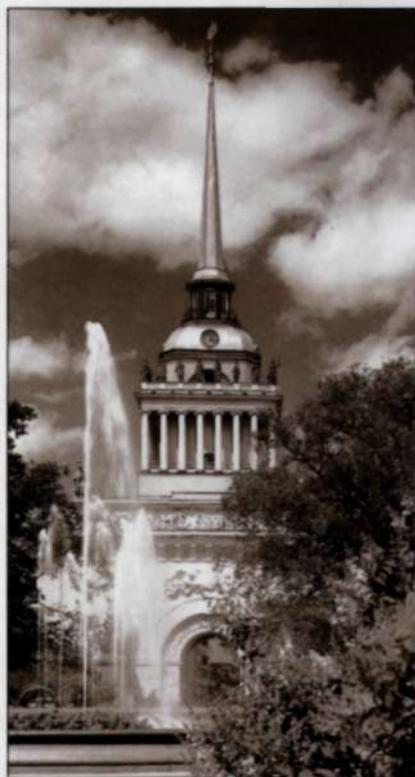


Рис. 32. *А. Захаров.* Адмиралтейство. Санкт-Петербург. 1806 – 1823



Рис. 33. *Б.К. Растрелли.*  
Бюст Петра I. 1723 – 1729

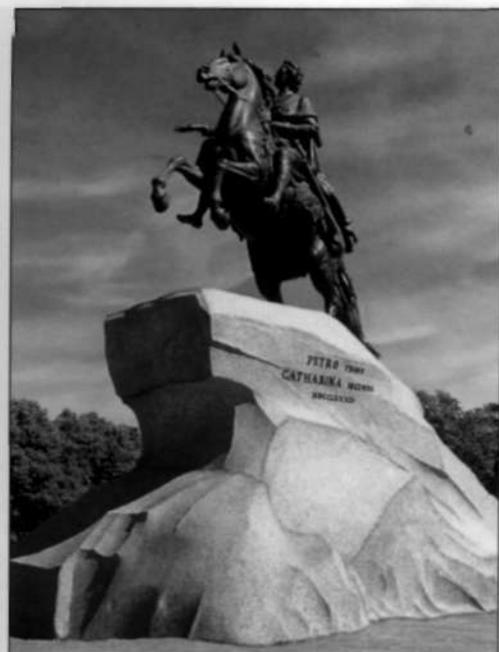


Рис. 34. *Э.М. Фальконе.* Памятник Петру I  
 («Медный всадник») в Санкт-Петербурге.  
1765 – 1782



Рис. 35. *К. Росси.* Арка здания Главного штаба  
на Дворцовой площади. Санкт-Петербург. 1819 – 1829



Рис. 36. *И. Мартос*. Памятник Минину и Пожарскому в Москве. 1804 – 1818



Рис. 37. *И. Никитин*. Портрет наполеоновского гетмана. 1720-е гг.



Рис. 38. *А. Матвеев*. Автопортрет с женой Ириной Степановной. Ок. 1729



**Рис. 39. И. Вишняков.**  
Портрет Сары Элеоноры Фермор. Ок. 1750



**Рис. 40. Ф. Рокотов.**  
Портрет А.П. Струйской. 1772



**Рис. 41. Д. Левицкий.** Портрет  
Марии Алексеевны Дьяковой. 1778



**Рис. 42. В. Боровиковский.**  
Портрет М.И. Лопухиной. 1797



Рис. 43. *О. Кипренский*. Портрет поэта Александра Сергеевича Пушкина. 1827



Рис. 44. *В. Тропинин*. Гитарист. 1823



Рис. 45. *К. Брюллов*. Автопортрет. 1848



Рис. 46. *А. Венецианов*. Жнецы. 1820-е гг.



Рис. 47. *А. Лосенко*. Прощание Гектора с Андромахой. 1773



Рис. 48. *А. Иванов*. Явление Христа Марии Магдалине после воскресения. 1835



Рис. 49. П. Федотов. Разборчивая невеста. 1847



Рис. 50. В. Перов. Проводы покойника. 1865

«царство справедливости» можно войти, лишь разрушив привычные стереотипы мышления, да и самой жизни. Призывы не остались на бумаге. Прямым ответом Просвещению стала Французская революция 1789—1794 гг., благие лозунги которой (Свобода, Равенство, Братство) обернулись в итоге неисчислимыми страданиями простого народа Франции и морем невинной крови...

Идеи Просвещения стали проникать и в Россию через «окно», прорубленное в Европу Петром I. Далеко не все из них оказались близки российским интеллектуалам. Очевидно, что в XVIII в. материалистические и атеистические взгляды не получили широкого развития. В гораздо большей мере русских просветителей занимали вопросы нравственного порядка и связанные с ними проблемы общественного устройства.

Прежде всего русской культурой были восприняты идеи о великой морализующей и воспитывающей роли печатного, в том числе научного, *слова*. Родилось словосочетание «просвещенный читатель». Оно отражало искреннюю веру в силу человеческого знания и разума. Литературная речь становится мерилом просвещенности и образованности. Следствием стало стремительное изменение русской разговорной и письменной лексики, в которой зазвучали новые понятия и обороты, рассчитанные на разговор с образованным собеседником. Разумным словом на протяжении всего XVIII в. пытались лечить человеческие пороки и исправлять весьма несовершенные общественные нравы.

В то время еще не были созданы многочисленные педагогические работы о воспитательной роли искусства. Но об этом всегда помнили творцы русской литературы (публицисты, поэты, драматурги), а также музыканты и живописцы. Исправлялись ли нравы под влиянием просветительских усилий? В комедии М.А. Матинского «Санкт-петербургский гостиный двор», написанной в одно время с бессмертным «Недорослем» Д.И. Фонвизина, есть такие «откровения» одного из героев — мерзавца и взяточника Крючкодея:

Был на нас гонитель Сумароков, да и тот не смог нас исправить. В комедию ходим только посмеяться. Например, сидит там какой-нибудь обирала, и в то время, хотя бы точно его каверзы представлены, а он сидит, как правой, так да туда же хохочет! Вить он знает, что это не явная улика, комедиант не судья...

Точь-в-точь как позднее у И.А. Крылова: «А Васька слушает, да ест».

Но разве только на «васек» была направлена вся мощь просветительского слова? Не «крючкодеи» правили бал в духовной жизни россиян той эпохи. Об этом говорит широта и глубина социально-политических проблем, которые пытались разрешить русские мыслители «века разума и просвещения». Главной среди них была проблема крепостничества.

Многие мастера XVIII в. обращались к так называемой крестьянской теме. Крестьянский вопрос не мог не возникнуть в то время. Уж слишком вопиющими были противоречия между просветительским словом и реальным делом, жизнью. Российские гуманисты из года в год не уставали повторять слова о необходимости воспитания «просвещенного монарха», «послушного крестьянина», «добродетельного помещика». Между тем положение людей-рабов говорило об ином: в России существовали порядки, разделяющие общество на дворянскую просвещенную элиту и бесправную крестьянскую массу, униженную в своем крепостном положении экономически, физически, нравственно. Это за-

ставляло русских просветителей более внимательно вслушиваться в «глас народа». В литературе замелькали слова «скорбь», «сострадание». Вспомним знаковый фрагмент «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человеческими уязвлена стала».

Или строки В.В.Капниста:

Куда ни обращу зеницу,  
Омьую потоком слез,  
Везде, как скорбную вдовицу,  
Я зрю мою отчизну днесь...

Поэт так и назвал это сочинение «Ода на рабство». Нам еще не раз придется обращаться к крестьянской теме в искусстве XVIII в., которая, быть может, ярче других свидетельств говорит о высоких духовных ориентирах русского Просвещения. Завершая же этот предварительный обзор, вновь обратим внимание на парадоксы «просвещенного века», которые любят выделять современные исследователи.

«Русская европейскость» складывалась в условиях достаточно очевидного противостояния противников и сторонников реформирования архаичного, по меркам Запада, крепостного государства. В художественной культуре полифонично звучат голоса и «архаистов», и «новаторов». В ней есть немало от старой средневековой Руси и вместе с тем видны ростки того нового, что принесет блистательные плоды в светском искусстве уже во второй половине XVIII столетия. Старый культурный уклад жизни был отвергнут многими просвещенными мыслителями. Он был признан изначально неверным! Все чаще «правильными» признавались европейские нормы светской жизни, образования, искусства. В результате просвещенный человек должен был на родине вести себя... как иностранец! Новая одежда, новые правила этикета, новый (!) язык — французский! В просветительской культуре «свое» и «чужое» поневоле переплетались словно на театральной сцене, где под маской разодетого героя пьесы скрывалась трепетная душа актера. Начало этого своеобразного движения в европейской культуре было положено петровскими преобразованиями.

## § 21. «Петровский взрыв» и его культурные последствия

И словом, се есть Петр, отчества отец.

*М. В. Ломоносов*

Чтобы вырвать век из плена,  
Чтобы новый мир начать,  
Узловатых дней колена  
Нужно флейтою связать.

*О. Э. Мандельштам*

Век разума и просвещения открывается правлением Петра I. Можно считать, что именно Петр I положил начало развитию «русской европейскости». Сохраняя логику предшествующей главы, обратимся к мнению современников и потомков, представителей XIX в., непосредственных преемников XVIII столе-

тия, чтобы лучше понять, как они «видят» Петровское время, как оценивают «петровский взрыв»?

Первый президент Российской академии наук, известный деятель екатерининской эпохи княгиня Е.Р.Дашкова в своих «Записках» пишет о Петре I: «Он был гениален, деятелен и стремился к совершенству, но он был совершенно невоспитан, и его бурные страсти возобладали над его разумом. Он был вспыльчив, груб, деспотичен и со всеми обращался как с рабами, обязанными это терпеть; его невежество не позволяло ему видеть, что некоторые реформы, насильственно введенные им, со временем привились бы мирным путем в силу примера и общения с другими нациями. Если бы он не ставил так высоко иностранцев над русскими, он не уничтожил бы бесценный самобытный характер наших предков».

Спустя несколько лет после того, как были написаны эти строки, в 1818 г. Н.М.Карамзин на собрании Императорской Российской академии произнес: «Петр Великий, могущею рукою своею преобразив отечество, сделал нас подобными другим европейцам. Жалобы бесполезны. Связь между умами древних и новейших россиян прервалась навеки».

Еще чуть позднее, в 1822 г., молодой А. С. Пушкин в «Заметках по русской истории XVIII в.» отметил: «По смерти Петра I движение, переданное сильным человеком, все еще продолжалось в огромных составах государства преобразованного. Связи древнего порядка вещей были прерваны навеки; воспоминания старины мало-помалу исчезали. Народ, упорным постоянством удержав бороду и русский кафтан, доволен был своей победою и смотрел уже равнодушно на немецкий образ жизни обритых своих бояр».

Итак, на пестром полотне российской культуры XVIII в. сошлись «древние» и «новейшие» порядки, в ней нашлось место образу мыслей «обритых бояр» и бородатых поселян. Весь этот мир родился во многом благодаря личным усилиям и мощной политической воле одного человека — Петра Великого.

Стремительный вихрь петровских преобразований унес в прошлое неспешные споры гуманистического XVII в. о путях развития словесности, музыки и иконописи. Отметая стереотипы древнерусской жизни, Петр I являл образец последовательного «раба идеи» европеизации России, ее сближения с развитыми в промышленном отношении странами. Как православный прихожанин Петр I был благочестив, знал службу и даже пел на клиросе. Тем не менее это не помешало ему разрушить старые общественные устои, сложившиеся вне храма, но при этом тесно с ним связанные.

Отрицание ценностей прошлого коснулось прежде всего внешней стороны жизни. Ведь само сближение с Европой было, по авторитетному мнению историка В.О.Ключевского, лишь средством для достижения высоких государственных целей, а не самой целью. В художественной культуре внешние перемены были связаны со становлением светских европейских жанров во всех видах искусства. Процесс этот был сложным, неоднозначным. О результатах же освоения «чужих художеств» речь пойдет ниже.

Важнее другое: закрепляя внешние «немецкие» порядки в российской действительности, заставляя курить табак и пить кофе, «противные» (противоположные) помы встречаться на ассамблеях и носить новые одежды, Петр I стремился изменить стиль мышления своих подданных. С начала века в российское общественное сознание закладываются представления о внеслов-

ной ценности личности, о гражданской чести и достоинстве. Но при этом заметен рост верноподданнических монархистских стремлений. Парадокс? Но из парадоксов, как мы уже убедились, складывалась вся русская история того времени.

На первый взгляд Петр I мало интересовался высоким искусством, предпочитая «потешные огни», «игру» пушек и литавр. И все же это не так, вернее, не совсем так. Ибо, будучи равнодушным к разного рода художествам (да и до художеств ли было царю в то время?), он прекрасно понимал необходимость развития культуры, причем культуры новой, европейской и по форме, и по сути. Известна одна из установок Петра I:

Ограждая отечество безопасностью от неприятеля, надлежит стараться находить славу государству через искусства и науки.

Конечно же, Петровская эпоха была эпохой скорее дела, нежели слова. И все же внимание к слову также было проявлено, особенно когда речь шла о теоретическом или идеологическом обосновании новых задач государственного строительства. Ряд реформ кардинально изменили роль литературы. Стало развиваться книгопечатание, был введен новый гражданский шрифт. За первые двадцать пять лет XVIII в. было издано шестьсот книг и брошюр (больше, чем за два предыдущих столетия). Появляется много переводных работ, способствующих расширению научных знаний и общего культурного кругозора. Для воспитания молодого дворянства в духе времени были изданы специальные книги: «*Приклады, како пишутся комплименты разные*» (1708; образцы частных писем хорошего тона), «Юности честное зеркало, или Показание к житейскому обхождению» (1717; правила поведения при различных обстоятельствах). Крупнейшим событием культуры Петровской эпохи стало издание первой официальной газеты «*Ведомости*» (1702).

Необходимость объяснения реформ и потребность в поддержке общественного мнения вызвали к жизни новую русскую литературу. На смену писателю-монаху, творящему рукописные тексты по внутреннему зову или обету, приходит светский писатель. Правда, далеко не всякая литература находила государственную поддержку. Публицистика была самой приоритетной сферой русской словесности Петровской эпохи. На перепутье двух литературных традиций — древнерусской и петровской — выделяется мощная фигура ученого монаха **Феофана Прокоповича** (1681 — 1736).

Страстные речи молодого учителя Киево-Могиланской академии Феофана Прокоповича привлекли внимание Петра I еще в начале века. Среди «птенцов гнезда Петрова», более сведущих в ратных делах, нежели в литературе, не было грамотных публицистов. Поэтому столь тонкое дело, как идеологическое обоснование проводимых преобразований, царь поручил именно Феофану, убежденному проповеднику реформ. И Феофан оказался достойным исполнителем монаршей воли. Будучи приглашенным в Петербург, он развивает в столице бурную писательскую деятельность. В его публицистических проповедях заблистали идеи, столь необходимые русскому обществу, пронизанному духом противления петровским реформам. Весь пафос своего таланта Феофан направил на утверждение необходимости абсолютной монархии, неограниченной власти царя.

Пожалуй, одним из самых показательных произведений Феофана Прокоповича является официальный документ *«Правда воли монаршей во определении наследника державы своей»* (1722), который был написан в сложной обстановке, связанной с делом царевича Алексея, обвиненного в государственной измене. Убеждая общество в правомочности неординарных действий Петра I, Феофан пишет:

Самодержавие законам человеческим не подлежит. <...> Не может народ судити дела государя своего. <...> Самодержец... в определении наследника на престол свой, весьма волен и свободен есть.

Феофан Прокопович оставил след и в развитии ранней русской драматургии. Его сочинения для театра несут отпечаток политической деятельности. Например, в трагикомедии *«Владимир»* (разыграна на сцене Киево-Могилянской академии в 1705) писатель трактует принятие Русью христианства как акт борьбы с невежеством. Мысли весьма актуальные для Петровского времени!

Конечно, многое в стилистике феофановых произведений несет отпечаток тяжеловатой словесности предшествующего XVII в. Вот, к примеру, строки из его вирш:

Полно ратовать, меч в ножны влагайте,  
Знамена совета тако ж возвышайте.  
Что пользы в войне? Война разоряет,  
Война убожит, а мир обогащает.

Феофан Прокопович вошел в историю прежде всего как идеолог новой России. Он был удивительно отзывчив на все события своего времени. Его «слова», письма, предисловия и другие образцы ранней публицистики печатались в типографии и рассылались по церквям с предписанием читать их во время воскресных проповедей. Красноречие Феофана, блеск его ума и близость к трону вызывали зависть и ненависть у противников. Его обвиняли в измене православию, безбожии, надругательстве над памятью предков. А он платил своим недругам той же монетой — обличал, осмеивал, приговаривал... В этих яростных схватках измельчал его талант.

Умер писатель рано, но с его уходом не угас интерес к преобразованиям российской культуры, к наукам и искусствам у той части российской интеллигенции, что родилась в Петровское время.

Были ли в этой среде художники, зодчие или музыканты? Готова ли была русская художественная культура следовать европейским традициям? Думается, что сочетание «своего» и «чужого», характерное для творчества первой четверти XVIII в., как в зеркале, отражает общее состояние «раздвоенности души» российского мастера, уже познавшего вкус светских художеств и вставшего на путь «русской европейскости». Шедевры национальной художественной культуры еще не были созданы. Но от этого панорама развития светского искусства в России не теряет своей значимости и эстетической привлекательности. Художественные образы литературы, музыки, живописи, архитектуры этих десятилетий рождают ощущение стремительного движения и прорыва к новому. Основой этого нового была глобальная идея *российской государствен-*

ности. Наиболее зримо она воплотилась в строительстве новой столицы — Санкт-Петербурга.

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

В «граде Петровом» зримо воплотилась идея государственного величия России, ее непобедимости. Был ли город образцом европейской архитектуры? Безусловно, в его облике воплотились последние достижения европейского зодчества, традиции так называемой «регулярной архитектуры» (подробнее об архитектуре речь пойдет ниже). Однако, по мнению художника и историка искусства XIX в. А. Н. Бенуа, на самом деле Санкт-Петербург, несмотря на миссию, возложенную на него основателем, и на то направление, которое было дано им же его развитию, если и строился под руководством иностранных учителей, то все же не изменял своему русскому происхождению. Это «окно в Европу» находилось все в том же «доме», в котором жило все русское племя, и это «окно» этот «дом» освещало. Иначе говоря, в Санкт-Петербурге родился своеобразный сплав русских и европейских градостроительных традиций.

Те же закономерности обусловили развитие живописи. Петр I не жалел денег для обучения даровитых юношей изобразительному искусству. Их талант способствовал рождению русского парадного портрета.

*Парадный портрет* — жанр европейской живописи, требующий от художника особого внимания к деталям одежды, предметам быта, на фоне которых изображается человек. По величине портреты были разными — от миниатюр, которые носили на груди великосветские дамы, до огромных, во весь рост. Парадная живопись того времени выполняла в культуре России вполне конкретный социальный заказ: она прославляла царя Петра I, возвеличивала стиль новой жизни, утверждала облик благородного дворянина, не чуждого чувственной прелести бытия.

Многие портреты Петровского времени огулают блеском туалетов, изысканностью интерьеров, но не трогают сердце, — их герои холодны и бесстрастны, внутренний мир персонажей остается вне изображения. Однако именно в первые десятилетия XVIII в. была заново национальная школа живописи, представители которой за парадным фасадом портрета смогли увидеть облик нового россиянина. Эта живопись утверждала высокие гуманистические идеалы ценности человека вне зависимости от его сословной

<sup>1</sup> Дневник камер-юнкера Берхгольца. — М., 1857. — Ч. I, 1721. — С. 45, 46, 81.

принадлежности. Среди мастеров новой школы выделяется **А.М.Матвеев** (1701-1739).

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

**И.Н.Никитин** (ок. 1690—1742) тоже учился за границей, во Флоренции. Он был любимым придворным художником и не раз изображал Петра I в облике государственного мужа. Одной из самых известных работ Никитина является *«Портрет наполевого гетмана»* (1720-е гг.). На полотне предстает идеал солдата Петровской эпохи — человека простого и сурового, готового к защите Отечества, познавшего трудности служилой жизни.

В Петровское время мирское начало заявило о себе и в музыкальном искусстве. Самым популярным светским жанром музыки становится *кант*. Кант родился еще в XVII в.; он представлял собой трехголосную песню без сопровождения. Позднее, по мере распространения в России европейских музыкальных инструментов, канты стали исполняться с аккомпанементом. Название канта происходит от латинского *cantus*, что означает «пение». В начале XVIII в. наиболее распространенными были канты-«виваты» (или панегирические канты). В них пелось о сражениях под Полтавой, Нарвой, Ригой, об измене подлого гетмана Мазепы, о бегстве шведского короля Карла в Турцию, о победах русского флота. В текстах кантов причудливо переплелись традиционная религиозная символика со стандартными речевыми оборотами нового времени: «Орле российский, торжествуй вместе с нами!», «Орле российский, пусти свои стрелы!», «Виват, Россия, именем преславна!»

Напомним, что европейские музыкальные инструменты — скрипка, флейта, виолончель, клавиш и др. — в Древней Руси были почти не известны. И только в Петровскую эпоху впервые широко зазвучала европейская инструментальная музыка. Она украшала новые формы быта и праздники — «маскерады», фейерверки, дипломатические приемы. Уже в первые годы своего правления Петр I велел содержать в каждом военном полку духовые оркестры. Так, в Преображенском полку насчитывалось до сорока барабанщиков и тридцать два флейтиста. Почти столько же музыкантов было и в Семеновском полку. Помимо военных оркестров зарождались музыкальные коллективы при домах знатных вельмож. Исполнялась на балах и в салонах музыка европейских авторов — Г.Ф.Телемана, Дж.Тартини, А.Корелли, поскольку своей инструментальной музыки в России еще не было.

Что же стало с древнерусской музыкальной традицией, с храмовым пением? Оно тоже продолжало развиваться. В.П.Титов, блистательный автор популярных партесных концертов, стал первым русским музыкантом при дворе Петра I. Позднее в Санкт-Петербург был переведен хор Государевых певчих дьяков, преобразованный в Придворную капеллу. Капелла была нужна двору не только для храмовых служб; ее стали использовать для светской концертной практики. Хористы сопровождали царя Петра I то за границу, то на театр военных действий. Численность хора выросла, в нем были прекрасные голоса и образованные исполнители.

Хоровая культура Санкт-Петербурга была очень высокой. Славились певчие Александре-Невской лавры, нередко выступавшие в придворных концертах. Многие вельможи завели у себя хоровые коллективы. Так музыка, сохраняя церковные традиции, постепенно обрела и светские черты, стала служить государственным интересам и потребностям частных лиц.

Освоение вокальных и инструментальных жанров европейского светского искусства происходило отнюдь не хаотично. В этом процессе были свои закономерности и свои эстетические ориентиры. На знаменах новой русской художественной культуры все яснее проступало слово «классицизм».

## § 22. У истоков классицизма

Я мыслю, следовательно, я существую.

*Р.Декарт*

Герою своему искусно сохраните  
Черты характера среди любых событий.

*Н. Буало*

Художественное и научное познания всегда в определенной мере противоположны и выполняют разную роль в культуре человечества. О.Э.Мандельштам в начале XX в. отметил: «Музам было невесело около Разума».

И все же для XVIII в. эти слова вряд ли справедливы. Ведь именно сочетание разумного, рационального и художественного, эмоционального начал способствовало становлению одного из самых ярких стилевых направлений в истории европейской художественной культуры — *классицизма*.

Классицизм пришел на смену барокко. Как говорилось выше, в искусстве барокко мастер стремился передать всеохватность мироздания, его противоречивость в борении грехов и добродетелей. Творцы классицизма создали принципиально иную художественную картину мира. В ней не было многозначности и тем более иррациональности. Художники классицизма ориентировались на некую совершенную модель прекрасного и признавали только то, что было созвучно гармонично воспринимаемой природе.

«Мир сей преукрашенный — книга есть велика», — в конце XVII в. писал Симеон Полоцкий. Занимавший воображение мастеров барокко — предшественников классицизма — этот мир уже таковым не считался в начале XVIII в. Скрытые трагические значения и символы этой «книги» также перестали находить художественное воплощение; художественные эмоции подчинились разуму. Это требовало от мастеров совершенного овладения «нормами красоты», правилами формы, гармоничных и ясных средств выразительности. Искусства начинают отдаляться друг от друга, и каждое из них занимает отдельную нишу в европейской художественной жизни.

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

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

Золотым правилом поэтики классицизма было предписание единства места, времени и действия. Это придавало содержанию художественного произведения внеисторический, «вечный» характер. Направляя творцов искусства на познание мира как логического объекта, Буало полагал, что не чувство, а мысль обеспечивает рождение совершенных по форме и содержанию образов, отражающих разумную сущность бытия. Отсюда вытекало еще одно важное требование — композиционная строгость, выверенность деталей, симметрия формы. Дополняла эстетику классицизма разработанная иерархия жанров и стилей.

Строгая нормативность классицизма сыграла большую роль в развитии разных жанров и видов искусства. Под его влиянием развились трагедия и комедия, парадный портрет, гармоничная архитектура, классическая симфония и соната.

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

Для русских мастеров европейский классицизм ассоциировался прежде всего с ясностью художественных образов, отточенностью формы. Однако главная доктрина — главенство разума над чувством — признавалась скорее лишь в теоретическом плане. Большинство русских художников предпочитали язык искусства, сочетающий интеллект с непосредственностью чувств, с душевной отзывчивостью. О гармонии разума и сердца писал крупный теоретик русского классицизма А. П.Сумароков в следующих строках:

Нечаянно стихи из разума не льются,  
И мысли ясные невежам не даются.  
Коль строки с рифмами — стихами то зовут.  
Стихи по правилам премудрых муз плывут.  
Слог песен должен быть приятен, прост и ясен,  
Витийств не надобно, он сам собой прекрасен,  
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть,  
Не он над ним большой — имеет сердца власть.

Впервые рационалистические основы европейского классицизма были изложены еще Ф. Прокоповичем в трактате «De arte poetica» (1705). Однако для рождения русского классицизма одной теории было мало. Тому свидетель-

ство — творчество первого русского поэта-сатирика **А.Д. Кантемира** (1708 — 1744), боровшегося против надменности, интриганства, ханжества, глупости и других человеческих пороков. Его поэтическая речь «разумна», назидательна, но, по барочным традициям, несколько тяжеловата:

Уме незрелый, плод недолгой науки!  
Покойся, не понуждай к перу мои руки:  
Не писав, летяши дни века проводи  
Можно, и славу достать, хоть творцом не слыти.

Плодовитым писателем-классицистом первой половины XVIII столетия был **В.К.Тредиаковский** (1703—1768). Он получил образование в Славяно-греко-латинской академии и за границей, откуда, по моде «просвещенного века», вернулся атеистом. Тредиаковский видел в старых православных традициях главное препятствие на пути европеизации русской культуры. Прогресс общественной жизни представлялся молодому реформатору как ломка вековых нравственных устоев.

В 1730 г. в типографии Академии наук была издана книга *«Езда в остров Любви»*. На титульном листе следовало примечание: «Переведена с французского на Руской. Чрез студента Василья Тредиаковского и приписана его сиятельству князю Александру Борисовичу Куракину». О чем же любовная повесть француза П.Тальмана? Сюжет незамысловат: главный герой Тирсис попадает на «остров Любви» и влюбляется в прелестную Аминту. Свои переживания — любовь, ревность, гнев — он описывает в письмах к своему другу. У истории счастливый конец: герой, забыв о коварстве возлюбленной, увлекается сразу двумя красавицами. К повести были приложены *«Стихи на разные случаи»*, написанные на русском, латинском и французском языках, с которых начал свою творческую деятельность Тредиаковский.

«Езда в остров Любви» привлекла читателей не столько своими литературными достоинствами, кстати, весьма сомнительными, сколько тем, что это первое любовное произведение, напечатанное на русском языке. Ревнителями нравственности, воспитанными на «Домострое», Тредиаковский был объявлен «первым развратителем русской молодежи».

Язык Тредиаковского перенасыщен латинскими оборотами, перемешанными с простонародными выражениями. Однако заслуга поэта видится в том, что он поставил вопрос о необходимости реформы русского литературного языка в соответствии с классицизмом. В трактате *«Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определением до сего подлежащих знаний»* (1735) он первым указал на *тонический стих* как наиболее соответствующий природе русской речи.

Тредиаковский предложил ввести систему стихосложения, основанную не на равных слогах, а на правильном чередовании ударных и безударных слогов, издавна существовавших в русской народной поэзии. При этом сам Тредиаковский не смог окончательно расстаться со старой системой. Примером тонизации силлабического стиха исследователи считают следующие его строки:

Виват Россия! Виват драгая!  
Виват надежда! Виват благая!

Скончу на флейте стихи печальны,  
Зря на Россию чрез страны дальны:  
Сто мне языков надобно б было  
Прославить все то, что в тебе мило.

Расцвет русского классицизма связан с именем **М.В.Ломоносова** (1711 — 1765). Основатель и отец новой русской литературы и поэзии, натура по преимуществу практическая, он был рожден реформатором и основателем, — так считал В.Г.Белинский.

Творчество Ломоносова — живой пример взаимосвязи «наук и художеств» в контексте христианского мировоззрения. Влияние мощного интеллекта ученого на творческие поиски поэта было чрезвычайно ощутимо. М.В.Ломоносов полагал, что созидание культуры невозможно вне теории национального языка. Он не отрицал необходимости использования опыта европейских стран, но в *«Письме о правилах российского стихотворства»* (1739) указывал, что русская литературная речь должна развиваться соответственно ее национальному складу.

Известно, что расцвет поэзии или, наоборот, ее упадок связан с общим состоянием литературного языка. Несколько столетий в средневековой русской литературе господствовал церковно-славянский язык, разительно отличающийся от живой разговорной практики. М. В.Ломоносов, ориентируясь на новых «просвещенных читателей» середины XVIII в., решился на реформу стихосложения на основе многообразной и красочной русской речи. В 1757 г. вышел небольшой трактат *«Предисловие о пользе книг церковных в российском языке»*, в котором Ломоносов изложил теорию «трех штилей», тем самым решив две задачи: объединил древнерусскую книжную речь и просторечие в общедоступный русский язык и создал классицистскую концепцию русской словесности.

Обоснование единого литературного языка упорядочило смешение церковнославянских, русских и иностранных слов. На этой основе поэтам предлагались правила создания сочинений *высокого стиля* (героическая поэма, ода, прозаическая речь о разных материях), *среднего стиля* (театральные сочинения, сатиры, эклоги, элегии, стихотворные дружеские послания, ученые сочинения) и *низкого стиля* (комедии, эпиграммы, песни, прозаические дружеские письма).

М. В.Ломоносов оставил большое литературное наследие. Он возвысил образ поэта до просветителя, пекущегося о расцвете Российского государства, тем самым предвосхитив одну из доминантных тенденций дальнейшего развития русской культуры.

Гражданские идеи Ломоносова воплотились в *одах*, которые он писал с 1739 по 1764 г. Форма оды была довольно сложной. В ней предполагалось наличие многих строф, каждая из которых должна содержать десять стихов. Двадцать ломоносовских од являются образцом величественного стихосложения, насыщенного восторженными похвалами петровским преобразованиям и делам Елизаветы Петровны, на царствование которой пришелся пик творческой активности поэта. Пафос многих од мыслителя направлен на прославление русского народа:

О, ваши дни благословенны!  
Держайте ныне ободренны

Раченъем вашим показать,  
Что может собственных Платонов  
И быстрых разумом Невтонов  
Российская земля рождать.

Большая нравственная и эмоциональная сила скрыта в *«Одах духовных»*, созданных поэтом по мотивам библейских псалмов и свидетельствующих о возрождении интереса к ветхозаветной религиозности в русской культуре. В стихотворении *«Вечернее размышление о Божием Величестве при случае великого северного сияния»* (1743), которое представляет собой переложение 103 псалмов, Ломоносов написал:

Открылась бездна, звезд полна;  
Звездам числа нет, бездне дна.

Поэтический мир од Ломоносова условен, философичен, глубоко интеллектуален. В нем есть напряженная метафоричность, склонность к абстракции, гиперболе. Ломоносов хотел передать читателям те свои мысли, что соответствовали представлениям об «идеальных» взглядах эпохи Просвещения на государство, его устройство, его законы, на человека-гражданина с высокими нравственными устоями. Поэтому его творчество всегда вызывало искренний и живой отклик у российского читателя всех поколений. Предвосхищая собственное бессмертие, Ломоносов первым перевел на русский язык знаменитую оду Горация:

Я знак бессмертия себе воздвигнул  
Превыше пирамид и крепче меди,  
Что бурный Аквилон сотреть не может,  
Ни множество веков, ни едка древность.  
Не вовсе я умру, но смерть оставит  
Велику часть мою, как жизнь скончаю.  
Я буду возрастать повсюду славой...

Каноны европейского классицизма претворились на русской почве в творчестве выдающегося поэта и драматурга **А.П.Сумарокова** (1717—1777). Его путь в классицизм был иной, нежели у М.В.Ломоносова. Один из современников так оценил дар поэта: «Сладкий язык любви не был еще в России известен. Сумароков первый открыл его прелести. Он первый научил не нем изъясняться».

Сам же Сумароков в предисловии к *«Эклогам»*, посвященным «прекрасному российскому народу женскому полу», писал: «...а если кому из вас покажется, что эклоги мои наполнены излишно любовью, так должно знати, что недостаточная любовь не была бы матерью поэзии».

Разрабатывая теорию классицизма, А.П.Сумароков говорил о необходимости обогащения русского языка, но не за счет иностранных выражений, а на основе неустаревших церковнославянских слов. Следуя по стопам Н.Буало, поэт пишет две стихотворные эпистолы: *«О русском языке»* и *«О стихотворстве»* (обе 1748). Главная идея произведений — показать равноправие жанров литературы:

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

Вводя «язык любви» в искусство «высокого штиля», А.П.Сумароков вступил в творческий спор с М. В.Ломоносовым. Поэт считал, что песня принадлежит к жанрам высокой поэзии, а ее сочинение требует знания строгих правил стихосложения. Поэтому он критиковал доморощенных «песнопевцев», «которые, что стих, не знают и хотят нечаянно попасть на сладкой песен лад».

А.П.Сумароков был первым лирическим поэтом, оказавшим огромное влияние на развитие самобытных черт русской музыки. Он первым в России стал публиковать свои стихи «с приложенными нотами». Эти песни были популярны в кругах любителей музыкального искусства на протяжении многих десятилетий.

В памяти современников А.П.Сумароков остался как деятельный и фанатично преданный искусству человек. Его опыты по сближению музыки и поэзии не ограничивались песенной лирикой. Сегодня мало кто помнит его трагедии и комедии, но в середине XVIII в. они пользовались заслуженной популярностью.

В одном из своих мадригалов Сумароков так обобщил правила сочетания нескольких «премудрых муз»:

Я в драме пения не отделяю  
От действия никогда;  
Согласоваться им потребно навсегда.  
А я их так употребляю:  
Музыка голоса, коль очень хороша,  
Так то прекрасная душа,  
А действие — тело.  
Коль оба хороши, хвали ты сцену смело.

Неслучайно именно авторитетный А.П.Сумароков стал в 1756 г. первым директором постоянного *Русского, для представления трагедий и комедий театра*, открытого по решению императрицы Елизаветы Петровны.

Напомним, что судьба театра в Петровское время была весьма необычной. Опыт создания в Москве на Красной площади «комедийной храмины» провалился. Этот публичный театр существовал с 1702 по 1706 г. и не пользовался успехом у москвичей. Играли на сцене «комедийной храмины» иностранные актеры; руководителем труппы был немец Иоганн Кунст. После смерти его место занял в 1703 г. Фюрст. В 1708 г. в Петербурге в доме младшей сестры Петра I Натальи Алексеевны тоже создается театр, правда, для узкого придворного круга.

Более широкое распространение в культуре начала XVIII в. получил школьный театр. Во многих учебных заведениях петровской России поощрялось лицейство и силами учеников ставились пьесы религиозного содержания. Например, популярной была «Комедия на Рождество Христово» (1702) Д.С.Туптало (известного под именем Дмитрия Ростовского). Однако эти любительские опыты были лишь прелюдией к профессиональному русскому театру. Его основателем стал **Ф.Г.Волков** (1729—1763). И родился театр уже во вторую половину XVIII в. в Ярославле.

В 1750 г. выходец из богатой купеческой семьи Ф.Г.Волков организовал любительскую группу актеров, которая позднее, в 1756 г., составила костяк труппы публичного театра в Санкт-Петербурге. Волков был талантливым лицедеем и занимал в труппе место первого трагика. В ней же начинал свою карьеру великий актер И.А.Дмитревский.

К середине века театральная жизнь Санкт-Петербурга стала довольно богатой и пестрой. В 1743 г. по проекту В. В. Растрелли был заново отстроен Оперный дом — большое здание, вмещавшее до 1000 зрителей. Здесь силами иностранных актеров и певцов ставились французские комедии и чувствительные итальянские интермедии.

С конца 40-х гг. XVIII в. на сцене появились и русские пьесы. Особой любовью у аристократической публики пользовалась итальянская опера. В разное время в должности главных капельмейстеров в Санкт-Петербурге служили такие известные итальянские композиторы, как В. Манфредини, Д. Паизиелло, Д. Сарти, Б. Галуппи.

Первыми в середине 30-х гг. XVIII в. в Россию приехали итальянские музыканты под руководством известного оперного маэстро **Ф.Арайи** (1709— 1775), который возглавил итальянскую труппу в Санкт-Петербурге.

Труппа Арайи выступала на русской сцене почти четверть века. Арайя дебютировал в качестве композитора 29 января 1734 г. оперой *«Сила любви и ненависти»*, написанной им еще в Италии. С этой даты начинается история оперы в России.

В оперных спектаклях итальянских актеров царило пышное великолепие. По свидетельству современников, каждая постановка обходилась русской казне в 10000 рублей (примерно годовая подушная подать с 15 000 крестьянских дворов).

Ф.Арайе принадлежит особая роль в истории русской культуры. Именно он создал музыку к первой опере с русским текстом. Опера называлась *«Цефал и Прокрис»* (1755; либретто было написано А. П. Сумароковым по сюжету из VII книги «Метаморфоз» римского поэта Овидия). Стихотворное лирико-драматическое повествование о любви двух героев, по-русски искренних в проявлении чувств, вдохновила итальянского композитора на создание сочинения, имевшего шумный успех. Сумароков так оценил мастерство композитора:

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

«Цефал и Прокрис» создана в привычном для итальянской музыки жанре *оперы-seria*<sup>1</sup>. Ее стиль, как, впрочем, и сюжет, довольно далек от традиций русской культуры. Поэтому жизнь оперы была недолгой; ее можно считать скорее памятником придворного быта, нежели достижением русского искусства.

<sup>1</sup> Опера-seria — от итальянскою «серьезная опера». Жанр итальянской оперы, сложившийся в начале XVIII в., создавался на основе историко-мифологических или легендарно-сказочных сюжетов.

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

Песня в отличие от оперы была исконно русским музыкальным жанром. Много веков в культурной памяти народа сохранялись различные виды музыкального фольклора — календарные и обрядовые песни, включая хороводы, а также исторические плачи.

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

Для русских аристократов народная музыка в то время была развлечением, не более. Порой она звучала в домах знатных вельмож наряду с «миноветами» и «англезами», кантами и чувствительными ариями. Музыкальный быт той поры довольно подробно описывает замечательный писатель и естествоиспытатель конца XVIII — начала XIX в. Андрей Болотов, автор четырех томов мемуаров:

Все, что хорошою жизнью ныне называется, тогда только заводилось, равно как входил в народ и тонкий вкус во всем. Самая нежная любовь, толико подкрепляемая нежными и любовными и в порядочных стихах сочиненными песенками, тогда получала первое только над молодыми людьми свое господство, и помянутых песенок было не только еще очень мало, но они были в превеликую еще диковинку, и буде где какая проявится, то молодыми боярынями и девушками с языка была неспускаема... Что касается до господ, то... музыка должна была играть то, что им было угодно, и по большей части русские плясовые песни, дабы под них плясать было можно... К музыке присовокуплены были и девки со своими песнями, а на смену им, наконец, созваны умеющие петь лакеи; и так попеременно, то те, то другие утешали подгулявших господ до самого ужина.

«В порядочных стихах сочиненные песенки» — это не что иное, как новый вид вокальной музыки — «*книжная песня*». Она обязана своим рождением классицистской поэзии. У истоков «книжной песни» стояли поэты А.Д. Кантемир, В. К.Третьяковский, М.В.Ломоносов и А.П.Сумароков.

Музыка песен создавалась, как и музыка кантов, чаще всего на три голоса. Авторы ее в большинстве случаев неизвестны. Порой это были сами поэты.

По представлениям эпохи, все синтетические музыкальные жанры, будь то опера или песня, считались разновидностью литературы. Чаще всего сочинителем «книжной песни» назывался поэт, а не музыкант, и не потому, что музыка была всегда плоха, — просто о ней редко серьезно задумывались. Неслучайно среди подобного рода песен середины века встречаются в изобилии безграмотные поделки, состоящие из смеси оперных арий, духовных стихов и модных танцев. Исполняли и слышали прежде всего поэзию!

«Книжная песня» была фактом культуры грамотной России, но не фактом музыкального искусства. Для того чтобы стать искусством, песня должна была пережить этап любительства и возродиться в новом качестве — как профессиональная музыка.

Важной вехой на этом пути стал первый авторский сборник «*Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса*». Опубликовал эти сочинения в 1759 г. знатный вельможа елизаветинского двора Г. Н.Теплов. Вот что сообщил в своих «Известиях» первый историк русской музыки Я.фон Штелин: «Появилось в печати собрание избран-

нейших русских арий и нежных песен в новом и чистом стихотворном вкусе Сумарокова, Елагина и других лучших русских поэтов. Тогдашний коллежский советник Григ. Ник. Теплов положил их на музыку в лучшем итальянском вкусе и дал очень мило награвировать при Академии наук в Петербурге».

Далее Я. фон Штелин дает о Г. Н. Теплове следующие сведения: «Этот искусный дилетант, которого заслуги и счастье возвысили постепенно до звания тайного советника и сенатора Российского государства, воспитывался в изящных искусствах и науках в семинарии Новгородского епископа Феофана и не только сам пел с хорошей итальянской манерой, но и играл очень хорошо на скрипке».

Поясним, что в то время никто из дворян, занимавшихся художественным творчеством, не считал себя профессионалом — актером, художником, тем более — музыкантом. Занятие «художеством» считалось уделом «неблагородных». Аристократы предпочитали оставаться *amateur* (что означает в переводе с французского «любитель», «дилетант»), хотя работали профессионально. Так что дилетантизм в этот период отнюдь не примета слабого творческого потенциала.

Во всяком случае песни сборника Теплова вполне отражают уровень профессионального бытового музицирования в середине столетия.

Камерная вокальная музыка XVIII в. существовала под самыми разными названиями — «кант», «песня», «ария», «российская песня». После сборника Теплова прошло несколько десятков лет, в течение которых «книжная песня» постепенно преобразовывалась в жанр музыкальный. Ее следующий этап — «российская песня», о которой речь впереди.

Следует сказать еще об одном характерном явлении национальной культуры — *роговой музыке*. Рог как музыкальный инструмент, способный издавать один звук, был известен давно. Однако идея создать из рогов оркестр наподобие симфонического является чисто русской. Она принадлежала одному из самых богатых вельмож елизаветинского двора С. К. Нарышкину.

Играли в роговом оркестре крепостные музыканты. Исполнялась такая музыка обычно во время гуляний или охотничьих выездов. В репертуаре была сложная инструментальная музыка, симфонии Ф. Й. Гайдна и В. А. Моцарта. М. В. Ломоносов, пораженный красотой рогового звучания, написал следующие строки:

Что было грубости в охотничьих трубах,  
Нарышкин умягчил при наших берегах;  
Чего и дикие животны убегали,  
В том слухи нежные приятности сыскали.

Роговой оркестр словно был предназначен для звучания среди бескрайних российских пространств. Однако искусство роговой музыки оказалось недолговечным: слишком трудоемким был процесс исполнения, слишком сложной для рогов становилась и сама музыка.

Итак, к середине XVIII в. определились основные направления в развитии русской художественной культуры. В этом движении каждый из видов искусств имел свою историю и свои особенности. Следующие главы освещают эти проблемы.

## Вопросы и задания

1. Прочитайте отрывок из работы Н.М.Карамзина «О любви к отечеству и народной гордости»:

«Петр Великий, *соединив* нас с Европою и показав нам выгоды просвещения, ненадолго унизил народную гордость русских. Мы взглянули, так сказать, на Европу и одним взором присвоили себе плоды долговременных трудов ее».

Как вы думаете, о каких «плодах» европейского Просвещения здесь идет речь? Приведите примеры развития «русской европейскости» в общественной жизни России XVIII в., в ее культуре и искусстве. Как вы думаете, почему мнение о несовместимости европейской и русской культуры и, шире, Запада и Востока существует в России и сегодня?

2. Подумайте и ответьте на вопросы: что такое Просвещение? Где и когда оно зародилось? Почему «родиной» Просвещения считается Франция? Что вы знаете о французских энциклопедистах?

3. Объясните, почему атеистические взгляды европейских просветителей оказались чужды россиянам XVIII в. Расскажите о том, какие идеалы Просвещения были восприняты и развиты в России и что при этом было отброшено.

4. Подготовьте сообщение с опорой на следующие вопросы: как отразились просветительские идеалы в развитии русского искусства? Почему искусство взяло на себя функцию нравственного воспитания общества? Против каких пороков оно боролось?

5. Объясните, когда и почему возникла крестьянская тема в русском искусстве. Как вы понимаете словосочетание «гуманизм русского искусства»? Определите, каковы его истоки и национальные черты.

6. Прочитайте отрывок из работы современного исследователя И.В.Кондакова «Введение в историю русской культуры» (М., 1997):

«Противоречие между *идеалом универсального государства как самоцели* общественно-исторического и культурного развития (Империи) и *идеалами свободы* — от стихийной Воли до узаконенной демократии (свободы, различно понятой и выраженной, свободы в политическом и нравственном, эстетическом смысле, свободы общественной, общенародной и свободы индивидуальности, творческой и самобытной личности) оказывается сквозным фактором русской культуры на протяжении многих веков — фактически с XVI в. по настоящее время. В век русского Просвещения русскому *классицизму* принадлежала централизующая, "имперская" роль: *дисциплина, норма, система* ставились в культуре и жизни во главу угла. <...> Однако возникший практически параллельно с классицизмом русский *сентиментализм* противопоставил *культу безличного Государства* — человека с его чувствами, индивидуальными переживаниями, миром частных интересов, *абстрактному разуму* — гуманизм, чувствительность, эмоциональную впечатлительность. Ломоносову и Державину "резонировали" Радищев и Карамзин».

Расскажите, как вы понимаете противоречия между идеалами государственности и идеалами свободы личности. Объясните, почему в России они были столь ярко выражены. Назовите, какие идеалы отстаивали в своем искусстве русские просветители и какие особенности привнесли они в искусство классицизма.

7. Выскажите свою точку зрения по следующим вопросам: как относился Петр I к православию? Соотносимы ли христианские идеалы Древней Руси с идеями строительства нового светского государства, которые исповедовал Петр I? Проявлял ли внимание Петр I к искусству?

8. Прочитайте отрывок из книги Н.Я.Эйдельмана «Твой восемнадцатый век» (М., 1986):

«XVIII в. был давно. Самые старые люди, которых я знал, родились в 1840 — 1860-х гг., т.е. в середине XIX...

В позапрошлом веке карты мира были совсем не те, что сегодня: белые пятна занимали большую часть Африки, Америки, Азии; Австралия вообще появляется только

к концу столетия, Антарктиды нет и в помине. Это была эпоха париков, карет, менюэтов, треуголок; эпоха разума, книг с очень длинными названиями, "Марсельезы" и гильотины; для России же это был век, когда — основан Петербург и выиграна Полтавская битва, восстал Пугачев и шел через Альпы Суворов...».

Поразмышляйте с опорой на такие вопросы: какие «знаки» эпохи Просвещения выделит здесь автор? Какие парики носили мужчины и женщины? На каких каретах ездили? Кто носил треугольную шляпу и почему? Откуда пришел в Россию менюэт и где его танцевали? Какие события имеет в виду автор, когда упоминает «Марсельезу» и гильотину, Емельяна Пугачева, Полтавскую битву и А.В.Суворова? Думается, что писатель не считал эпоху Просвещения столь уж «разумным» веком: разум здесь упомянут вскользь и в связи с книгами, поражающими длинными и подробными названиями. Можете ли вы сегодня считать XVIII в. «эпохой разума»?

9. Познакомьтесь с приведенной ниже характеристикой европейского классицизма:

«Признавая только гармонию, классицизм перестал трагически воспринимать духовный мир человека. Поэтому ведущий конфликт из внутреннего (борение страстей, грехов, добродетели) был перенесен во внешнее — между человеком и обществом (реализация оппозиции чувство — долг). Различные искусства, в эпоху барокко стремившиеся слиться воедино, теперь будто оторвались друг от друга — между ними четкая грань, они не взаимодействуют, каждое из них ищет лишь ему присущие средства выражения. Искусство более не перетекает незаметно в жизнь, а жизнь не стремится походить на искусство. Всему придана законченная строгая форма, и делалось это по правилам. Девиз барокко "Кто не нарушает правил, тот не поэт" более не вдохновляет авторов»<sup>1</sup>.

Как вы думаете, можно ли эти слова отнести к русскому искусству XVIII в.? Как по-вашему, сохранился ли «внутренний конфликт» греха и добродетели, характерный для искусства Древней Руси, в эпоху Просвещения? Если да, то в каких искусствах? Следует ли считать классицизм менее глубоким стилем, чем барокко?

10. Расскажите, как вы понимаете «нормативность» искусства классицизма. Назовите, какие нормы должны были соблюдать в своем творчестве поэты, драматурги, архитекторы, художники, музыканты? Приведите примеры произведений русского искусства XVIII в., где эти нормы утвердились.

11. Подготовьте ответы на вопросы: в чем состоит специфика русского классицизма? Как соотносились в русском искусстве XVIII в. «Разум» и «Чувство»? Какие нравственные идеалы исповедовали мастера этой эпохи? Были ли связаны эти идеалы с духовными традициями русской художественной культуры предшествующих эпох? Приведите примеры.

12. Продолжите знакомство с произведениями Н. М. Карамзина. В «Письмах русского путешественника» он пишет:

«Избирать во всем лучшее, есть действие ума просвещенного: а Петр Великий хотел просветить ум во всех отношениях. Монарх объявил войну нашим старинным обыкновениям, во-первых, для того, что они были грубы, недостойны своего века; во-вторых, и для того, что они препятствовали введению других, еще важнейших и полезнейших иностранных новостей. Надлежало, так сказать, свернуть голову закоренелому русскому упрямству, чтобы сделать нас гибкими, способными учиться и перенимать. <...> Немцы, французы, англичане были впереди Русских по крайней мере шестью веками: Петр двинул нас своею мощною рукой, и мы в несколько лет почти догнали их. <...> Мы не таковы, как брадатые предки наши: тем лучше! Грубость наружная и внутренняя, невежество, праздность, скука были их долею в самом высшем состоянии; для нас открыты все пути к уточнению разума и к благо-

<sup>1</sup> Мирецкая Н. В., Мирецкая Е. В., Шакирова И. П. Культура эпохи Просвещения. — М., 1996. — С. 35-36.

родным душевным удовольствиям. Все *народное* ничто перед человеческим. Главное дело быть *людьми*, а не Славянами. Что хорошо для людей, то не может быть дурно для Русских; и что Англичане или Немцы изобрели для пользы, выгоды человека, то мое, ибо я человек!».

В полемике с какими взглядами написаны эти строки? Согласны ли вы с мыслями Н.М.Карамзина о значении петровских реформ для будущего России? Связаны ли они с представлением о «путях к утончению разума» и с искусством? Назовите стиль европейского искусства, который обусловлен «утончением разума». Расскажите, были ли этот стиль воспринят русскими художниками XVIII в.

### § 23. Голоса театра

Наш век достоин лишь сатиры.

*Дж. Свифт*

Мой дар убог, и голос мой негромок,  
Но я живу, и на земле мое  
Кому-нибудь любезно бытие:  
Его найдет далекий мой потомок  
В моих стихах...

*Е.А. Баратынский*

Более подробный обзор достижений российских муз эпохи Просвещения начнем с драматургии.

А.С.Пушкин сказал: «Словесность наша явилась вдруг в XVIII столетии». Этим поэт пытался подчеркнуть принципиально новый характер той светской литературы, что родилась в «век разума». И прежде чем говорить о корифеях новой драматургии, вспомним: древнерусская литература на протяжении более семи веков создавалась безвестными авторами, отвергавшими право на самовыражение или вымысел, но служившими Богу и людям во имя высоких духовных целей. Литература эпохи Просвещения стала принципиально светской, обращенной к земным образам. Необходимо также иметь в виду, что в это время в России одновременно с писателями-просветителями появился столь же «просвещенный читатель» (выражение Н. И. Новикова) и «просвещенный зритель». Для них, познавших вкус европейского светского искусства, и создавали свои сочинения поэты и драматурги. В отличие от древнерусских авторов они не проповедовали святость, но безоговорочно верили в силу нравственного воздействия печатного слова и театрального действия.

В чередѣ времен XVIII в. по праву считается самым «театральным». Действительно, лицедейство, как мы уже убедились, становится важнейшим элементом общественной жизни. Здесь уместно вспомнить и «потешные полки» маленького Петра I, и «машкерады» по поводу важнейших государственных событий (например, в Москве в честь заключения Ништадтского мира в 1721 г.), и красочные «огненные забавы» (фейерверки). Да и сама русско-европейская жизнь Санкт-Петербурга и Москвы порой напоминала спектакль, где на «сцене» действовали россияне, разодетые в иностранные костюмы и говорившие «роли» на модном французском языке. Неслучайно во второй половине этого столетия искусство театра становится самым любимым, распространенным и общественно значимым.

Ранняя русская драматургия неотделима от переводной литературы. «Слезные комедии» или «мещанские драмы» вошли в репертуар российского театра в первую очередь. Однако переводные пьесы той эпохи были необычны. Переводчики не пытались дословно донести до зрителя чужой текст, а стре-

милось максимально приблизить его к отечественным вкусам. Теоретиком этого «прелагательного» направления был **В.И.Лукин** (1737—1794). Пьесы, на которыми он работал, «склонялись на русские нравы», герои получали русские, «говорящие» о характере, имена (Добронравов, Чистосердов, Зло-радов и пр.). Сюжет обрстал бытовыми подробностями, почерпнутыми из русской жизни. В тексты пьес попадали обороты, характерные для крестьянской речи.

Попытка раскрыть внутренний мир персонажей через русское слово является, пожалуй, самой сильной стороной драматургии В.И.Лукина. Его пьесы «Мог, любовью исправленный», «Щепетильник» (обе 1765), «Пустомеля», «Награжденное постоянство» сыграли свою роль в рождении национальной комедии, взлет которой связан с творчеством **Д.И.Фонвизина** (1744 или 1745 — 1792).

С комедий Фонвизина сатирическая линия драматургии обрела ярко выраженные национальные черты. В частности, комедия «*Бригадир*», законченная в 1769 г., написана на животрепещущую тему галломании — раболепного поклонения перед всем французским. В этих очевидных тенденциях российской жизни драматург разглядел не просто глупое подражательство, но вреднейшее зло, разделившее верхушку русского общества (французские моды, французский язык!) с собственным народом. Герои пьесы, дворяне Иванушка и Советница, стыдятся России, презирают русский язык. Иванушка изрекает: «Тело мое родилось в России, это правда, однако дух мой принадлежал короле французской».

Речь галломанов, пересыпанная французскими словечками, выдает их пустоту и невежество. Например, отец Иванушки Бригадир не прочитал в своей жизни ни одной книги, кроме воинского устава. Не лишенный природного ума, он тем не менее не вызывает симпатии из-за своей грубости и самодурства. Еще более примечателен образ Бригадирши — невежественной, как и ее муж, но при этом еще и глуповатой. Критики неоднократно отмечали, что в характере Бригадирши отразились черты многих русских женщин, необразованных и забитых мужьями.

Комедия создана по канонам классицизма: драматург соблюдает правило трех единств. Герои пьесы немного статичны и слишком склонны к морализации. И все же комедия — неординарное и самобытное художественное произведение. В ней раскрыты чисто российские проблемы, представлены яркие и индивидуальные действующие лица. К тому же, как оказалось, нравы героев «Бригадира» живучи и сегодня.

Вершина творчества Д.И.Фонвизина — бессмертный «*Недоросль*» (1782). В этой комедии писатель-сатирик поднял проблему происхождения социальных пороков в крепостническом государстве. Явление Митрофанушки показано как следствие крепостного права, развращающего помещиков и уродующего крепостных. На почве крепостничества формируются варварство и жестокость Простаковых и Скотининых, показанных в комедии в отталкивающе-гротескном виде. Им противопоставлен ряд положительных героев — благородные дворяне Стародум, Правдин, Милон, Софья.

В основе сюжета, как известно, лежит любовная интрига, что соответствовало канонам классицизма. Однако Фонвизин подчинил ее «сверхзадаче» острой социальной сатиры.

Жизненная наблюдательность и литературный дар позволили писателю создать глубоко типизированные образы, наделенные при этом меткими индивидуальными характеристиками. Комедии сатирика-просветителя оказали мощное влияние на последующее развитие реалистических традиций в русской литературе.

Лучшие комедии XVIII в. несут в себе отпечаток обновления и даже своего рода прозрения, в них слышна насмешка над пошлостью, ограниченностью и самодовольством российских самодуров, «мещан во дворянстве», доморощенных скотининых и простаковых. В них современники черпали долгожданную пищу для ума и сердца. О шумном успехе комедии «Недоросль» можно прочитать в «Драмматическом словаре», изданном в 1787 г.: «...несравненно театр был наполнен и публика аплодировала пиесу метанием кошельков... Сия комедия, наполненная замысловатыми изречениями, множеством действующих лиц, где каждой в своем характере изречениями различается, заслужила внимание от публики. Для сего и принята с отменным удовольствием от всех, и почасту на Санкт-Петербургском и Московском театрах была представляема».

В литературе второй половины XVIII в. в числе довольно известных писателей и поэтов следует назвать Ф. А. Эмина (1735— 1770), М. Д. Чулкова (ок. 1743 — 1792), М. М. Хераскова (1733-1807), В. И. Майкова (1728-1778), И. Ф. Богдановича (1743/44-1803), И. И. Хемницера (1745-1784), М. Н. Муравьева (1757—1807), П. А. Плавильщикова (1760—1812) и др. В их разнообразном по жанрам творчестве исследователи отмечают постепенный отход от канонической трактовки классицизма, черты сентиментализма и реализма.

Талантливым драматургом этого периода, автором трагедий и комедий, был **Я. Б. Княжнин** (1742— 1791). Пушкин окрестил драматурга «переимчивым», однако подражательными были далеко не все сочинения Княжнина. Лучшие его трагедии — «Рослав» (1784) и «**Вадим Новгородский**» (1789) имели резонанс в обществе и были достаточно самостоятельными. Самое главное — в них драматург сумел выразить недовольство дворянской интеллигенции все усиливающимся самовластием Екатерины II. В уста своих героев Княжнин вкладывает полные классицистского пафоса речи против тиранов — «Отечества губителей». Он ратует за свободу и гражданские права личности, что во все времена вызывало ярость со стороны самодержавных правителей России.

Трагедия «Рослав» разворачивается в условно-исторической ситуации. Здесь рассказывается о некоем русском полководце Рославе, который остался предан Отечеству и долгу и не пожелал путем предательства стать шведским королем.

Идея трагедии «Вадим Новгородский» возникла в незримой полемике с пьесой Екатерины II «Историческое представление <...> из жизни Рурика» (1786), в которой, извращая исторические факты, императрица пыталась тенденциозно показать, что Российскому государству исконно была присуща монархическая форма правления. В пике самодержавному сюжету и его герою Рюрику Княжнин противопоставляет пламенного патриота, защитника новгородской вольницы Вадима. В пьесе есть строки, престаупающие границы дозволенного цензурой. К примеру, такие:

Что в том, что Рурик сей героем быть родился, —  
Какой герой в венце с пути не совратился?

Величья своего отравой упоен,  
Кто не был из царей в порфире развращен?  
Самодержавие, повсюду бед содетель,  
Вредит и самую чистейшу добродетель  
И, невозбранные пути открыв страстям,  
Дает свободу быть тиранами царям.

Трагедия «Вадим Новгородский» была напечатана (и большим тиражом!) уже после смерти автора, однако по распоряжению Сената изъята из продажи и сожжена.

Особую роль сыграл Я.Б.Княжнин в развитии русской музыки. Им созданы великолепные либретто комических опер «Несчастье от кареты» (1779) и «Скупой» (1782), музыка которых принадлежит основоположнику русского музыкального театра В.А.Пашкевичу, а также текст мелодрамы «Орфей», озвученный выдающимся композитором конца XVIII в. Е.И.Фоминим в 1792 г.

Самобытным и талантливым автором, вошедшим в литературу в 80-е гг. XVIII в., был **В.В. Капнист** (1757 или 1758— 1823). В молодости Капниста отличал либеральный строй мыслей. Однако многие его сочинения зрелых лет наполнены резкими политическими оценками, выходящими за рамки просветительского дворянского либерализма. В связи с этим стоит обратить внимание на своеобразную «самохарактеристику» поэта в его работе *«Об экзаменах»*.

Вспоминая главу «Тверь» из «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, Капнист писал: «Читая строки сии, вы, может быть, подумаете, что я без внимания пропустил приведенное в ответе вашем рассуждение почтенного г-на Р[адищева]; нет, я не гордец-вельможа и не временщик: встреча со старым знакомцем всегда мне приятна... признаюсь, мысли сего просвещенного человека во многих своих частях достойны уважения».

Наиболее ярко гражданская позиция В.В. Капниста проявилась в *«Оде на рабство»* (1783) и *«Оде на истребление в России звания раба Екатериною II, в 15 день февраля 1786 г.»* (1786). В «Оде на рабство» поэт обрушивается всей силой своего таланта на обличение тирании и крепостничества:

А вы, цари! на то ль Зиждитель  
Своей подобну власть вам дал,  
Чтобы во областях подвластных  
Из счастливых людей несчастных  
И зло из общих благ творить?  
На то ль даны вам скиптр, порфира,  
Чтоб были вы бичами мира  
И ваших чад могли губить?

Нередко в стихах В. В. Капниста встречаются «странствующие» образы «вольной» российской поэзии. Среди них — символ Времени, сокрушающий столп деспотической власти:

Так, в мире времени струями  
Все рушится средь вечной при, —  
Так пали древни алтари,  
Так с их престольными столпами  
И царства пали, и цари.

Некоторые строки капнистовой поэзии прямо предвосхищают пушкинские образы:

Цари надменны! Тrepешите!  
Что смертны вы, вспомяните!

Знаменитым писателем стал в связи с созданием комедии «Ябеда» (написана в 1793, поставлена в 1798). Один из известных мемуаристов XVIII в. — С. П. Жихарев в «Записках современника» с явным удовольствием поведал о том, что В. В. Капнист «при многих посетителях» читал в доме своего друга и родственника Н. А. Львова новую комедию «Ябеда», в результате чего весь Санкт-Петербург заговорил о ее «неслыханной дерзости».

«Ябеда» (что означает «судебная тяжба»), пожалуй, самое популярное произведение В. В. Капниста. В екатерининский век эта язвительная пьеса-памфлет произвела эффект, подобный разорвавшейся бомбе. По Санкт-Петербургу сразу поползли слухи: ждали ареста и ссылки поэта. Ряд исследователей и поныне уверены, что В. В. Капнист чуть было не удостоился участи своего «старого знакомого» Радищева и лишь вмешательство какого-то влиятельного лица спасло его от путешествия в места не столь отдаленные. О постановке «Ябеды» не могло быть и речи.

Прошло время, умерла Екатерина II. Лучик надежды вновь поселился в душе поэта. Он обратился за советом к одному из разносторонних, энциклопедически образованных людей столетия, Н. А. Львову, «и спрашивал, что ему делать». «То же, — отвечал он, — что сделал Мольер со своим Тартюфом, испросив позволения посвятить свою комедию самому государю». Совет был немедленно принят, и пьесу посвятили новому императору Павлу I. Но и это не помогло. После четырех представлений «Ябеда» была окончательно снята со сцены, а весь отпечатанный тираж изъят.

Комедия В. В. Капниста была произведением музыкальным. Причем музыка играла в ней важнейшую смысловую роль. Многие эпизоды «Ябеды» без музыки потеряли бы свою «неслыханную дерзость». Вот, например, такая сцена. Героиня комедии, добродетельная институтка Софья, поет для гостей сентиментально-возвышенный кант:

Воспоем тьму щедрот  
Нашей матери-царицы;  
Что под свой покров берет  
Вдов, убогих и сирот.  
От другой своей десницы  
Им она блаженство шлет.

А вслед ему несется рефрен подвыпивших судей:

Помути, господь, народ,  
Да накормит воевод.

И наконец, завершает эпизод маленький сатирический шедевр — песня прокурора Хватайко:

Бери, большой тут нет науки,  
Бери, что только можно взять.

На что ж привешены нам руки,  
Как не на то, чтоб брать.

Все повторяют:

Брать, брать, брать.

Музыка комедии, к сожалению, не сохранилась. Мы не знаем ее автора. Может быть, как часто бывало, стихи пелись «на голоса» народных песен. Но можно предположить, что кто-либо специально написал для комедии новую музыку, тем более что стихи Капниста очень выразительны. Стоит добавить, что именно с «Ябеды» началась в истории русской музыки традиция авторской политической песни-сатиры. От песен В. В. Капниста один шаг до декабристских «ноэлей».

В.В.Капнист достойно прожил свою довольно долгую по тем временам жизнь. Два его сына, Семен и Алексей, стали декабристами. В семье поэта получили воспитание еще три мальчика — дети его близкого друга И. М. Муравьева-Апостола. Так что С.И.Муравьев-Апостол, повешенный на Сенатской площади, был для Капниста почти как сын. Правда, до восстания декабристов поэт не дожил...

А теперь самое время подробно рассмотреть тему «власть и просветители», вернее, «Екатерина II и русские просветители», поскольку властью во второй половине XVIII в. в России обладала именно эта незаурядная женщина.

## § 24. Екатерина II и русские просветители

Подай, Фелица! наставленья:  
Как пышно и правдиво жить...

*Г. Р. Державин*

И над отечеством свободы просвещенной  
Взойдет ли, наконец, прекрасная заря?

*А. С. Пушкин*

Наш современник, ученый Н.Я.Эйдельман, увидел XVIII в. таким: «Неслыханно причудливый исторический контраст рабства и прогресса».

Рабство... Было бы неверным полагать, что это слово относится только к крепостному крестьянству. До 1762 г. и дворянина можно считать рабом, и только 18 февраля этого года Петр III подписал долгожданный указ о «вольности дворянской». Крестьяне же получили вольность спустя 99 лет... Стоит ли удивляться, что «крестьянский вопрос» становится одним из самых больных в культуре Просвещения? И возник он (еще один парадокс XVIII в.!) в связи с деятельностью молодой Екатерины II (до замужества немецкая принцесса Софья Фредерика Августа Анхальт-Цербстская; после — жена незадачливого Петра III), которая владела русским тронном 34 года.

Образ Екатерины II противоречив, как и сам «просвещенный век». Она была европейски образованна, умна, расчетлива и придавала большое значение развитию культуры. При этом она полагала, что развиваться культура должна толь-

ко в том направлении, которое является нужным и полезным в соответствии с самодержавными установками и личностными пристрастиями. И если в начале своего правления, в 60-е гг. XVIII в., Екатерина II окрылила вольнодумство русских просветителей, то в конце жизненного пути, в 80—90-е гг., она же и задушила признаки свободомыслия. Однако «непоротое поколение» дворян уже родилось, родилось и вольное печатное литературное слово, о чем речь пойдет в этом параграфе. Но сначала вернемся к молодой Екатерине II.

Итак, начало ее правления было многообещающим! Грандиозный маскарад в Москве по поводу коронации Екатерины II назывался «Торжествующая Минерва». Коронационные празднества 1763 г., по традиции проводимые в старой столице, надолго запомнились современникам.

Москвичи ждали карнавала как необычного «заморского» театрального представления. И они не ошиблись. В течение трех дней улицы древнего города были заполнены разноцветными костюмами и масками, повсюду звучала музыка и раздавался смех. Самым важным моментом праздника было собственно карнавальное шествие, призванное показать «гнусность пороков и славу добродетели». Зрителей было много. Очевидец событий, известный мемуарист Андрей Болотов, писал: «Стечение народа, желавшего сие видеть, было преле великое. Все те улицы (Басманные, Мясницкая, Покровка. — *Л. Р.*), по которым имела оная процессия свое шествие, напичканы были бесчисленным множеством людей всякого рода».

«Изобретение и распоряжение маскарада» принадлежало Ф.Г.Волкову. Основные стихотворные тексты сочинил А.П.Сумароков, пояснение же к представлению написал поэт М. М.Херасков. В карнавальном пестрой толпе зрители узнавали «пороки» — Обман, Невежество, Мздоимство, Праздность, Злословие. Шествие замыкала на колеснице богиня мудрости Минерва, торжествующая свою победу над силами низменных человеческих страстей.

Так возвестила Екатерина II наступление «Минервина века», долголетие которого длилось до 1796 г. Каким должен был стать этот век? В идеальных теориях французских энциклопедистов, да и многих отечественных мыслителей, разумность и справедливость устройства общества определялись степенью просвещенности «философа на троне», подающего пример добродетели своим подданным. Этот образ был необычайно популярен. В поэтической форме отголосок теории запечатлен в знаменитой оде Г.Р.Державина «*Фелица*» (1782):

Подай, Фелица! наставленья:  
Как пышно и правдиво жить,  
Как укрощать страстей волненье  
И счастливым на свете быть?

Идеален в оде и сам портрет «просвещенной государыни»:

Едина ты лишь не обидишь,  
Не оскорбляешь никого,  
Дурачества сквозь пальцы видишь,  
Лишь зла не терпишь одного;

<sup>1</sup> *Фелица* от лат. *fēlix* — счастливый. Имя заимствовано из сказки о царевиче Хлоре, написанной Екатериной II для ее внука Александра.

Проступки снисхождением правишь,  
Как волк овец, людей не давишь,  
Ты знаешь прямо цену их.

Ныне известно, насколько художественный образ не соответствовал действительному облику Екатерины II (которой, кстати, ода очень нравилась). Правление «торжествующей Минервы» было отмечено и кровавыми крестьянскими бунтами, и подавлением дворянского свободомыслия. Суд потомков часто непредсказуем. Сегодня екатерининский «золотой век» видится в гораздо менее мрачном свете, нежели в XIX столетии. Достаточно вспомнить слова А.С. Пушкина, который писал:

«Со временем история оценит влияние ее царствования на нравы, откроет жестокую деятельность ее деспотизма под личиной кротости и терпимости, народ, угнетенный наместниками, казну, расхищаемую любовниками, покажет важные ошибки ее в политической экономии, ничтожность в законодательстве, отвратительное фиглярство в сношениях с философами ее столетия — и тогда голос обольщенного Вольтера не избавит ее славной памяти от проклятия России»<sup>1</sup>.

Думается, что внутренняя противоречивость русской культуры екатерининской эпохи, столь резко оцененная Пушкиным, порождена болезненной раздвоенностью общественного сознания. Казалось, вся жизнь разделилась на торжественные заявления, обещания, декларации (например, знаменитый екатерининский «Наказ») и повседневную действительность, в которой нет места показному либерализму. Игра в «просвещенного монарха» являлась самой сутью Екатерины II. Актерами в этой игре были то корифеи французского Просвещения, замороженные собственными утопическими теориями, то российские интеллигенты, обманутые прекраснодушными лозунгами.

Победа над общественным мнением Европы далась Екатерине II удивительно легко — сказала и ее образованность, и природная склонность к интриге. Однако в России взять инициативу просветительства в свои руки ей никак не удавалось. Русская общественность не спешила возводить «просвещенной монархине» политический алтарь.

Первое крупное поражение Екатерина II потерпела от созданной ею же Комиссии по составлению нового Уложения. Депутаты Комиссии оказались удивительно несговорчивы. Вместо того чтобы петь хвалу «торжествующей Минерве», они упорно вели дискуссии о положении крепостного крестьянства, о необходимости коренных реформ во взаимоотношениях имущих и неимущих российских подданных. Ход работы Комиссии был неожидан. Явное несовпадение желаемого и действительного сильно нервировало императрицу. Очередной попыткой овладеть ситуацией стала ее публицистическая деятельность в журнале *«Всякая всячина»* (издание 1769 г. составляет 52 выпуска, издание 1770 г. — 18 выпусков). С этой трибуны Екатерина II предполагала управлять ходом просветительского движения. В первом же номере *«Всякой всячины»* было напечатано высочайшее разрешение издавать в России сатирические журналы без всякой цензуры, что послужило поводом для расцвета русской публицистики.

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Заметки по русской истории XVIII в. // Собр. соч.: в 10 т. — М., 1949. — Т. 8. — С. 128.

В числе наиболее ярких писателей-сатириков, вступивших в скрытый спор с Екатериной II, лидирует **Н. И. Новиков** (1744—1818). Один за другим выходят сатирические журналы Новикова: «*Пустомеля*» (1770), «*Трутень*» (1769—1770), «*Живописец*» (1772—1773), «*Кошелек*» (1774). Много сил просветитель отдает книгоиздательской работе — с 1779 по 1789 г. он арендует типографию Московского университета. В конце 1770-х гг. и позднее он занимается изданием новых журналов — «Утренний свет», «Вечерняя заря», «Покоящийся трудолюбец», «Московское издание», а также первого в России детского журнала «Детское чтение для сердца и разума» (выходил еженедельно с 1785 по 1789 г. в качестве приложения к газете «Московские ведомости»). Разнообразные по жанрам и опубликованным материалам, журналы Н.И. Новикова привлекали внимание общественности к острым социальным проблемам, к вопросам экономики и права, быта и моды, педагогики и этики<sup>1</sup>.

Искрящиеся талантом публикации Н.И.Новикова были не просто смелым шагом на пути развития демократических идей. Им двигало высокое стремление к действительному, а не мнимому просвещению умов, возвышению личности, проповеди любви к ближнему вне зависимости от его сословного состояния. С сатирических зарисовок Новикова в русской художественной культуре начинается подлинное развитие *крестьянской темы*, традиция которой оказалась и глубокой, и плодотворной для всех видов искусства.

Первый в России независимый журнал «Трутень» оправдал надежды жаждающей знаний читающей публики: ведь издатель был действительно независим и от императорского двора, и от цензуры. Знаменитый едкий эпиграф к журналу («Они работают, а вы их труд ядите») сразу привлек внимание современников. От журнала ждали сенсационных публикаций, и не ошиблись. Страницы новиковских произведений полны искреннего сочувствия к униженному и бесправному существованию российского кормильца-крестьянина. Отныне сострадание к бедности и бедствию простых «поселян» станет «вечной темой» русского искусства и найдет свое наиболее яркое воплощение в творчестве деятелей русской культуры XIX в. — Н.А. Некрасова, Л. Н.Толстого, М.П.Мусоргского, В.П.Перова... Но великолепие произведений классиков XIX в. не отменяет значимости творений эпохи Просвещения.

Об образной силе и сатирическом даре Н.И.Новикова можно судить хотя бы по такому выразительному отрывку из «Живописца» — письму уездного дворянина к своему сыну Фалалею: «Куда какой проказник был ты смолоду! Как, бывало, примешься пороть людей, так пойдет крик такой и хлопанье, как будто за уголовное в застенке секут: таки, бывало, животики надорвем со смеха».

Н.И.Новиков был арестован в 1792 г. за антиправительственную деятельность и осужден на 15 лет заключения в Шлиссельбургской крепости. Был освобожден лишь после смерти Екатерины II в 1796 г. Однако Павел I не разрешил ему вернуться к общественной и издательской деятельности, к тому же Новиков был тяжело болен и совершенно разорен. Он дожил свой век в имении, удаленном от Санкт-Петербурга.

<sup>1</sup> В 1770-х гг. Н. И. Новиков примкнул к масонам. В XVIII в. в ряды масонов вступали многие деятели культуры европейских стран. Массонство (франкмасонство), от франц. «вольный каменщик», — религиозно-этическое движение; возникло в Великобритании в начале XVIII в. Цель масонского движения — создание тайной всемирной организации во имя объединения человечества в религиозном братском союзе. Масоны допускают любые религиозные верования.

Особое место в русской культуре XVIII в. принадлежит **А. Н. Радищеву** (1749 — 1802). Он родился в богатой дворянской семье. Получил хорошее образование — учился в Пажеском корпусе Санкт-Петербурга и в Лейпцигском университете. С 1771 г. находясь на государственной службе, Радищев одновременно начал литературную деятельность. Зная не понаслышке крепостную деревню, он пришел к выводу о нравственном праве крестьянства бороться за свободу против деспотизма и произвола. Воспитанный на трудах французских просветителей, он призывал отменить рабство в России насильственным путем, допускал идею кровопролития во имя общественного прогресса. Судьба народа становится главной темой его творчества, отмеченного чертами подвигничества и жертвенности. Лучшие произведения писателя — ода «Вольность» и «Путешествие из Петербурга в Москву».

Оде «*Вольность*» (ок. 1783) присущи публицистичность и ораторская страстность. А. Н. Радищев (по мнению Екатерины II, «бунтовщик хуже Пугачева») предрекает гибель монархии и народную революцию:

Вокруг престола все надменно  
Стоят коленопреклоненно;  
Но мститель, трепещи, грядет;  
Он молвит, вольность предрекая,  
И се молва от край до края  
Гляся свободу, протечет.  
Возникнет рать повсюду брэнна,  
Надежда всех вооружит;  
В крови мучителя венчанна  
Омыть свой стыд уж всяк спешит.

Работа над «*Путешествием из Петербурга в Москву*» началась в середине 80-х гг. XVIII в. Параллельно с ней Радищев написал статью «*Беседа о том, что есть сын Отечества*» (1789), полную гневных обличений в адрес помещиков-крепостников — «мучителей» и «притеснителей». Писатель четко формулирует ответ на вопрос, вынесенный в заголовок статьи: сын Отечества есть «существо свободное». Истинным патриотом может считаться лишь тот, кто способен пожертвовать жизнью во имя народного блага.

«Путешествие из Петербурга в Москву» открывается посвящением А. М. К. (А. М. Кутузову), в нем писатель раскрывает главную идею книги: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала. Обратил взоры мои во внутренность мою — и узрел, что бедствия человека происходят от человека. И часто от того только, что он взирает непрямо па окружающие его предметы».

Эпиграфом к книге взяты строки из «Телемахиды» В. К. Тредиаковского и означающие отношение А. Н. Радищева к крепостничеству: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайй».

От главы к главе писатель показывает картины бесправия, угнетенности, ужасающей бедности крепостного люда. Стиль «Путешествия» сложен. Лексика автора, от имени которого идет повествование, перемежается с языком персонажей, среди которых выведены крестьяне, новгородский семинарист, купец, крепостной интеллигент, подьячий. Передавая речь своих героев, писатель добивается ярких реалистических характеристик.

Многие незабываемые эпизоды «Путешествия...» подобны театральным сценам, разворачивающимся под аккомпанемент музыки. То звучит заунывная протяжная песня ямщика (глава «София»), то хороводная «Во поле береза стояла» (глава «Медное»), то скорбное причитание над рекрутом, которого разлучают со старухой-матерью и невестой (глава «Городня»), то духовный стих об Алексее, Божьем человеке (глава «Клин»). Песни вплетаются в литературную ткань произведения, и вот уже кажется, что все «Путешествие» наполняется звуками народных песен. Их запись столь точна, что многие современные исследователи утверждают: Радищев, подобно многим своим современникам, собирал фольклор.

Самую проникновенную «музыкальную прелюдию» своего «Путешествия...» А. Н. Радищев создал в главе «София»: «Лошади меня мчат; извозчик мой затянул песню, по обыкновению заунывную. Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого... На сем музыкальном расположении народного уха умеи учреждать бразды праатения. В них найдешь образование души нашего народа», — следует вывод писателя.

«Путешествие из Петербурга в Москву» было издано в мае 1790 г. и сразу получило скандальную известность. Прочитав книгу, Екатерина II усмотрела в ней вредные для общества призывы народа к «негодованию противу начальников». Тираж «Путешествия...» был изъят и сожжен. А. Н. Радищев посажен в Петропавловскую крепость, судим и приговорен к смертной казни, которую императрица заменила на ссылку в Сибирь. Живя в далеком Илимске, Радищев остался верен своим взглядам. Его словами и закончим этот раздел:

Ты хочешь знать: кто я? что я? куда я еду?  
Я тот же, что и был и буду весь мой век:  
Не скот, не дерево, не раб, но человек!  
Дорогу проложить, где не бывало следу,  
Для борзых смельчаков и в прозе и в стихах,  
Чувствительным сердцам и истине я в страх  
В острог Илимский еду.

## § 25. Корифеи русского Просвещения: Г.Р.Державин и Н.М.Карамзин

Словом: жег любви коль пламень,  
Падал я, вставал в мой век.  
Брось, мудрец! на гроб мой камень,  
Если ты не человек.

*Г. Р. Державин*

О россы! век грядет, в который и у вас  
Поэзия начнет сиять, как солнце в полдень.

*Н. М. Карамзин*

По мнению критика XIX в. В.Г.Белинского, первым выразил «русский XVIII в.» Г.Р.Державин (1743—1816). Даже если это преувеличение, критик прав в главном: Державину удалось в удивительно органичной и высокохудожественной

жественной форме достойно завершить допушкинский период русской поэзии. Его наследие, что свойственно великим творениям, нельзя причислить ни к классицизму, ни к реализму, ни к сентиментализму. Отдавая должное стройной эстетике классицизма, Державин отказался от следования образцам и от нормативности жанров. В зависимости от художественных задач он смешивал стилистику «забавного русского слога», включая в свои оды элементы элегии, песни, стансов. И в каждом сочинении поэт предстает как глубоко нравственный и искренний человек, любящий жизнь, которая стала предметом его поэзии.

Г.Р.Державин родился в семье бедного дворянина и не получил систематического образования. Все, чего добился поэт, он достиг благодаря самому себе. Карьера его была удачной: он прошел путь от солдата до секретаря Екатерины II, сенатора, министра юстиции. Известно, что Державин очень ревностно относился к государственной службе, считал ее главным делом своей жизни. Поэта волновал идеал государственного мужа, человека чести и общественного долга. В оде *«Вельможа»* (1794) он писал:

Хочу достоинства я чтить,  
Которые собою сами  
Умели титлы заслужить  
Похвальными себе делами;  
Кого ни знатный род, ни сан,  
Ни счастье не украшали;  
Но кои доблестно снискали  
Себе почтенье от граждан.

В число первых поэтов России Г.Р.Державина выдвинула ода *«Фелица»*. Как и многие просветители, поэт придерживался взглядов монархизма. Идеальный образ просвещенной императрицы он создал, помимо *«Фелицы»*, в нескольких одах: *«Благодарность Фелице»* (1783), *«Видение Мурзь»* (1789), *«Изображение Фелицы»* (1789). Живописуя Екатерину II, поэт восхвалял ее человеческие черты — скромность, трудолюбие, ум, воспитанность:

Мурзам твоим не подражая,  
Почасту ходишь ты пешком,  
И пища самая простая  
Бывает за твоим столом;  
Не дорожа твоим покоем.  
Читаешь, пишешь пред налоем. <...>  
Не слишком любишь маскарады,  
А в клуб не ступишь и ногой...

Однако идеальный правитель, с одной стороны, и результаты его правления — с другой, порой казались поэту разительно отличными. И тогда Г. Р.Державин в духе просветительских утопий позволял себе поучать и наставлять монархов, смело выступая против несправедливости, попрания законов, бесчестия. Таково стихотворение *«Властителям и судиям»* (1780; последняя редакция 1787), в основе которого вольный перевод 81 псалма Библии:

Цари! Я мнил, вы боги властны,  
Никто над вами не судья,

Но вы, как я подобно, страстны  
И так же смертны, как и я.  
Воскресни, Боже! Боже правых!  
И их молению внемли:  
Приди, суди, карай лукавых,  
И будь один царем земли!

Стиль од Г. Р. Державина существенно отличается от более раннего одописания. В них есть жизненная конкретность, бытовые подробности, реалистические зарисовки, смягчающие официозность и философичность жанра. Сильное впечатление оставляет уникальная способность поэта передавать краски окружающей действительности, видеть природу глазами живописца. Примером могут служить начальные строки оды «Видение Мурзы»:

На темно-голубом эфире  
Златая плавала луна;  
В серебряной своей порфире  
Блистаючи с высот, она  
Сквозь окна дом мой освещала  
И палевым своим лучом  
Златые стекла рисовала  
На лаковом полу моем.

Среди сочинений 80-х гг. XVIII в. выделяется ода «Бог» (1784). Она отличается высокой духовностью, глубиной проникновения в суть христианских представлений о мироздании, ясным и подкупающе простым изложением мыслей.

Расцвет творчества поэта приходится на 90-е гг. XVIII в. Стиль его сочинений становится еще более точным и живописным. Таковы начальные строки оды «*Водопад*» (1791 — 1794), созданные под впечатлением смерти некогда всемогущего князя Г. А. Потемкина-Таврического:

Алмазна сыплется гора  
С высот четыремя скалами,  
Жемчугу бездна и серебра  
Кипит внизу, бьет вверх буфами;  
От брызгов синий холм стоит,  
Далече рев в лесу гремит.

В этот период Г. Р. Державин пишет целую серию героико-патриотических од. Героями их были то великий полководец А. В. Суворов, то простой русский солдат — росс, бесстрашный победитель во славу Отечества. В сочинениях «*На взятие Измаила*» (1790), «*На переход Альпийских гор*» (1799), «*На победы в Италии*» (1799) Державин возвращается к стилю ломоносовских торжественных од и придерживается сложившихся классицистских традиций. Для оды «На взятие Измаила» характерны строки:

Внимай, Европа удивленна,  
Какой сей россов подвиг был. <...>  
А слава тех не умирает,  
Кто за отечество умрет...

В ней же, размышляя об истории русского народа, Державин пишет:

Где есть народ в краях вселенны,  
Кто б столько сил в себе имел:  
Без помощи, от всех стесненный,  
Ярем с себя низвергнуть смел?..

Присутствие автора чувствовалось в державинской поэзии всегда. В последний период творчества, с середины 90-х гг. XVIII в., Г.Р.Державин все чаще обращается к темам личной и семейной жизни, воспевая простые человеческие радости. В его поэзии усиливается автобиографичность, интимность. Мастер с удивительной непосредственностью обращается к сильным мира сего, объясняется в любви, беседует с друзьями, восхищается. В стихотворении «*Желание*» (1797) поэт вовсе не лукавил, написав строки:

К богам земным сблизаться  
Ничуть я не ищу,  
И больше возвышаться  
Никак я не хочу.

Души моей покою  
Желаю только я:  
Лишь будь всегда со мною  
Ты, Дашенька моя!

Столь же честным и искренним был поэт, признав юного Пушкина своим «победителем-учеником». Отдавая дань светлому образу, закончим рассказ о Г.Р.Державине следующим четверостишием В.В.Капниста:

Державин умер!.. слух идет, —  
И все молве сей доверяют,  
Но здесь и тени правды нет:  
Бессмертные не умирают!

Иным был творческий путь **Н.М.Карамзина** (1766— 1826). Писатель, историк, публицист в силу таланта и эрудиции сумел открыть в 90-е гг. XVIII в. новое литературное направление. Речь идет о *сентиментализме*, воспринять эстетику которого Карамзину помогли труды французского просветителя Ж.Ж.Руссо. Первая сентиментальная повесть Карамзина, называвшаяся «*Евгений и Юлия*», появилась в конце 80-х гг. Позднее он даст новому направлению свое теоретическое обоснование. Главная мысль писателя заключалась в антиклассицистской позиции: не разум, а чувство должно определять поэтику художественного произведения, считал он.

Самыми значительными сочинениями Н. М. Карамзина в XVIII в. были «*Письма русского путешественника*» (1791 — 1792) и «*Бедная Лиза*» (1792). В «Письмах» Карамзин знакомит читателя с множеством европейских знаменитостей, воссоздает взгляды эпохи. Интересно сопоставить мнение писателя о народной революции с тем, что думал по этому поводу А. Н.Радищев. Н.М.Карамзин был убежден, что только развитие просвещения и воспитание народа способно создать почву для радикальных государственных перемен. О кровавом бунте, который столь страстно призывал Радищев, Карамзин прозорливо сказал:

«Народ есть острое железо, которым играть опасно, а революция — отверстие гроба для добродетели и — самого злодейства. Всякое гражданское общество, веками утвержденное, есть святыня для добрых граждан; и в самом несовершеннейшем надобно удивляться чудесной гармонии, благоустройству, порядку».

И еще: «Злой роялист не хуже любого якобинца. На свете есть только одна хорошая партия: друзей, человечества и добра».

Над повестью «Бедная Лиза» рыдали многие читательницы того времени. Признавая право личности на внутреннюю свободу, Н.М.Карамзин создал прекрасный образ бедной крестьянской девушки Лизы, полюбившей молодого дворянина. Герой ее романа, некий Эраст, не смог преодолеть сословные предрассудки и предал Лизу. Он женился на богатой вдове, дав Лизе на прощание 100 рублей. События повести вызывают не бурю эмоций, а скорее тихое меланхоличное чувство. Читатели в полной мере оценили стремление писателя показать, что «и крестьянки любить умеют». Многие из них поверили в достоверность печального финала «Бедной Лизы»: пруд у Симонова монастыря, где якобы погибла героиня, стал местом паломничества.

На исходе XVIII в. Н.М.Карамзин создал исторические повести «Наталья, боярская дочь» (1792), «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» (1803), а также психологическую повесть «Юлия» (1796). «Марфа Посадница» была его последним беллетристическим произведением: после нее писатель целиком отдается работе над главным трудом своей жизни — «Историей государства Российского», относящимся уже к XIX в.

Итак, путь русской литературы XVIII столетия выявил ее удивительную способность к саморазвитию. Впитав просветительские доктрины и нормативную эстетику общеевропейского классицизма, русская словесность не осталась послушно ученической. Новая светская культура способствовала рождению ярчайших литературных имен. Поэты и писатели не считали себя сторонними наблюдателями развития общества. Они активно влияли на общественное мнение, осознавая ответственность перед читателем. Словесность говорила не только голосом разума, но прежде всего голосом сердца, призывая граждан России к состраданию, справедливости, гуманности в отношении всех членов общества. Развиваясь в разных формах и жанрах, литература в лучших своих творениях пестовала высокую нравственность, тем самым задавая цель движению России по пути истории.

#### Вопросы и задания

1. Прочитайте строки М. В.Ломоносова из «Оды на день восшествия на всероссийский престол Ея величества Государыни императрицы Елисаветы Петровны, 1747 г.»:

Когда на трон она вступила  
Как Вышний подал ей венец,  
Тебя в Россию возвратила,  
Войне поставила конец;  
Тебя прияв облобызала:  
Мне полно тех побед, сказала,  
Для коих крови льется ток.  
Я россов счастьем наслаждаюсь,  
Я их спокойством не меняюсь  
На целый запад и восток.

Как вы думаете, сопоставим ли образ ломоносовской оды с представлениями о «просвещенном монархе»? Какие сочинения XVIII в. аналогичного панегирического содержания вы можете назвать? Как вы считаете, какие нравственные идеи заложены в теории «просвещенного монарха»? Близки ли вам эти идеи?

2. В каких жанрах развивалась поэзия первой половины XVIII в.?

3. Что вам известно о поэте и драматурге А. П. Сумарокове? Прочитайте следующий отрывок из его «Эпистолы о стихотворстве»:

О песнях нечто мне осталось представить,  
Хоть песнописцев тех никак нельзя исправить,  
Которые, что стих, не знают и хотят  
Нечаянно попасть на сладкий песен лад.  
Нечаянно стихи из разума не льются,  
И мысли ясные невежам не даются.  
Коль строки с рифмами — стихами то зовут.  
Стихи но правилам премудрых муз плывут.  
Слог песен должен быть приятен, прост и ясен,  
Витийств не надобно; он сам собой прекрасен;  
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть;  
Не он над ним большой — имеет сердце власть.

Как вы думаете, можно ли говорить, что в этом сочинении А. П. Сумароков отстаивает теорию классицизма? Назовите, какие «правила премудрых муз» здесь имеет в виду автор. Объясните, как, по мысли А. П. Сумарокова, должны соотноситься в стихах разум и сердце. Развивалась ли, по-вашему, «сердечность» в русской поэзии XVIII в.?

4. Расскажите, какие проблемы затронул Д. И. Фонвизин в своем творчестве. Как вы думаете, сопоставим ли образ Скотинина из комедии «Недоросль» с образом дурака-гордеца, выведенного острым пером А. П. Сумарокова в басне «Соболья шуба»? Отрывок из нее приведен ниже:

Богатство хорошо иметь;  
Но должно ль им кому гордиться сметь?  
В собольей дурака я шубе видел,  
Который всех людей, гордяся, ненавидел.  
В ком много гордости, известно то, что тот,  
Конечно, скот.  
И титла этого в народе сам он просит.  
Носил ту шубу скот, и скот и ныне носит.

5. Прочитайте отрывок из журнала «Трутень». Назовите имя издателя. С кем полемизирует автор?

«Господин издатель!

Госпожа Всякая всячина на нас прогневалась и наши нравоучительные рассуждения называет ругательствами. Но теперь вижу, что она меньше виновата, нежели я думал. Вся ее вина состоит в том, что на русском языке изъясняться не умеет и русских писаний обстоятельно разуместь не может; а сия вина многим нашим писателям свойственна...».

6. Расскажите о судьбе А. Н. Радищева и раскройте его роль в русской культуре.

7. Прочитайте отрывок из знаменитого стихотворения И. И. Дмитриева «Голубочек», текст которого был положен в основу самой популярной песни второй половины XVIII в. Что вас привлекает в этих строках? К какому стилю, по-вашему, можно отнести это стихотворение?

Стонет сизый голубочек;  
Стонет он и день и ночь;

Миленький дружок  
Отлетел надолго прочь.

8. Дайте характеристику творчества Г. Р.Державина и Н. М. Карамзина.
9. Объясните, почему «осмнадцатое столетие» считается «театральным».
10. Перед вами отрывок из оды Г.Р.Державина:

О ты, пространством бесконечный,  
Живый в движенье вещества,  
Теченьем времени превечный.  
Без лиц, в трех лицах Божества!  
Дух всюду сущий и единый,  
Кому нет места и причины,  
Кого никто постичь не мог,  
Кто все собою наполняет,  
Объемлет, зиждет. Сохраняет,  
Кого мы называем: Бог!

Измерить океан глубокий,  
Сочечь пески, лучи планет  
Хотя и мог бы ум высокий, —  
Тебе числа и меры нет!  
Не могут духи просвещенны,  
От света Твоего рожденны,  
Исследовать судеб Твоих:  
Лишь мысль к Тебе взнестись дерзает,  
В Твоем величье исчезает,  
Как в вечности прошедший миг.

Как вы считаете, какие идеи излагает здесь автор? Близки ли вам христианские позиции Г.Р.Державина?

## Глава 7. «Архитектура, что за вещь?»

### § 26. Юность «северной Венеции»

Приятный брег! Любезная страна!  
Где свой Нева поток стремится к пучине.  
О! прежде дебрь, се коль населена!  
Мы град в тебе престольный видим ныне.

*В. К. Тредиаковский*

Название этой главы учебника восходит к работе деятеля русской культуры XVIII в. Ф. В. Каржавина «Словарь Архитектонический». В нем в соответствии с просветительским духом времени объясняется читателю, что же такое «архитектура» и почему этот вид искусства сочетает в себе красоту и пользу. Полезность же «вещи», по мысли Ф. В. Каржавина, в первую очередь определяет место искусства того или иного рода в человеческой жизни. Спорные суждения? Безусловно, спорные. Однако эти взгляды были типичны для рационально мыслящих людей XVIII в., считавших архитектуру «искусством искусств» и уделявших красоте своих городов заслуженно большое внимание.

И еще одно предварительное замечание. Архитектура XVIII в. была особой. Она создавалась под воздействием «театрального» восприятия жизни, в которой разошлись реальность и бутафорская пышность (об этом уже говорилось ранее). Порой кажется, что правители России и власть предержавшие вельможи заказывали зодчим строительство не дворцов, доходных домов или административных зданий, а возведение огромных «архитектурных декораций», где более всего ценились воображение и фантазия создающего их мастера.

Впрочем, начало «архитектурного театра» в России было более скромным. И связано оно с бурным Петровским временем, с рождением города на Неве.

И перед младшею столицей  
Померкла старая Москва, —

сказал А.С.Пушкин. В наши дни, когда к Москве вновь вернулся столичный блеск, эти слова кажутся преувеличением. Но в XVIII в., да и в последующий век, они звучали истиной. Ведь «северная Венеция» — Санкт-Петербург — была в эпоху Просвещения единственным городом Европы, который изначально строился в соответствии со строгим планом «регулярной архитектуры» и при его возведении не жалели ни денег, ни людей. А начиналось это так.

Топкие болотца, редкий ельник, тучи комаров да ивняк по берегам Невы — таков был пейзаж той части земли от Ладожского озера до Финского залива, где Петр I задумал «прорубить окно в Европу». В октябре 1702 г. русские войска штурмом взяли старинную крепость Орешек, позднее переименованную Петром в Шлиссельбург («ключ-город»). С «ключа» все и пошло: изъездив Неву вдоль и поперек и измерив ее глубину, Петр I сам указал, где следует заложить новый город-крепость. 16 (27) мая 1703 г. на Заячьем острове появились первые

землекопы, которые под руководством неутомимого «птенца гнезда Петрова» — А.Д. Меншикова принялись укреплять болотистый берег и сыпать первые земляные бастионы. А 29 июня, в день именин Петра I, была заложена первая деревянная церковь во имя святых апостолов Петра и Павла.

На старинных гравюрах город назывался «Санкт-Питер-бурх». Имя «Питер» всегда нравилось отцу-основателю — так окрестили его голландцы. А Петр почитал их как учителей и хотел видеть город своего имени стройным и светлым, по образцу Амстердама — столицы Голландии, тоже возведенной на сотне островов.

А теперь сделаем некоторое отступление и вернемся в Москву начала XVIII в. Ощущались ли здесь те перемены, что вызвали к жизни новую русскую светскую архитектуру?

Ориентация на Европу и обмирщение — все это еще с конца XVII в. отразилось в московском зодчестве. Здесь появились новые сооружения гражданского предназначения. Среди них назовем *Сретенские ворота Земляного города* (Сухарева башня, зодчий М. И. Чоглоков), здания *Монетного двора* и *Земского приказа* на Красной площади. Демонстративно отошли от канонов древнерусского зодчества строители *церкви Знамения в Дубровицах* (в вотчине воспитателя Петра I Б.А.Голицына). Ее пышное резное убранство включало в себя запрещенные ранее круглые скульптуры, а двухъярусный восьмерик завершался не церковной главой, а ажурной вызолоченной короной! Дубровицкая церковь — пример ярко выраженного барочного мышления, противопоставленного вековым традициям древнерусской архитектуры.

Элементы западного влияния сказались в творчестве крупного мастера начала XVIII в. **И. П. Зарудного** (?— 1727). Выходец с Украины, Зарудный был очень одарен; ему удавались и живопись, и резьба по дереву. По проекту Зарудного в 1701 — 1707 гг. была возведена знаменитая *Меншикова башня* в Москве (церковь архангела Гавриила у Чистых прудов). Вертикальная устремленность башни и мотив шпиля в ее завершении явно предвосхищают торжественную архитектуру светского типа. Однако подлинное обновление стилистики зодчества состоялось лишь с рождением петербургской регулярной архитектуры.

Задуманный не только как город-крепость, но и как город-порт, открытый для гостей со всего света, Санкт-Петербург нуждался в военных, общественных, административных зданиях. Строились верфь, арсенал, госпиталь, коллегия, музей, абсолютно нетипичные для Руси. Город быстро превращался в столицу новой империи, возводимой Петром I. Жизнь требовала быстрых и практичных градостроительных решений. Ведущую роль в возведении европейской по замыслу новой столицы играли иностранные зодчие. Среди них были мастера высокого класса, уже прославившиеся в Европе. Яркий след в истории Санкт-Петербурга оставил видный французский инженер и архитектор **Ж. Б. Леблон** (1679— 1719), приехавший в Россию в 1716 г. Им был разработан проект планировки Санкт-Петербурга, в основу которого была положена идея «идеального» регулярного города. Леблон предложил композицию в форме эллипса, внутри которого располагались площади и улицы, перпендикулярные друг другу. Проект осуществить не удалось, но сама идея регулярности сохранилась при возведении столицы.

Великолепным мастером своего дела слыл уроженец итальянской Швейцарии **Д.Трезини** (ок. 1670— 1734). Самым знаменитым его «русским» проек-

том стал *Петропавловский собор* (1712—1733), состоящий из необычно высокой колокольни с позолоченным шпилем и церкви-базилики. Колокольня придала строящемуся городу прекрасный высотный ориентир в горизонтальной панораме. Подчинение церковного сооружения градостроительным задачам, строгость и сдержанность внешнего вида собора делают его приметой новой, деловой и рациональной эпохи.

Другая крупная постройка Д.Трезини — здание *Двенадцати коллегий*, идея создания которого принадлежит самому царю Петру I. Сооружение было возведено при участии талантливого русского зодчего М. Г. Земцова. Оно представляет собой большое административное строение, состоящее из двенадцати частей, связанных между собой галереями. Строилось это величавое, под стать петровским помыслам, сооружение почти двадцать лет, и Петр I так и не увидел результат своей воплощенной мечты.

Царь торопил своих соратников в скорейшем освоении пространства города. Несмотря на колоссальные расходы, связанные с Северной войной, он, не скупясь, вкладывал деньги в дорогостоящие архитектурные проекты. В их числе — строительство первого каменного *Зимнего дворца* на Адмиралтейском острове, на углу набережной Невы и канала (позднее получил наименование «Зимняя канавка»), прорытого к реке Мойке. Со временем это строение было поглощено новым Зимним дворцом, построенным по проекту В.В.Растрелли. В петровские же времена по соседству с царем спешили возводить свои дома богатые вельможи. Вскоре набережная приобрела всем известное название — Дворцовая набережная. По словам Растрелли, «строение Зимнего дворца строится для одной славы всероссийской».

В это же время был заложен *Александр-Невский монастырь*. Его основание явилось важнейшей вехой в духовной жизни новой России. Поставили монастырь на том месте, где, как считалось, в 1240 г. князь новгородский Александр Невский разбил вражеское войско (знаменитая Невская битва). Петр I увидел в этой связи времен добрый знак и велел перенести мощи святого Александра, открытые в 1380 г., из Владимира в новую столицу.

Из жилых построек Петровского времени сохранился дом Петра I в его летней усадьбе на берегу Невы и Фонтанки — *Летний дворец* (архитекторы Д.Трезини, А. Шлютер и др.). Летняя усадьба сооружалась в 1710—1714 гг. Примыкающий к небольшому прямоугольному в плане зданию с высокой кровлей сад с фонтанами следует считать одной из первых в России регулярных парковых композиций.

В черте города были возведены многочисленные дома знатных вельмож, однако большая часть построек до нас не дошла. Строились и пригороды Санкт-Петербурга. В первую очередь были освоены территории, прилегающие к Финскому заливу (Подзорный дворец, Екатерингоф, Стрельна, Петергоф, Ораниенбаум). Парки при дворцах включали в себя искусственные каналы, каскады, фонтаны, многочисленные скульптуры.

Среди отечественных архитекторов первой половины XVIII в. выделились три имени — М.Г.Земцов, И.К.Коробов и П. М. Еропкин. Каждый из них оставил свой след в истории русской культуры.

**М.Г.Земцов** (1688—1743) родился в Москве, но в дальнейшем вся его судьба связана с возведением Санкт-Петербурга. Кроме участия в работе над зданием Двенадцати коллегий он руководил строительством дворца в Екате-

ринентале (Кадриорге). С 1724 г. он вел многочисленные работы по дворцовому ведомству, руководил архитектурной школой, занимался обустройством Александро-Невской лавры, а также регулированием быстро растущих жилых построек северной столицы. Одной из великолепных работ последних лет жизни мастера был нарядный *Аничков дворец* на Фонтанке. Из храмовых сооружений архитектору принадлежит *церковь Симеона и Анны* на Моховой улице (1730-е гг.), напоминающая базилику Петропавловского собора.

**И.К.Коробов** (1700 или 1701 — 1747) был послан обучаться в Голландию и Фландрию, где вполне освоил гражданскую архитектуру, а также новое для России мастерство «делать слюзы, сады заводить». В Санкт-Петербурге способный мастер принял участие в реконструкции *здания Адмиралтейства* (1727 — 1738). Именно он создал знаменитой башни с высоким золотым шпилем, который увенчал флюгером в виде трехмачтового корабля.

Сфера творческой деятельности **П.М.Еропкина** (1698—1740) определяется не только его талантом архитектора, но и высокой образованностью. Еропкин создал значительную часть планировки Адмиралтейского острова между Невой и Мойкой. Ему принадлежит идея знаменитого «трезубца» улиц, сходящихся в центре Санкт-Петербурга к Адмиралтейству, разработка района «Новой Голландии» (застройку осуществил архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот). Одним из первых среди русских ученых Еропкин перевел классический труд итальянского зодчего А. Палладио «Четыре книги об архитектуре», положения которой ценили русские мастера на протяжении всего «осмнадцатого столетия».

Остается добавить, что опыт работы в области градостроения первой четверти XVIII в. был обобщен в трактате-кодексе *«Должность архитектурной экспедиции»* (П.М.Еропкин, М.Г.Земцов, И.К.Коробов; 1773—1741), который стал первым русским руководством по теории и практике зодчества.

Параллельно архитектуре развивались *декоративно-прикладные виды искусства*. Украшения придавали праздничный вид зданиям, садам и паркам. Особо следует выделить удивительные по красоте изделия из дерева, стекла и текстиля.

В 40—50-е гг. XVIII в. развитие русского зодчества свидетельствует о полном освоении языка европейской архитектуры. По-иному видится мастерам середины века и древнерусское искусство — оно начинает восприниматься не как отжившее и ненужное, а как ценность отечественной культуры. Крупные императорские резиденции, дворцы, усадьбы, храмы, монастыри, выросшие по всей стране, свидетельствуют о расцвете национального искусства. Архитектура подчиняет себе декоративную и монументальную живопись, прикладное искусство, скульптуру, способствует рождению неповторимых видов художественного синтеза. Простота, деловитость строений Петровского времени ушли в прошлое. Стилиевые ориентиры зодчества 40 — 50-х гг. XVIII в. определились достаточно четко — *барокко*.

В соответствии с этим стилем красота архитектурных сооружений видится в пышности, украшенности, богатстве, выставленном напоказ. Образы барочного зодчества пластичны; в них чувствуется желание придать форме динамичность, что говорит о претворении к переосмысленному виде древнерусского наследия. Обильное включение в композицию скульптурных элементов, орнаментальность, большое разнообразие деталей создают ощущение полета

фантазии и свободной игры воображения, не сдерживаемых чувством «разумности».

Правда, исследователи находят в новом всплеске барокко на русской почве осязаемое влияние классицизма, что выражается в государственном пафосе строений, сохранении «регулярности» фасадов дворцов, геометричности линий в парковых ансамблях. Все это свидетельствует о самостоятельности русской архитектуры в трактовке тех или иных западных стилей. Тем более что и сами иностранные мастера начинали по-иному мыслить и чувствовать, оказавшись на берегах Невы. Многих манили сюда сверхвысокие гонорары, которые давно не платили своим зодчим ни скуповатые немцы, ни беднеющие итальянцы. Но ведь известно: красота не рождается за деньги! В архитектурном облике Санкт-Петербурга хранит глубокий след мастерство тех великих иностранцев, что верой и правдой служили своим талантом «царю и новому Отечеству».

## § 27. Иноземное — русское: рождение шедевров

По оживленным берегам  
Громады стройные теснятся  
Дворцов и башен: корабли  
Толпой со всех концов земли  
К богатым пристаням стремятся;  
В гранит оделася Нева...

*А. С. Пушкин*

Граф Б.К.Растрелли, уроженец Италии, был уже известным скульптором и архитектором, когда решился на резкую перемену своей жизни — подписал в Париже договор на три года для работы в далеком С.-Петербурге. С собой в холодный северный город он привез пятнадцатилетнего сына, которому суждено было найти в России свою вторую родину и прославиться в веках.

**Бартоломео Франческо**, а на русский лад **Варфоломей Варфоломеевич Растрелли** (1700—1771), — так звали будущего великого архитектора, унаследовал от своих итальянских предков пылкость и независимый гордый нрав. От французского окружения, в котором он вырос, передалась верноподданнический строй мыслей и умение служить высоким государственным интересам. Все это, соединенное с прекрасной профессиональной школой, определило направленность эстетических интересов и вкусов мастера. Он строил, сообразуясь с идеологией новой русской империи, стремившейся к роскоши, парадности, блеску и одновременно к красоте и гармонии. С возрастом к нему пришло понимание величия тех русских духовных традиций, что предшествовали рождению культуры века Просвещения. Пришло и более глубокое чувство сыновней любви к новой родине.

Архитектурные творения В. В. Растрелли относятся к стилю *высокого барокко*. Этим стилем был ознаменован новый период русской истории — «век Елизаветы», дочери Петра I. Среди ранних построек зодчего — дворцы в Митаве и Рундале, возведенные для всевластного Бирона, а также Летний (деревянный) дворец для Елизаветы Петровны. В них Растрелли еще придерживается моды на простоту начала века. Вместе с тем с этих построек начинается творческий расцвет мастера, позднее превратившего Санкт-Петербург в город дворцов.

Проекты В. В. Растрелли покоряют умением найти рациональное решение любой градостроительной задачи, что свидетельствует о незаурядных инженерных способностях. Прекрасным примером этого является *Большой дворец в Петергофе* (1747—1752), где в задачу зодчего входило сохранить раннюю постройку начала века. Растрелли, не трогая старое здание, соорудил пристройки, возвел открытые галереи с террасами, ведущие к церкви и корпусу «под гербом». Декор в соответствии со вкусами Петровской эпохи здесь достаточно сдержан. Более раскованно мастер чувствовал себя при планировании парадной лестницы и большого танцевального зала. Они обильно украшены золоченой резьбой, поверхность перекрытий занимают живописные плафоны. И без того огромные размеры зала и лестницы увеличивают зеркала, особенно отражающие многочисленные вечерние свечи. Петровское и елизаветинское время сплелись в едином и неповторимом ансамбле...

В зрелый период творчества В. В. Растрелли создает три великолепных сооружения, являющихся гордостью архитектуры русского барокко. Это Большой, или Екатерининский, дворец в Царском Селе (1752—1757), Зимний дворец (1754—1762) и Смольный монастырь (1748—1754) в Санкт-Петербурге.

До В. В. Растрелли работы по строительству *Екатерининского дворца* вели А. В. Квасов и С. И. Чевакинский, которые существенно расширили старое здание. Растрелли закончил переделку, украсив дворец внутри и снаружи. Рассмотрим его внимательнее. С юго-востока фасад обращен к парадному двору. Парадная лестница ведет на второй этаж в приемные покои и громадный тронный зал. Далее комнаты разделяются на два ряда — помещения с окнами во двор и в сад. Великолепием, которое трудно описать словами, отличается бесконечная анфилада залов, отделенных друг от друга богато декорированными дверями с роскошными наличниками. Анфилада заканчивается перед церковью, где на уровне второго этажа расположен Висячий сад.

Дворец производит впечатление великолепной праздничной фантазии, чему немало способствует сочетание цветов, столь любимых Растрелли: интенсивно-голубого, белого и позолоты. Декоративная лепка и огромное количество не дошедшей до нас золоченой скульптуры дополняли пышное величие сооружения. В том же стиле были выполнены парковые павильоны (Грот, Монбизу, Каталная горка и др.).

От здания к зданию В. В. Растрелли воспроизводит найденные приемы композиции, но не повторяется как художник. Каждый его дворец — подлинный шедевр, индивидуальный по образу и «вписанности» в пространство. Гордость архитектуры Санкт-Петербурга — *Зимний дворец* в плане представляет собой большое квадратное здание с внутренним парадным двором. Фасады дворца обращены к Неве и бывшему «лугу», где теперь находится Дворцовая площадь. Мастер удивительно точно рассчитал выразительные возможности колонн, которые непосредственно примыкают к стенам. Группы колонн и пилястр подчеркивают вертикальные линии массивного здания, выделяют основные элементы композиции, например главный въезд.

В строениях В. В. Растрелли покоряет изощренное разнообразие лепных украшений и пластическая трактовка архитектурных форм, где пышная декоративность соединяется с четкими прямолинейными планами. В этом отношении одним из самых совершенных творений архитектора является зда-

ние *Смоляного (Воскресенского Новодевичьего) монастыря*. Композиция отличается ясностью и стройностью, которые органично сочетаются с насыщенной декоративной отделкой. Здесь Растрелли проявил себя мастером загородного ансамбля — крестообразный в плане монастырь был возведен в излучине Невы.

Смоляной монастырь строился по распоряжению императрицы Елизаветы Петровны, которая любила говорить, что на старости лет оставит свет. С этой целью, вероятно, и была задумана грандиозная постройка. Правда, до глубокой старости Елизавета Петровна не дожила, покинув этот мир в возрасте пятидесяти трех лет.

Учитывая православные взгляды императрицы, архитектор отдал дань традиционному для русских соборов пятиглавию. Однако четыре малые главки-башенки он разместил совсем близко к главному, пятому куполу. Оригинальное решение дополнилось обилием белых и позолоченных украшений на лазурных поверхностях. В результате получилась красочная, ослепительная в своем великолепии архитектурная конструкция, пирамидой взвившаяся в поднебесье.

Вступившая на престол после смерти Елизаветы Петровны Екатерина II приказала завершить строительство без дорогостоящих отделочных работ внутренних помещений собора. Вкусы менялись — новой императрице были более по душе стройные формы классицизма, нежели помпезное барокко. Растрелли перестал получать заказы и подал в отставку.

Спустя тридцать пять лет после переезда семьи Растрелли в Россию, летом 1751 г., в Санкт-Петербурге появился еще один одаренный архитектор-итальянец — **А.Ринальди** (ок. 1710—1794). По его проектам и при его непосредственном участии возведено немало удивительных зданий. Это и Китайский дворец в Ораниенбауме на берегу Финского залива, задуманный как летняя дача Екатерины II, и трехэтажный павильон Катоальной горки (там же), и Гатчинский дворец под Санкт-Петербургом. В этих строениях можно увидеть явные приметы «перехода» архитектурной моды от барочной пышности к благородству классицизма. Самым же прекрасным творением Ринальди является *Мраморный дворец* (1768—1785).

Заложен был этот дворец по распоряжению Екатерины II для графа Григория Орлова как «здание благодарности» (граф был среди тех, кто возвел Екатерину II на трон). Строение завершило ту часть набережной Невы, что началась с Зимнего дворца Растрелли. «Лаконизм», «строгость», «стройность» — эти слова приходят на ум каждому, кто сегодня любуется шедевром А.Ринальди. А еще думаешь о том, что в А.Ринальди был сокрыт гениальный художник-колорист: мало кому из зодчих удавалось так тонко чувствовать природную прелесть натурального камня, его цвет, его игру и под воздействием солнечных лучей.

Войдем внутрь дворца. Напротив входа вмонтирован портрет немолодого мужчины, изображенного в профиль. Да, это мастер Ринальди! Именно его барельефное изображение пожелал видеть граф Григорий Орлов на самом почетном месте. Такой же портрет есть и в Гатчинском дворце. Стоит ли удивляться, что после смерти друга и покровителя (Орлов скончался в 1783-м г.) архитектор навсегда покинул Россию. Главные свои творения — Мраморный дворец и Исаакиевский собор — он так и не завершил.

Рационалистические тенденции в праздничном, пышном барочном искусстве прослеживаются не только у итальянских мастеров. Рядом с ними жили и творили, быть может, менее именитые, но не менее одаренные российские зодчие. Прекрасным мастером был **С.И.Чевакинский** (1713— 1774?). Самой известной его работой является *Никольский военно-морской собор* — пятиглавый массивный храм на открытой площади, где проходили военные парады моряков. Удачно воплотил растреллевский проект *Андреевского собора* в Киеве **И.Ф.Мичурин** (1700— 1763). Среди его учеников был талантливый москвич **Д.В.Ухтомский** (1719— 1774). Работой, принесшей Ухтомскому воистину всенародную любовь, стал проект *колокольни Троице-Сергиевой лавры* (1741 — 1769), созданный в соавторстве с И.Шумахером и И.Ф.Мичуриным, образ которой воплощает в себе праздничное ликование и возвышенную пасхальную радость.

Д.В.Ухтомскому обязана своим расцветом московская школа-мастерская, где обучалась талантливая молодежь. Среди учеников были и те, кто составил славу русского зодчества уже во второй половине XVIII в. — А.Ф. Кокоринов, И.Е.Старов, М.Ф.Казаков... Смесь архитектурных «языков» — европейского и русского — дала блестящие результаты в творениях русского классицизма, о котором речь пойдет в следующем разделе книги.

## § 28. Вершины классицизма

Дерзайте ныне ободренны  
Раченьсм вашим показать,  
Что может собственных Платонов  
И быстрых разумом Невтонов  
Российская земля рождать.

*М. В. Ломоносов*

Итак, барокко середины XVIII в. воссоединило древнерусскую и новую эпохи. Зодчество свободно обращалось ко всему богатству национальной культуры, создавая отечественные варианты художественных стилей. На смену помпезному, праздничному, богатому барокко во второй половине века приходит *классицизм*. Барокко прославляло государственность, строительство новой России. Классицизм, вскормленный идеалами русского Просвещения, исповедует гражданственность, гуманизм.

Освоение классицизма в русской архитектуре протекало очень интенсивно. Этому способствовало развитие классицизма в литературе и театре, начавшееся гораздо раньше. Греческая и римская классика, на которую опирался европейский классицизм, не заслонила от русских архитекторов окружающей жизни. Классические идеалы служили ориентиром в эстетической среде, формируя у мастеров безупречный вкус, чувство меры и представления о совершенной рациональной красоте.

Исследователи считают, что классицизм в архитектуре XVIII в. имеет два этапа развития: ранний приходится на 60-е — начало 80-х гг.; строгий классицизм завершается в 90-е гг. Для раннего периода характерна *монолитность* зданий, позднее же архитектурные композиции представлены в *совокупности самостоятельных, но соподчиненных частей*.

В зодчестве каждого периода есть излюбленные приемы строительства — форма портиков и колонн, принципы членения фасадов, рисунок и пропорции ордера. Обратимся к архитектурным памятникам первого этапа.

Зодчество 60-х — начала 80-х гг. XVIII в. отличалось лаконизмом и стремлением к четкости достаточно объемных решений. Основным масштабам в композиции фасадов и интерьеров становится утвержденный еще Античностью классический *ордер*. Среди основоположников раннего русского классицизма выделяется мощная фигура **А.Ф.Кокоринова** (1726—1772). Прекрасным памятником его таланту можно считать здание *Академии художеств* (1764—1788, соавтор Ж. Б. Валлен Деламот). Академия занимает целый квартал на набережной Невы. В плане здание представляет собой квадрат, в который вписан круг — двор для прогулок. Постройка равновысотна, лишь небольшой купол выделяется над главным входом. Четыре этажа сгруппированы попарно. Колонны распространены по всему фасаду, что заставляет вспомнить барочные здания. Соотношение целого и элементов архитектурного образа гармоничны и «разумны». Здание лишено эмоциональной непосредственности в угоду серьезности и тонкой элегантности.

Соавтор А.Ф. Кокоринова **Ж.Б.Валлен Деламот** (1729—1800), уроженец Франции, был приглашен для преподавания в класс архитектуры в открывшуюся в России Академию художеств в 1759 г. Он был учителем не только в теории, но и на практике. Его лучшие работы — *Гостинный двор* (1761—1785), *Малый Эрмитаж* (1764—1767) и *дворец Чернышева на Мойке* (1767—1768). Как видим, одаренные иностранные зодчие по-прежнему принимали активное участие в строительстве города.

Вершины отечественной архитектуры второй половины века связаны с именами русских мастеров В.И.Баженова, М.Ф.Казаква, И.Е.Старова.

**В.И.Баженов** (1737 или 1738—1799), сын псаломщика, окончил Академию художеств. Дальнейшее образование он получил во Франции и Италии. Подобно многим талантливым русским «пенсионерам», Баженов получил признание за границей: он был избран профессором Римской академии, членом Флорентийской и Болонской академий. В 1762 г. ему заочно присвоили звание адъюнкт-профессора петербургской Академии художеств.

Однако по возвращении на родину судьба мастера складывалась далеко не просто. Размах замыслов, их независимый и смелый характер не нравились академическим кругам. Два его главных проекта — Кремлевский дворец в Москве и подмосковная усадьба Царицыно — остались не осуществленными.

Проект *Кремлевского дворца* (1767—1775) подразумевал по сути реконструкцию всего Кремля. В.И.Баженов предложил императрице Екатерине II некий российский вариант античного форума. Помимо царской резиденции в него входили здания коллегий, арсенал, театр, площадь с трибунами для народных собраний. Древние памятники Кремля оказывались во внутренних дворах нового комплекса. В 1773 г. состоялась закладка дворца. На ее церемонии В.И.Баженов держал речь, где дал высокую оценку древнерусскому зодчеству. Он говорил о необходимости создания нового Кремля — уже не оборонительного, а гражданского сооружения, которое явится средоточием главных государственных, общественных, церковных зданий. Однако Крестьянская война под предводительством Е.И.Пугачева изменила планы императрицы. В 1775 г.

при ссылке на финансовые трудности и просчеты в проекте строительство было прекращено.

Европейски образованный и склонный к радикальным художественным решениям, В. И. Баженов по-новому трактует и *дворцово-парковый ансамбль в Царицыно* (1775—1785). Сооружения царицынского ансамбля живописно расположены на берегу пруда. В проекте сказалась увлеченность мастера средневековой мистикой. Трактовка объемов и фасадов дворца и павильонов связана с принципами классицизма, однако в декоративном оформлении заметно влияние готического и древнерусского наследия. Правда, мастер не копирует прототипы. Он изобретает свои, лишь напоминающие старую архитектуру, арки, окна, порталы. Это свидетельствует об упорных поисках индивидуального стиля и стремлении к творческому совершенствованию. В 1785 г. Екатерина II осмотрела уже возведенные сооружения, и они ей не понравились своей прежде всего вопиющей дерзостью: зодчий позволил себе ввести в украшения дворца масонские символы<sup>1</sup>. По высочайшему повелению часть зданий была разрушена. Дворец поручили достраивать М.Ф. Казакову, но тот, безо всякого энтузиазма взявшись «исправлять» Баженова, так и не завершил строительство.

Самым совершенным творением В.И.Баженова в Москве является *дом П.Е.Пашкова* (1784—1786). Ныне это здание входит в комплекс Российской государственной библиотеки. Дом построен над откосом холма, спускавшегося к Моховой улице. Главный фасад обращен к Кремлю и Москве-реке. Здание имеет ряд особенностей. Во-первых, главный вход и парадный двор расположены с обратной стороны фасада, что было не характерно для городских усадеб того времени. Во-вторых, характер фасадной поверхности, ордера, орнамента, балюстрада с вазами неожиданно напоминают о барочных композициях. Высокий профессионализм и огромная одаренность позволили зодчему соединить разнохарактерные мотивы в единый гармоничный художественный образ; в нем нет места эклектике, но есть выражение неповторимой творческой индивидуальности русского мастера.

Другим крупным основоположником классицизма был **М.Ф.Казаков** (1738 — 1812). Этот мастер целиком посвятил свою деятельность украшению московских улиц. Прекрасные образцы архитектуры — построенные им каменные здания получили название «казаковская Москва». Одним из первых крупных сооружений зодчего был *Петровский подземный дворец* (1775—1782). Казаков задумал его в формах, близких баженовскому ансамблю в Царицыне. Компактное в плане, стройное здание с куполом над круглым залом повторяет схему, почерпнутую из наследия итальянского зодчего А. Палладио, гений которого послужил модным в те годы источником классицистских идей.

Казакову принадлежит одно из лучших зданий ансамбля Московского Кремля — *Сенат* (1776—1787). В плане Сенат представляет собой правильный треугольник. Парадный двор находится внутри и замкнут корпусами здания. В вершине треугольника расположен круглый парадный зал, под ним на первом этаже — вестибюль, с которым ротонда соединена лестницами. Здание было удобным для осуществления государственных функций. Компонировка интерьеров продиктована прежде всего рациональным использованием

<sup>1</sup> В.И.Баженов состоял в ложе масонов.

помещений административно-общественного характера. Например, канцелярии разделены между собой перегородками, которые можно было передвигать в соответствии с потребностями службы.

Здание *Московского университета* архитектор возводил с 1786 по 1793 г. В его проекте учитывалось и даже акцентировалось функциональное предназначение данного строения для учебного процесса. Большой парадный университетский двор с трех сторон окружен корпусами. Со стороны улицы возведена высокая металлическая ограда. В центре здания находится актовый зал. К нему примыкают два больших зала с хорами, здесь хранились коллекции. Далее шла череда учебных классов, соединенных коридорами. Фасад университета напоминает Сенат: он расчленен пилястрами, лопатками, панно, другими орнаментальными элементами. В пожаре 1812 г. здание сгорело и было восстановлено (с изменениями) Д.И.Жилярди.

В середине 80-х г. XVIII в. Казаков создает *зал Благородного собрания*, в котором претворил характерные для русского парадного зала черты: прямоугольный в плане корпус окружен колоннами коринфского ордера; перекрытие центральной части приподнято. В поздний период творчества мастер возводит *Голицынскую больницу* (1796— 1801). Она была задумана как мемориал в честь старинного русского рода Голицыных. Больница занимала участок между Москвой-рекой и Калужской дорогой. Перед главным корпусом — большой парадный двор. Главный корпус предназначался для приема больных и для общих помещений больницы. Основная часть палат размещена во флигелях. В центре главного корпуса была церковь-мавзолей рода Голицыных.

Выпускник петербургской Академии художеств, стажировавшийся во Франции и Италии, *И.Е.Старое* (1745—1808) достойно продолжает формировать зрелый стиль русского архитектурного классицизма. Крупнейшая работа молодого зодчего — *Троицкий собор Александре-Невской лавры* (1778— 1790). Собор воздвигнут на месте старого храма Петровского времени и задуман как усыпальница святого Александра Невского. В своем проекте Старое постарался сохранить схему прежней постройки, дополнив ее классицистскими элементами. Зодчий реконструировал подъезд к Лавре, спланировав круглую площадь в конце Невского проспекта.

Судьба архитектора складывалась удачно. Он много работал по заказам, создавая пригородные ансамбли. Замечательным творением мастера стал *Таврический дворец* в Санкт-Петербурге (1783— 1789). Самой яркой, запоминающейся чертой этого сооружения является сочетание строгой наружной формы и пышности, почти театральности, богатых интерьеров. О дворце хорошо сказал Г.Р.Державин: «Везде царствует весна, и искусство спорит с прелестями природы. Плавает дух в удовольствии».

Огромный вклад в утверждение строгого русского классицизма конца XVIII в. внесли также иностранные мастера.

Уроженец Италии *Дж.Кваренги* (1744—1817) большую и наиболее творческую часть жизни провел в России. Основные свои проекты талантливый мастер воплотил в Санкт-Петербурге и его окрестностях. Строил он также в Москве, в провинциальных городах, на Украине. Удивительная активность мастера принесла свои плоды. Зодчий создал такие шедевры, как здание Академии наук на набережной Невы (1783—1789), Эрмитажный театр (1783— 1787), Английский дворец в Петергофе (1781— 1794; уничтожен фашистами),

Александровский дворец в Царском Селе (1792—1796), Ассигнационный банк (1783—1790), дворец Юсуповых на Фонтанке, торговые ряды на углу Невского проспекта и набережной Фонтанки, Екатерининский институт (1804—1807), Конногвардейский манеж (1804—1807), Смольный институт (1806—1808) и др.

Здание *Смольного института* сооружено рядом с прекрасной барочной постройкой В.В.Растрелли. Проект Дж.Кваренги отличается лаконичностью планировки. Вместе с тем главный фасад Смольного монументален. Его центральная часть подчеркнута красивым портиком из восьми колонн. Сочетание рациональности и торжественности характерно и для интерьера, где богато украшенный парадный зал соседствует с более простыми по отделке комнатами.

Шотландец **Ч.Камерон** (1730-е гг.—1812) работал в России с 1779 г. и прославился как великолепный интерпретатор Античности в дворцово-парковых ансамблях камерного типа. Чувство гармоничного единства природы и архитектуры мастер продемонстрировал в комплексе Царского Села (Камеронова галерея, 1783—1786). Шедвром Камерона является *дворец в Павловске* (1780—1801), созданный для «малого двора» наследника российского престола Павла I. Сооружение зодчего лишено вычурности: оно прекрасно вписано в окружающий ландшафт и гармонирует с естественным природным великолепием русского Севера. Дворец, выросший на высоком холме, смотрит на неспешно текущую р. Славянку. Он создавался вместе с парком и составляет с ним единое целое. Здание вполне соответствует требованиям строгого классицизма к облику загородной виллы: квадратное в плане с круглым залом в центре и галереями, охватывающими пространство двора.

Среди русских архитекторов этого времени особо выделяется **Н.А.Львов** (1751—1803), который был также поэтом, фольклористом, этнографом, историком (об этом — далее). В числе архитектурных дел Львова — строительство Невских ворот Петропавловской крепости (1784—1787), здания Главного почтамта в Санкт-Петербурге (1782—1789), дома Г.Р.Державина, знаменитой церкви «Кулич и пасха» (1785, название условное), Приоратского дворца в Гатчине (1798—1799), усадебных ансамблей «Никольское» близ Торжка и «Вороново» под Москвой.

Итак, русская архитектура XVIII в. невероятно быстро сумела освоить опыт предшественников (как зарубежных, так и древнерусских), открыв пути к воплощению самых дерзновенных и масштабных замыслов целой плеяде гениальных зодчих. Их творения и сегодня поражают масштабностью, безупречным вкусом и той любовью к России, которая питала творчество не только исконно русских, но и иноязычных ее сынов.

#### Вопросы и задания

1. Назовите поэтов, воспевших «град Петров». Как вы думаете, правы ли были просветители XVIII в., считавшие, что «Петрову граду» нет равных в мире? По какому плану строился Санкт-Петербург? Какие города, построенные «на воде» помимо Петербурга вы знаете?

2. Сравните Москву и Санкт-Петербург, город древний и город сравнительно молодой. Представьте «характер» каждого города. Как вы считаете, о чем говорит облик московских улиц и дворов сегодня? Каков он был в XVIII в.? Есть ли, по вашему

мнению, общее между двумя русскими столицами? Объясните, почему город на Неве представляется более европейским и более светским.

3. Расскажите о начале строительства Санкт-Петербурга. Назовите и охарактеризуйте постройки крупного украинского мастера И.П.Зарудного, уроженца итальянской Швейцарии Д.Трезини, французского архитектора Ж. Б.Леблона, талантливых русских зодчих М.Г.Земцова, И.К.Коробова, П.М.Еропкина.

4. Кого из зодчих, с вашей точки зрения, можно назвать «великим мастером высокого барокко в России»? Расскажите о судьбе этого зодчего. Согласны ли вы с тем, что этот великий итальянец стал «русским» в своем творчестве и в своих воззрениях? Назовите дворцы Санкт-Петербурга, построенные в традициях барокко. Подготовьте о них рассказ под названием «Поэма дворцов».

5. Раскройте смысл понятия «синтез искусств». Как по-вашему, можно ли говорить о синтезе искусств применительно к дворцам и паркам Санкт-Петербурга?

6. Объясните, почему в эпоху Просвещения архитектура считалась одним из ведущих видов искусства. Как вы сами представляете, что значит сочетание красоты и пользы в архитектуре? Расскажите, как сочетались эти понятия в представлениях русских мыслителей XVIII столетия.

7. Назовите время возникновения классицизма в архитектуре Европы и архитектуре России и имя теоретика русского архитектурного классицизма.

8. Какие здания построил А. Ринальди в России и в каких дворцах сохранилось его барельефное изображение? Расскажите о них подробнее.

9. Знакомы ли вам имена зодчих И.Ф.Мичурина, Д.В.Ухтомского, С.И.Чевакинского, А.Ф. Кокоринова? Какие здания, построенные по проектам этих мастеров, вам более всего нравятся?

10. «Казаковская Москва»: охарактеризуйте необычный мир прекрасных стройных зданий, созданных архитектором.

11. Назовите, какие здания в Санкт-Петербурге построил И.Е.Старов.

12. Сочините рассказ об архитектурном облике Санкт-Петербурга, взяв эпиграфом к нему известные пушкинские строки:

Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий, стройный вид.

## Глава 8. Зримая летопись века: живопись и скульптура

### § 29. От парсуны к портрету

О, сколько нам открытий чудных  
Готовит просвещения дух,  
И опыт, сын ошибок трудных,  
И гений, парадоксов друг...

А. С. Пушкин

В музейных залах, где выставлена живопись XVIII в., царствует парадный портрет. Попадая сюда, посетитель словно растворяется среди людей той эпохи — императоров и императриц, наследников престола и государственных мужей, полководцев и ныне безвестных вельмож и, конечно же, необыкновенно красивых женщин, поражающих торжественностью поз и жестов, великолепием нарядов и блеском драгоценностей. Впрочем, есть и более скромные портреты, где нет ни нарядов, ни украшений. В них подчеркнуты не титулы и не богатство, но ум, благородство, душевная щедрость. В этом умении заглянуть во внутренний мир незаурядного человека кроется, вероятно, секрет особой притягательной силы русской портрета XVIII в., несмотря на всю его изначальную «парадность». Но почему все же портретная живопись эпохи Просвещения называлась парадной?

*Парадный портрет* родился не в России, а во Франции еще в XVII в. В начале следующего столетия своими изображениями осчастливил подданных «король-солнце» Людовик XIV. В них можно найти всю атрибутику нового жанра — прежде всего «театральность» персонажа, словно вышедшего покрасоваться перед публикой на невидимую сцену. С этого времени и утвердились нормы парадной портретной живописи, призванной идеализировать героев, подчеркивать их земные богатства и принадлежность к сильным мира сего.

В России развитие парадного портрета тесно связано с этапом освоения европейской живописи в первой половине XVIII в. Именно тогда начинает складываться русская светская школа изобразительного искусства, рождается станковая живопись. Русским мастерам пришлось постигать новые, отличные от иконописных приемы композиции, связанные с передачей глубины, материальности пространства. Они уделяли большое внимание анатомии человека, изучали античные законы о правильности и гармоничности пропорций человеческого тела. Важной чертой нового искусства стала светотень, пришедшая на смену господству контурных линий в классической иконописи.

Меняется и сама техника живописи, что связано с переходом на масляные краски. Приемы работы маслом открывали широкие возможности для творчества: многообразие масляной цветовой палитры казалось неисчерпаемым...

С Петровского времени светская живопись развивается по самым разным направлениям. Строящиеся дворцы открывали широкие возможности для монументальных росписей; дорогостоящие предметы быта, входившие в моду, стимулировали миниатюрное письмо. И все же самой излюбленной сферой

приложения творческих сил русских мастеров стал портрет. Именно здесь путь от парсун к шедеврам светской живописи был пройден удивительно быстро.

Тяготение к портрету, конечно же, связано с вековыми иконописными традициями. Прощание с ними в первой половине столетия вызвало к жизни своеобразные переходные формы искусства, в которых сочетались элементы иконы, и портрета. Так, например, в Москве мастера знаменитой школы Оружейной палаты в Кремле продолжали творить портреты в архаической манере парсунной техники. Впрочем, влияние условной и символической иконописи можно встретить и в работах мастеров северной столицы. Порой лица героев портретов написаны подчеркнуто выпукло, одежда же выдержана в традиционной плоскостной манере. Парсунность сохраняется в русской живописи на протяжении нескольких десятилетий, особенно в творчестве тех мастеров, кто начинал свой путь в искусстве с иконописания.

Носителями нового в начале века были художники-«пенсионеры», получившие по воле Петра I европейское образование. (Выше уже говорилось об основателях русской светской живописи И.Н.Никитине и А.М.Матвееве.) Большое влияние на становление русской школы оказали и выписанные Петром I из-за границы великолепные иностранные мастера — И.-Г.Таннаур, Л.Каравак, Г.К.Гроот и др.

Вклад иностранных мастеров в развитие русского изобразительного искусства XVIII в. трудно переоценить. Во взаимодействии с ними, а порой и под их руководством складывались профессиональные кадры русских живописцев и графиков, переосмысливающих традиции предшествующих лет. Насаждение светского искусства, ставшего неотъемлемой частью преобразований Петра I, особенно сказалось на развитии скульптуры. С начала XVIII в. статуи для украшения парков не только закупаются в Европе, но и исполняются иностранными и русскими скульптурами на месте, в России («Времена года» из сада при доме Петра I в Воронеже, 1707; фонтан «Нептун» в Петергофе, 1715 — 1716). Многочисленные декоративные барельефы украшают фасады новых зданий (например, выполненные А.Шлютером и другими барельефы Летнего дворца в Санкт-Петербурге).

Наверное, каждый помнит великолепные скульптуры петергофского Большого каскада. Их автор — **Б.К.Растрелли** (1675?— 1744). И все же самое прекрасное в наследии этого скульптора — портреты. Он много работал над образом царя Петра I и в 1723 г. создал удивительный бронзовый бюст, в котором он смог воплотить неординарность правителя новой России, его ум, волю, величие. Долгие годы мастер вынашивал идею создания монумента Петру I. Он сотворил конную статую, которую отлили уже после его смерти.

Олицетворением духа послепетровской эпохи, ее своеобразным «художественным обобщением» можно считать скульптуру Б. К. Растрелли *«Императрица Анна Иоанновна с арапчонком»* (1733 — 1741). Скульптура тяжеловесна. В ней поражает пышность наряда императрицы. Здесь мастер почти с ювелирной точностью передает в бронзе детали туалета. Всмотритесь в лицо императрицы: перед вами женщина, недалекая умом, некрасивая внешне, жестокая по сути. Словом, «ничтожная наследница северного исполина» (А.С.Пушкин). Скульптура Б.К.Растрелли выполнена в традициях барокко (мода на него, как известно, процветала в середине XVIII в.). Помпезность, пышность, торжественность — главные приметы не только искусства, но и общественной

жизни бироновского безвременья. Однако пренебрежение ко всему русскому в те трудные для России годы не изменили направленности творчества русских художников и скульпторов.

Преемником А. М. Матвеева на посту руководителя русских живописцев стал **И.Я.Вишняков** (1699—1761). К лучшим произведениям Вишнякова относят *портрет Сарры Фермер* (ок. 1750). Эта работа свидетельствует об уникальном переплетении в живописи парсунности и нового мышления. Сарра Фермор изображена абсолютно неподвижной, ее фигура лишена объемности. Наиболее зримо плоскостная техника в живописи проявилась в передаче орнамента одежды: цветы не «следуют» за складками платья, а как бы накладываются на ткань. Тем не менее художник крайне внимательно отнесся к передаче внутреннего облика героини: она предстает хрупкой, несколько неловкой, но грациозной девочкой с большими темными глазами, доверчиво смотрящими на мир.

Крупным мастером камерного портрета середины века был **А.П.Антропов** (1716—1795). Он сумел в наиболее законченной форме выразить эстетику барокко. Подобно большинству художников своего времени, Антропов много сил отдавал работам по заказам Канцелярии от строений, расписывая дворцы и дома знатных вельмож. Занимался он и иконописью. В частности, с приемами иконописания перекликается манера Антропова изображать лица героев подчеркнуто выпукло. Тяжеловесная декоративность одежды, характерная для барокко, не лишает портреты ярко выраженной индивидуальности. Художник очень восприимчив к подробностям внешности моделей; он изображает их с почти фотографической точностью. Это придает его полотнам живой колорит и выделяет их среди других работ, в которых нередко «сняты» не слишком красивые детали натуры. Таковы, к примеру, *портреты атамана Ф.И.Краснощечкова* и *Т.А.Трубецкой* (оба написаны в 1761).

В огромном наследии художника **И.П.Аргунова** (1729—1802) преобладают работы «полупарадного» типа — камерные портреты с поколенным срезом. По происхождению И.П.Аргунов был крепостным графа И. Шереметева и работал исключительно по заказам. Учился он у придворного художника-иностранца Г. К. Гроота и был обязан ему своей европейской школой, без намека на древнерусскую парсунность. Наиболее интересные работы мастера: *портреты четы Хрипуновых* (1757), *автопортрет* и парный к нему *портрет жены* (конец 50-х — середина 60-х гг. XVIII в.). Стиль Аргунова соответствует барочным традициям, согласно которым полотно трактовалось как своего рода украшение образа. Отсюда обилие аксессуаров, орнаментальность и пристрастие к выписыванию богатых элементов одежды (*портрет И.И.Лобанова-Ростовского*, 1750).

Важную роль в изобразительном искусстве XVIII в. играли *гравюры*. В Петровское время именно в них отражались самые важные исторические и государственные события. В гравюрах преобладали батальные сюжеты и городские пейзажи. Основоположниками этого нового для России вида искусства были голландские мастера, приглашенные Петром I. Среди русских гравюров выделился воспитанник Оружейной палаты **А.Ф.Зубов** (1682? — после 1750). Его наследие достаточно велико. Среди работ важное место занимают сцены петровских баталей, однако с наибольшей любовью Зубов творил виды молодой российской столицы. Санкт-Петербург на гравюрах художника предстает в тор-

жественном, но вместе с тем деловом виде. Самой известной работой мастера является «*Панорама Санкт-Петербурга*» (1716). Гравюра, выполненная на восьми объединенных листах, была необычной по своей сложности и величине. Художнику удалось передать динамику жизни города, стелющегося полосой вдоль глади Невы.

Исключительно важный вклад в развитие изобразительного искусства середины XVIII в. внес М.В.Ломоносов. Ученый способствовал возрождению мозаики, некогда чрезвычайно чтимой в храмовом искусстве Киевской Руси. Секреты киевских мозаик были утеряны. Новые технологии изготовления смальт — цветных стекловидных масс, из которых делались мозаики, — сохранялись в странах Западной Европы в строжайшей тайне. Однако гениальному русскому ученому удалось разработать свою технологию производства. С присущей ему энергией Ломоносов провел на специальной фабрике под Санкт-Петербургом свыше 4000 опытных плавок и наконец получил искомый результат. Под его руководством были созданы многочисленные мозаики, в том числе портреты Петра I, Елизаветы Петровны, большое полотно «Полтавская баталия».

На смену барокко середины века в живопись пришел *классицизм*. Произошло это в эпоху правления Екатерины II; именно к этому периоду завершилось формирование самобытных черт русского изобразительного искусства и наступила пора его зрелости.

Здесь необходимо сказать несколько слов о человеке, который сумел создать памятник, ставший символом Санкт-Петербурга. Вы, наверное, уже догадались, что речь идет об **Э. М. Фальконе** (1716— 1791). Как проницательный художник Фальконе сумел понять личность Петра I и воплотить в его лике чисто российские представления о великом преобразователе. Мастер показал Петра I как «созидателя» и «законодателя», который «поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом, — это эмблема побежденных им трудностей», как писал скульптор в своих записках. Эскиз памятника был готов в 1765 г. В 1770 г. Фальконе завершил модель в натуральную величину. Помощница скульптора М.А. Колло «выполнила» голову Петра I. После отъезда Фальконе на родину постановку монумента поручили скульптору Ф. Г. Гордееву. Творение Фальконе стало неотъемлемой частью художественного наследия XVIII в. и под впечатлением пушкинских строк обрело звонкое имя — «*Медный всадник*».

Гуманизм культуры никогда не был некоей данностью. Для его рождения требуется подвижничество, а порой и мученичество лучших людей той или иной эпохи. Как мы уже знаем, размышления о свободе и равенстве всех членов общества в России XVIII в. нередко оставались «фасадом», за которым скрывались довольно жестокие нравы крепостнической страны. Даже такая умная женщина, как директор петербургской Академии наук и президент Российской академии Е.Р.Дашкова, записала в своем дневнике: «Когда низшие классы моих соотечественников будут просвещены, тогда они будут достойны свободы».

И все же процесс самоанализа в российском обществе начался. Крестьянская тема, возникшая в публицистике после пугачевского бунта (1773— 1775), становится неожиданно модной! Впрочем, образ крестьян в искусстве тех лет был порой слишком идиличен. Откройте любой стихотворный сборник

поэтов второй половины XVIII в., и там вы найдете немало образов пастушков и пастушек, танцующих под звуки свирели на прекрасных российских лужках. Да и в живописи можно встретить все тех же «пейзан» в аккуратной одежде на фоне все тех же лужков. Однако далеко не вся русская живопись была пронизана идиллией. Уже в 70-е гг. XVIII в. были написаны работы, где крестьянская жизнь выглядела не столь изящно-прекрасной, сколь достоверной.

В связи с этим достойно внимания творчество художника **М.Шибанова** (? — после 1789). История его жизни почти неизвестна, однако есть косвенные свидетельства о том, что он был крепостным у князя Г.А.Потемкина. В период кровавой «пугачевщины» художником была создана прекрасная работа — *«Крестьянский обед»* (1774). Эта жанровая сиена посвящена незамысловатому сюжету о мирных буднях крестьянской семьи. В картине нет парадности. Образы поражают простотой, достоинством и искренностью; чувствуется уважительное отношение художника к людям труда.

Три года спустя из-под кисти Шибанова вышло еще одно известное полотно, посвященное крестьянской теме, — *«Празднество свадебного договора»*, или *«Сговор»* (1777). Сохранившиеся надписи художника указывают, что в работе изображены «суздальской провинции крестьяне». Мастер скрупулезно (почти как собиратель народного творчества) передает сцену свадебного обряда. Удивителен настрой картины! Глядя на нее, понимаешь трогательную человечность объединенных чувством дружелюбного взаимопонимания людей.

Чем был вызван интерес художника к жанровой живописи, не слишком-то почитавшейся в те времена? Не имея достоверных данных о его судьбе, вряд ли можно правильно ответить на этот вопрос. Очевидно одно: творчество М.Шибанова подтверждает тяготение российских художников к воплощению в искусстве простонародных образов, служащих одним из мощнейших источников самобытности молодой светской художественной культуры.

Особое место в русском изобразительном искусстве занимают крестьянские сюжеты, запечатленные в акварелях **И.А. Ерменёва** (1746 — после 1797). Этот художник обладал своеобразным трагическим талантом, во многом расходившимся с эстетическими установками большинства современников. Факты его биографии также изучены слабо. Известно, что родился он в семье конюха, учился же в Академии художеств в Санкт-Петербурге, а затем в Париже. Художник создал целую серию рисунков, изображающих самое «дно» жизни российского крестьянства. Герои работ Ерменёва — обедневший крепостной люд и нищие. Сохранившиеся акварели *«Крестьянский обед»*, *«Поющие слепцы»* и *«Нищие»* (все 1770—1777) впервые в истории отечественного искусства достоверно передают мрачные стороны народной жизни, самоубожество нищеты, подавляющей в человеке его достоинство, чувства и эмоции.

Расцвет бытового жанра в русском изобразительном искусстве относится к гораздо более позднему времени — к XIX в. В екатерининскую же эпоху более развитой, кроме портретной, оказалась *историческая живопись*. Ее становление тесно связано с первым высшим учебным заведением России, где воспитывались мастера искусств, — с петербургской Академией художеств.

### § 30. Российские «академики» живописи и ваяния

Мы зреем не веками, а десятилетиями.

*Н. М. Карамзин*

«Академией трех знатнейших художеств» называли учебное заведение, где готовили художников, скульпторов и архитекторов. Ее история, как и многое другое в XVIII в., берет свое начало с Петровских реформ. Именно тогда был разработан Устав петербургской Академии наук; открыли же Академию уже после смерти Петра I. Учили здесь не только наукам, но и художествам. В 1748 г. был даже образован специальный художественный департамент, который вошел в единую Академию наук и художеств.

Однако изучение искусства, по мнению многих государственных мужей, было поставлено все же плохо. В середине XVIII в. один из известных меценатов, знаток разных наук И.И.Шувалов вместе с М.В.Ломоносовым подготовили, как мы бы сейчас сказали, докладную записку императрице, где обосновывалась необходимость открытия специальной Академии художеств. Дело рассматривалось в Сенате и разрешилось ко всеобщей пользе: в 1757 г. таковая была открыта<sup>1</sup>. Патриотическую направленность этого акта обобщил М. В. Ломоносов:

Россия, распространяясь широко по всей вселенной, прославляясь победами... и привлекая к себе прилежное внимание окрестных народов, яко важнейший член во всей европейской системе, требует величеству и могуществу своему пристойного и равномерного великолепия, какового ниоткуда приобрести невозможно, как от почтенных художеств, к распространению утверждаемых и снабждаемых.

Решение об открытии Академии художеств окрылило деятельного И. И. Шувалова. Он активно ищет в Западной Европе опытных преподавателей, способных составить профессорский корпус. Среди иностранцев, обосновавшихся в Академии, был и русский профессор. Правда, один-единственный. Звали его **А.Ф. Кокоринов** (1726—1772). Он сделал блестящую карьеру, стал одним из ведущих архитекторов, а в 1769 г. — ректором Академии. Первый состав воспитанников сформировался из студентов Московского университета, среди них — В. И. Баженов. В дальнейшем в Академию художеств принимали «без прошений» талантливых юношей. В числе студентов были Ф.С. Рокотов, И. А. Ерменёв, Ф. И. Шубин, А. П. Лосенко.

В направленности работы Академии доминировали классицистские установки. Основой воспитания молодежи было освоение творчества великих мастеров прошлого. Живая натура исправно изучалась, однако ее надлежало исправлять в соответствии с канонами Античности. Окружающая действительность считалась непригодной в качестве предмета произведения искусства.

Среди жанрового разнообразия предпочтение отдавалось историческим полотнам, посвященным по традиции того времени античной мифологии, христианским сюжетам, легендам и собственно историческим событиям.

<sup>1</sup> Академия художеств (с 1764 г. — Императорская академия художеств) сыграла выдающуюся роль в становлении русской национальной культуры, стала центром художественной жизни России XVIII — XIX вв. Вплоть до 1918 г. Академия сохраняла свое значение как классическая школа русской архитектуры, живописи и скульптуры.

Бытовая живопись, пейзаж и портрет ценились меньше, так как для их творения не требовалось богатого художественного воображения.

Основателем исторического жанра в русской живописи стал **А. П. Лосенке** (1737— 1773). В детские годы Лосенко пел в церковном хоре; затем учился живописи у И.П.Аргунова, который обнаружил в ученике выдающееся дарование. В Академии художеств Лосенко упорно овладевал искусством «большого стиля», что в дальнейшем нашло отражение в крупных работах на исторические сюжеты. В 1760-е гг., находясь на стажировке в Париже, художник написал картины на библейские сюжеты «*Чудесный улов рыбы\**» и «*Авраам приносит в жертву сына своего Исаака*», получившие высокую оценку современников. В 1770 г. Лосенко выставил полотно «*Владимир перед Рогнедой*», явившееся первой работой на тему русской истории. Художнику удалось передать напряженность сюжета в патетически приподнятых тонах. Некоторая театральная условность, характерная для живописи классицизма, уравновешивается в картине искренним желанием художника передать характеры своих персонажей. Тема людского горя как следствия тирании, выделенная в этом произведении, была удивительно созвучна просветительским идеалам века.

Известность и авторитет Лосенко еще более выросли с созданием полотна «*Прощание Гектора с Андромахой*» (1773), сюжет которой взят из «Илиады» Гомера. Работу можно считать идеальным примером русского классицизма. В ней есть несколько театральная патетика, возвеличивающая патриотический подвиг героя. Художник мастерски владеет многофигурной композицией, развернутой на фоне архитектуры театрально-декоративного плана.

Школа исторической живописи стала основой академического направления в русском изобразительном искусстве. К числу видных мастеров Академии конца XVIII в. принадлежали И.А.Акимов, П.И.Соколов, Г.И.Угрюмов.

Как уже говорилось, вершинные достижения русского классицизма связаны с жанром портрета. Авторы многих произведений портретной живописи неизвестны. Можно назвать несколько причин, по которым имена создателей портретов до нас не дошли. Во-первых, некоторые работы писались крепостными художниками и афишировать их имена было не принято. Во-вторых, авторское право в те времена все еще не было развито, отсюда многочисленные «анонимы» не только в живописи, но и в музыке, поэзии, журналистике. Портретная живопись второй половины XVIII в. более подробно будет рассмотрена в следующем разделе. Здесь же обратимся к *скульптуре*, развивающейся в этот период благодаря усилиям «российских академиков» во всех жанрах — рельефа, статуи, портрета. Вершиной ваяния следует считать творчество **Ф.И.Шубина** (1740-1805).

Главным в его наследии является портрет. Земляк Ломоносова, сын простого «черносошного» крестьянина, Ф.И.Шубин окончил Академию художеств. Затем его путь лежал в Париж и Рим, где в качестве «пенсионера» он изучил западноевропейский классицизм. Еще за границей Шубин выполнил из мрамора погрудный рельефный *портрет И.И.Шувалова* и *бюст Ф.Н.Голицына*. В этих произведениях убедительно проявились талант и индивидуальная манера мастера, способного проникать в психологию своих героев. Так, в бюсте Голицына выявлены некоторая пресыщенность жизнью и великосветский скептицизм.

Самым любимым материалом Ф. И. Шубина был мрамор. Здесь мастеру удалось достичь, казалось бы, невозможного — передавать мельчайшие детали лица, фактуру одежды. С годами к художнику приходит более острое восприятие модели. Как и многих великих русских живописцев, Шубина волнует внутренняя неповторимость и самоценность человека. Убедительность и достоверность характеризуют такие его работы, как бюсты М.В.Ломоносова (1793), генерала-фельдмаршала З. Г.Чернышева (1774), фельдмаршала П. А. Румянцева-Задунайского (1778), М. Р. Паниной (1775?), А. А. Безбородко (ок. 1798), адмирала В.Я.Чичагова (1791). Огромное впечатление производят *бюсты Павла I*, в которых величие сочетается с уродливостью, отражая суть павловского правления (мрамор — ок. 1797, бронза — 1800).

Особое место в числе работ Ф.И.Шубина занимает 58 овальных мраморных рельефов для Чесменского дворца (1774—1775), изображающих династию русских царей от легендарного Рюрика до Елизаветы Петровны. Воплощая образы правителей, Шубин использовал фольклорные представления о сильных и мужественных русских богатырях, поэтому техника рельефов отчасти приближается к декоративной скульптуре.

Начиная с 1770-х гг. в Санкт-Петербурге расцветает сильная школа отечественных скульпторов. Наряду с Ф. И. Шубиным получили известность Ф. Г. Гордеев, М.И.Козловский, Ф.Ф.Щедрин, И.П.Мартос, И.П.Прокофьев. Воспитанники Академии художеств, они были настоящими профессионалами и одаренными художниками с глубоко индивидуальной манерой творчества.

**Ф.Г.Гордеев** (1744— 1810) принадлежал к старшему поколению выпускников Академии, прошедших стажировку в Париже и Риме. Начиная мастер с драматических композиций в стиле барокко («Прометей», 1769). Наиболее ярко он проявил себя в мемориальной скульптуре, целиком подчиненной эстетике классицизма. Об использовании опыта Античности говорит, к примеру, мраморное надгробие Н.М.Голицыной (1780). К позднему творчеству скульптора относятся рельефы Казанского собора в Санкт-Петербурге, выполненные в 1804-1807 гг.

К поколению русских скульпторов конца XVIII в. относится выдающийся мастер **М.И.Козловский** (1753—1802). Окончив Академию художеств, он совершил традиционный «пензионерский» вояж в Париж и Рим. Вернувшись на родину, мастер выполнил два барельефа для Мраморного дворца. К крупным работам 80-х гг. XVIII в. относится большая мраморная статуя Екатерины II в образе Минервы. Аллегорическое толкование образа (идеальная самодержица увенчана шлемом богини мудрости Минервы) сближает творение Козловского со знаменитой одой Г.Р.Державина и портретом Д.Г.Левицкого.

Подобно многим своим современникам, М.И.Козловский постоянно обращается к миру античных героев. При этом мастер пытается воссоздать самые важные особенности древнегреческой скульптуры, проявляя подлинный энтузиазм в интерпретации греческой пластики. Таковы его работы «*Спящий амур*» (1792), «*Гименей*» (1796), «*Амур со стрелой*» (1797) и др.

Выдающееся дарование в наибольшей мере выразилось в лучшем творении скульптора — *памятнике А.В.Суворову* в Санкт-Петербурге (1799— 1801). Художник не стремился к фотографической точности облика полководца. В соответствии с идеалами классицизма он придает герою общезначимые черты пре-

красного и мужественного воина. Условность образа подчеркнута военными доспехами, где соединены элементы вооружения древних римлян и рыцарей эпохи Возрождения.

На рубеже веков происходила замена обветшавших статуй петергофских фонтанов. В этой работе принял участие и М.И.Козловский, создав аллегорию «Самсон, разрывающий пасть льва» (1800—1802). Мощная фигура Самсона олицетворяет силу и мощь русского оружия, напоминает о победах Петра Великого и достойно завершает развитие русского ваяния XVIII в.

### § 31. Спасенная красота: портреты Ф.С.Рокотова, Д.Г.Левицкого, В.Л.Боровиковского

Она давно прошла, и нет уже тех глаз  
И той улыбки нет, что молча выражали  
Страданье — тень любви, и мысли — тень печали,  
Но красоту ее Боровиковский спас.  
Так, часть души ее от нас не улетела,  
И будет этот взгляд и эта прелесть тела  
К ней равнодушное потомство привлекать,  
Уча его любить, страдать, прощать, молчать.

*Я. П. Полонский*

Знаменитый немецкий теоретик искусства XVIII в. И.И. Винкельман выше всего ставил умение художника воплотить в своем творении благородную простоту и спокойное величие. Этим умением в полной мере владели три великих мастера — Ф.С.Рокотов, Д.Г.Левицкий и В.Л.Боровиковский, оставившие нам галерею лиц екатерининской и павловской России. Их портреты и сегодня являются прекрасным источником знаний о человеке той эпохи, источником не менее достоверным, чем письма, дневники или мемуары. Благодаря портрету можно составить представление о чертах характера изображенного, его вкусах, манерах и даже о неуловимых на первый взгляд порывах его души. В произведениях этих художников ощущается стремление воплотить в красках неподдельный интерес к внутреннему миру человеческой личности, а не абстрактные пороки или добродетели. Тем самым русское искусство сделало первые, но весьма уверенные шаги по пути «человекознания». Творцы русского классического портрета, подобно Г.Р.Державину, могли сказать о себе: «Ум и сердце человеке были гением моим».

Стиль многих выдающихся художников-портретистов глубоко индивидуален. У **Ф.С.Рокотова** (1735?— 1808) внутренний мир героя на полотне словно утаен от нескромных взоров зрителей. Рокотов был мастером огромного дарования. Его судьба до сих пор окончательно не прояснена. Родом художник был из крепостных семьи Репниных. Окончил Академию художеств. В середине 60-х гг. XVIII в. он пишет прекрасные портреты — поэта В. И. Майкова и неизвестной из семьи Воронцовых. Самый плодотворный период жизни Рокотова связан с Москвой. Здесь в конце 60-х гг. складывается зрелый стиль художника, все более тяготеющего к реалистической передаче облика персонажей. В портретах Н.Е.Струйского, А.П.Струйской, неизвестного в треуголке, А.И.Воронцова,

неизвестной в розовом платье, А. М. Обрескова, П. Ю. Квашниной-Самариной воплотилась способность мастера передавать неповторимую личность, внешность которой является лишь слабым отражением скрытого от чужих глаз богатства души.

Художественная манера Ф. С. Рокотова отличается особой поэтичностью. При этом все средства выразительности подчиняются четкому композиционному и колористическому замыслу. Славу русского искусства составляют такие его полотна, как портреты В. Е. Новосильцевой, П. Н. Ланской, Е. В. Санти, В. Н. Суровцевой. В них Рокотов утверждает национальную специфику русского классицизма, суть которой — в высоком гуманизме и глубокой психологичности при сохранении четкости выражения мысли и строгости форм.

Великим мастером портрета был Д. Г. Левицкий (1735?— 1822). По некоторым данным, он родился в семье справщика (редактора) изданий Киево-Печерской лавры. Образование получил в Санкт-Петербурге, в школе Антропова. Всю свою творческую жизнь художник посвятил портретной живописи, создав целый мир образов людей России последней трети XVIII в.

Первые работы, получившие известность, были написаны Д. Г. Левицким в конце 60-х гг. XVIII в. Это портреты директора Академии художеств А. Ф. Кокоринова, откупщика Н. А. Сеземова, профессора исторической живописи Г. И. Козловского, известного мецената А. С. Строганова. Мастер с самых ранних работ проявляет стремление выделить наиболее яркие черты своих моделей. Большое внимание художник уделяет изображению людей незаурядных, отмеченных чертами таланта. Особенно удавались ему портреты современников, прославленных высоким умом и богатой культурой.

В музее искусства и истории Женевы хранится уникальное полотно Левицкого — *портрет Дени Дидро* (1773—1774). Художник написал его во время приезда французского мыслителя в Россию. Тогда, в 70-е гг. XVIII в., личность и труды Дидро были необычайно популярны. Левицкий подчеркнул в облике просветителя прежде всего те черты характера, которые столь ценились современниками, — интеллект и способность к доброжелательному общению. Не менее выразительный образ российского просветителя запечатлел мастер в *портрете Н. И. Новикова* (ок. 1797). На нас смотрит человек большого ума и кипучей энергии, способный влиять на свое окружение.

Гармония таланта и женской красоты также привлекала художника. Шедевром живописи XVIII столетия стала известная «сюита» из семи картин *«Смолянки»* (1772—1776). На полотнах Д. Г. Левицкого изящные, кокетливые юные девушки музицируют, танцуют, разыгрывают оперные сценки. Однако за этим «маскарадом» художник сумел разглядеть различие характеров и художественную одаренность. Его героини не позируют, а словно живут в картинном пространстве. В отличие от многих парадных портретов «Смолянки» лишены декоративной атрибутики. Ясная, четкая композиция каждого полотна подчеркивает поэтичность образов, находящихся в полной гармонии с миром возвышенных муз.

Будучи близок к известному петербургскому литературно-музыкальному кружку Н. А. Львова, Д. Г. Левицкий имел прекрасную возможность наблюдать за жизнью людей искусства. Многих из них он изображал по несколько раз. Своего друга архитектора, поэта, фольклориста Н. А. Львова художник писал дважды. И в первом портрете, и в миниатюре более позднего времени Левиц-

кий запечатлел сложный и привлекательный образ умного, обаятельного, утонченного человека, чьи знания «в науках и художествах» чрезвычайно ценились в столичных кругах.

Жену Львова М.А.Дьякову художник тоже рисовал два раза — в 1778 и в 1781 г. На первом полотне очаровательная девушка с по-детски припухлыми губами. Правда, обаяние юности не заслоняет ее главных достоинств — самостоятельности и уверенности в себе. Более сложен образ на втором полотне: в нем выявлены духовное богатство и талант образованной женщины.

Развивая приемы парадного классицистского портрета, Д.Г.Левицкий в каждую свою работу вносил «изюминку», достойно отражающую его индивидуальную манеру. Например, в *портрете П.А.Демидова* (1773) он совместил серьезную торжественность с элементами быта, сочетание которых выдают чуть ироничное отношение мастера к натуре. Демидов изображен в горделивой позе на фоне колонн и драпировок, но в халате, домашних туфлях и с лейкой в руках (он был большим любителем цветов). Выражение лица говорит о человеке тонком, много повидавшем, знающем себе цену и избалованном.

Точные характеристики получают и другие герои Д. Г.Левицкого — П. Н. Голицын, П.Ф.Воронцов, А.С.Бакунина. Он раскрывает «секреты» внутреннего содержания легкомысленного А.Д.Ланского, излишне серьезного директора Придворной певческой капеллы М.Ф.Полторацкого, любезного и мудрого приближенного Екатерины II А. В.Храповицкого.

Сын своего времени, Д.Г.Левицкий не миновал обаяния образа идеальной просвещенной монархини. Именно такой предстает на его *парадном портрете Екатерина II — законодательница* (1783). Императрице пятьдесят четыре года, но художник изобразил ее моложавой и стройной. Портрет понравился государыне. Г.Р.Державин описал его в оде «Видение Мурзы».

На рубеже веков Д.Г.Левицкий лишился зрения: до конца своих дней он уже не работал.

Третий мастер из плеяды гениев русского классицистского портрета — **В.Л. Боровиковский** (1757— 1825) пришел в светскую живопись после иконописания. Еще молодым человеком он был «открыт» поэтом В. В. Капнистом, который обратил внимание на даровитого юношу, расписывающего церкви на Полтавщине. Капнист привез художника в Санкт-Петербург и ввел в дом Н.А.Львова, оказавшего ему протекцию. Боровиковскому было доверено расписать иконостасы в храмах, построенных по проектам Львова в Торжке и в имении Никольское-Черенчицы. Вскоре Боровиковский становится признанным живописцем. Его портреты пленяют благородством и гармонией линий. Ему охотно позировали люди «Львовского круга» — Г.Р.Державин, В.В.Капнист, первая жена Державина Екатерина Яковлева.

Влияние просветителя Н.А.Львова сказалось в работах В.Л. Боровиковского, изображающих людей «из народа». Таковы совместный портрет двух горничных Львова, любимых всеми за веселый нрав и певческий талант («*Лизынька и Дашинька*»; 1794), и *портрет торжковской крестьянки Христинии* (ок. 1795) — одно из немногих «крестьянских» изображений в русской живописи XVIII в. Нежный, словно смягченный колорит полотен Боровиковского позволяет причислить художника к провозвестникам романтического искусства. Ряд его портретов созвучен сентиментальным «российским песням», чувствительной поэзии В.В.Капниста и И.И.Дмитриева.

Одним из лучших произведений Боровиковского по праву считается *портрет М. И. Лопухиной* (1797). В нем ярко отразилось стремление мастера выйти за строгие рамки классицистской нормативности. Художник изобразил свою героиню в несколько «опрошенном», но вместе с тем глубоко поэтическом облике. Главная забота мастера — понять душевный настрой прекрасной женщины. Ему удалось уловить состояние тихой мечтательности и задумчивости и тем самым открыть совершенно новую для русской живописи сентиментальную тему.

Еще большей жизненной непосредственности и интимного лиризма добивается художник в работе над *портретом сестер Гагариных*, увлеченных пением и музыкой. В начале XIX в. В.Л. Боровиковский пишет *портрет А. И. Безбородко с дочерьми*, где воплощает идею чувствительной семейной привязанности сентиментального типа. В портрете выразительны не только лица, но и сплетенные руки, пальцы, перебирающие цепочку медальона, жест матери, нежно привлекающей к себе дочерей.

Итак, в эпоху Просвещения русское изобразительное искусство отразило сложную жизнь человека с его взглядами на мир, иллюзиями, нравственными позициями. Неповторимые образы современников, воплощенных в классицистских стройных образах, свидетельствуют не только об освоении европейских светских жанров. Важнее всего, что в живописи и скульптуре рождается национальное начало нового искусства, в котором, так же как в древности, пестуются идеалы единства высокой нравственности и красоты, сохраняя тем самым нить непрерывного культурного развития России. В этом процессе важнейшую роль играла и музыка.

#### Вопросы и задания

1. Ответьте на вопросы: какие композиционные приемы осваивали русские живописцы в начале XVIII в.? Изменилась ли техника живописи? Почему в первую половину XVIII в. русская живопись сохраняла парсунность? Приведите примеры.
2. Назовите основные стили и жанры, которые развиваются в изобразительном искусстве эпохи Просвещения. Что такое парадный портрет?
3. Расскажите о творчестве Б. К. Растрелли. Чем вам запомнился бронзовый групповой портрет «Императрица Анна Иоанновна с арапчонком», отлитый мастером?
4. Когда жили и творили художники И.Я.Вишняков, А.П.Антропов, И.П.Аргунов? Знаете ли вы их работы? Назовите их.
5. Как по-вашему, обращалась ли к «крестьянской теме» живопись XVIII в.? Охарактеризуйте место жанровой живописи в изобразительном искусстве России XVIII в.
6. Сочините рассказ к картине М.Шибанова «Празднество свадебного договора» («Сговор»). Можете ли вы описать обряд русской свадьбы?
7. Почему исторический жанр считался ведущим в Академии художеств? Что нового, по-вашему, привнес в историческую живопись А. П.Лосенко? Объясните, почему работа А. П.Лосенко «Прощание Гектора с Андромахой» кажется несколько «театральной».
8. Расскажите о творчестве Ф. С. Рокотова. Назовите работы, которые вам более всего запомнились, и объясните почему.
9. Е. И. Нелидова была одной из лучших учениц Смольного института, любимицей Екатерины II. Современники отмечают ее живой ум и веселый нрав. Д.Г.Левицкий запечатлел ее на одном из портретов «смолянок». Удалось ли ему передать характер девушки?

10. Эпиграфом к §30 этой главы стало известное стихотворение Я.П.Полонского. Знаете ли вы, что на портрете М.И.Лопухиной В.Л.Боровиковский изобразил женщину печальной судьбы? Известно, что героиня портрета и стихов, урожденная графиня Толстая, вышла замуж за егермейстера императорского двора и была несчастлива в браке. Через шесть лет после создания портрета она умерла от чахотки. Как вы считаете, предвидел ли художник раннюю кончину М.И.Лопухиной? Что подчеркнул он в ее образе?

11. Прочитайте отрывок из стихотворения Н.А. Заболоцкого:

Ты помнишь, как из тьмы былого,  
Едва закутана в атлас,  
С портрета Рокотова снова  
Смотрела Струйская на нас?  
Ее глаза — как два тумана,  
Полуулыбка, полуплач,  
Ее глаза — как два обмана,  
Покрыты мглою неудач.

Объясните, почему поэт обращает внимание на глаза женщины, смотрящей с портрета. Считаете ли вы, что «глаза — зеркало души»? Расскажите о лицах персонажей русской живописи XVIII в. Что вам наиболее запомнилось?

12. А.А.Ахматова, думая о загадочной притягательности Петербурга, написала следующие строки:

Не я одна, но и другие тоже  
Заметили, что он подчас умеет  
Казаться литографией старинной...

Как вы думаете, почему возникли эти ассоциации с литографией? Развивался ли, по-вашему, этот жанр в XVIII в.?

## Глава 9. «Русская европейскость» в музыкальном искусстве

### § 32. Музыка без границ

О вы! с жестокими сердцами,  
Придите внять ее на час!  
В восторге скажете вы сами,  
Что «Музыка — небесный глас!»  
Сей глас, что смертных пробуждает  
К добру, смягчая нравы их!

//. И. Шаликов

Эпоха Просвещения выдвинула совершенно новую задачу и для музыкального искусства — не развлекать, а воспитывать слушателей. Эта задача была близка традиционной культуре России, из века в век пестовавшей идею нравственного воспитания общества. Впрочем, во второй половине XVIII столетия картина музыкальной жизни Москвы и Санкт-Петербурга была необычайно пестрой. Начнем с *оперы*.

Благодаря десяткам поклонников оперы, словно соревнуясь между собой, возникали в это время вольные, любительские и крепостные театры. В северной столице действовали императорский театр, театр «малого двора» (великого князя Павла Петровича), частный публичный театр Книппера — Дмитревского, театры Академии художеств, Шляхетского корпуса. Института благородных девиц. Процветали итальянская, немецкая и французская труппы. Успешно ставились драматические и оперные спектакли в любительских и крепостных театрах А.Л.Нарышкина, Н.С.Титова, Г.А.Потемкина, князей Юсуповых и графов Шуваловых.

Не менее интересную картину являла и театральная Москва, но петербургская жизнь была ярче. В столицу охотнее приезжали иностранные гастролеры. Здесь же жили и работали отечественные знаменитости, творившие для сцены, — В.А.Пашкевич и Я.Б.Княжнин, М.А.Матинский и Д.С.Бортнянский, В.В.Капнист и Н.П.Николаев. Кстати, стоит отметить, что в Санкт-Петербурге было очень мало трупп крепостных артистов, столь распространенных в усадебном быту старой столицы. Петербургские театры сосредоточились в основном вокруг двора и резиденций высших придворных сановников, что придавало им особый вес в глазах и зрителей, и актеров.

Многие театры были любительскими, но это отнюдь не определяло уровня спектаклей. Кое-кто из одаренных дворян, охотно играющих на сцене, мог бы стать и профессиональным актером, если бы не сословные предрасудки. Так, например, огромной популярностью у петербуржцев пользовался музыкальный театр Института благородных девиц при Смольном монастыре. Здесь силами юных исполнительниц ставились оперы Дж. Б. Перголези, Ф.А.Филидора, А.-Э. М. Гретри, входящие в репертуар лучших европейских оперных театров. Спектакли смолянок отличались и профессионализмом, и хорошим вкусом. Недаром прелестные актрисы были воспеты придворными

поэтами, а художник Д.Г.Левицкий по указанию императрицы запечатлел их образы, создав серию знаменитых портретов, о которых вы уже читали.

Любительские спектакли еще долго были в моде. Однако с открытием публичных профессиональных театров их значение в культурной жизни России уменьшилось. Рождение Вольного, Эрмитажного, Каменного и Деревянного театров, Театра у Летнего сада составили серьезную конкуренцию придворным спектаклям. Екатерина II, любящая порядок во всем, издала 12 июля 1783 г. специальный указ, которым узаконила постоянные ассигнования на театральные дела. Все театральные расходы составили 174000 рублей в год. Эта сумма делилась на содержание итальянских певцов и итальянской оперы, французского и немецкого театров и, конечно, театра российского. Причем в указе уточнялось, что российский театр нужен «не для одних комедий и трагедий, но и для опер».

Слушатели тех лет искренне почитали итальянскую, французскую и немецкую музыку, а иностранные знаменитости вполне были довольны немалыми заработками. Но начиная с конца 70-х гг. XVIII в. все большее признание получает и молодая отечественная *комическая опера*. Это был особый жанр, в котором музыка перемежалась с разговорными диалогами.

Родиной комической оперы считается Италия. Именно здесь обрела свой вызывающий и дерзкий облик опера-буффа<sup>1</sup>. Попав в Париж, комическая опера стала причиной так называемой *войны буффонов* — сторонников и противников комического музыкального театра. Ныне очень трудно представить, чтобы опера вызвала столь яростные политические страсти. Однако в то время искусство было ареной бурной политической борьбы. Вот как остроумно писал о взаимосвязи комической оперы и политики французский просветитель М.Л.Д'Аламбер: «...дальновидные управители полагают, что все свободы между собою слиянны и все опасны: свобода музыки — свободу чувств предполагает, сия последняя — свободу мысли, свободу действия, а сие разрушение государства означает». Далее он делает соответствующий вывод: «Следовательно, старую оперу сохранять нужно, если государство сохранить хочешь».

Однако остановить победное шествие комической оперы по европейским сценам было уже невозможно. Апофеоз жанра в XVIII в. — гениальная «Свадьба Фигаро» великого В.А.Моцарта.

Какую же роль играла в этой мощной струе молодая русская комическая опера? Будем объективны: на блестящем фоне европейского музыкального театра она на первый взгляд малозаметна. Однако если судить о ее значении в контексте развития музыкальной культуры России, то ее трудно переоценить. Возникшая в великой крестьянской стране, русская комическая опера глубоко по-своему отразила крестьянскую тему. В ней впервые зазвучали русские народные песни, включенные в ткань вокальной и инструментальной музыки.

Комическая опера была бытовой по своему содержанию. Обычно ее фабула бралась из повседневной жизни и имела, как говорили раньше, «достоинство подлинника». Действующие лица — крепостные крестьяне, обиженные поме-

<sup>1</sup> *Опера-буффа* — разновидность комической оперы, сложилась в 30-е гг. XVIII в. в Италии; основоположником жанра считается Дж. Б. Перголези. Крупнейшие мастера этого направления — Б. Галуппи, Н. Пиччинни.

шиками, злые и добрые дворяне, хитроумные мельники, наивные и прекрасные девушки — словом, все те, кто составлял многоликое российское общество.

Премьера первой комической оперы с вполне «простонародным» названием «*Анюта*» состоялась в 1772 г. Автор либретто — известный литератор М. И. Попов — дерзнул ввести в текст весьма многозначительные диалоги дворянина со своим батраком Филатом:

Барин:	Платить приготовляйся Ты дерзость головой.
Крестьянин:	Смотри поберегайся Того же и с собой. Да ведь и помни то, што такжо и хресьяне Умеют за себя стоять, как и дворяне.

Музыка оперы до нас не дошла. Однако очевидно, что это были прежде всего «голоса» народных песен<sup>1</sup>. Многие стихи, входившие в либретто, как бы заранее предназначались для той или иной песни. Например, так и слышатся танцевальные ритмы в следующих куплетах крестьянина Мирона:

Боярская забота:  
Пить, есть, гулять и спать, —  
И вся их в том работа,  
Штоб деньги обирать.  
Мужик сушись, кружися,  
Потей и работай,  
А после хоть взбесися,  
А денешки давай.

Законы комедийного жанра требовали счастливого конца, поэтому любая сложная интрига в операх заканчивалась тем, что порок подвергался наказанию. Самой любимой музыкальной комедией XVIII в. стала опера М.М.Соколовского на текст писателя А.О.Аблесимова «*Мельник, колдун, обманщик и сват*» (поставлена в 1779 г.). «Мельник» сохранял свою популярность на протяжении многих десятилетий. Это удивительное долголетие отмечено позднее В.Г.Белинским, который писал: «Аблесимов написал прекрасный народный водевиль "Мельник" — произведение, столь любимое нашими добрыми дедами, еще и теперь не потерявшее своего достоинства».

Сюжет «Мельника» занимателен и прост. Кажется, что персонажи пьесы давно знакомы зрителю — умный и хитроватый мельник Фаддей, наивная девушка Анюта, вечно ссорящаяся супружеская крестьянская пара — Анкудин и Фетинья, красивый деревенский парень Филимон. Мельник — главное действующее лицо оперы — был действительно плутом. Он притворился всесильным колдуном и совершенно заморочил голову своим простодушным соседям. Впрочем, все кончается веселой свадьбой Анюты и ее жениха Филимона.

<sup>1</sup> Опера считалась жанром литературы. Поэты указывали в либретто, на какой «голос» (популярную песню) следовало петь ту или иную арию.

Первым «композитором» оперы был сам автор либретто — А.О. Аблесимов. Поэт в соответствии с традицией писал свои тексты в расчете на определенные русские народные песни. Позднее же эти песни были обработаны скрипачом московского театра М.М.Соколовским, которого и считают создателем музыки.

Немеркнущая с годами слава выпала и на долю выдающихся русских актеров. Среди них — легендарная воспитанница Петербургского театрального училища **Е.С.Яковлева** (в замужестве — Сандунова, по сцене до 1794 г. — Уранова), крепостная актриса **П.И.Ковалева-Жемчугова**. О них говорили как о лучших певицах и актрисах. Яркая способность к перевоплощению сделала знаменитым **И.А.Дмитревского**. Он не обладал оперным голосом и исполнял роли героев, ведущих разговорные диалоги. Тем не менее именно его энергия и талант способствовали укреплению русской оперы на столичной сцене.

Оживленная музыкальная жизнь стимулировала музыкальное образование. «Хороший тон» и музицирование в теории и практике воспитания тех лет были нераздельны. Музыкальные классы имелись в Академии художеств и Смольном институте. В дворянских семьях детей так же обязательно учили музыке, как, например, математике или чтению. В армии по заведенному еще при Петре I порядку развивалась игра на духовых инструментах. Концерты военных духовых оркестров со временем вошли в моду и украсили жизнь городских парков.

Придать соответствующий европейский статус публичным концертам суждено было известному итальянскому музыканту и композитору В.Манфредини, служившему придворным капельмейстером. Первый цикл концертов, организованный им в марте 1769 г., прошел с огромным успехом. Причем слушатели «чуть ли не с большим восхищением, чем наемных музыкантов, слушали знатных дилетантов; среди них — трех дочерей тайного советника Теплова, выступивших в качестве вокальных исполнительниц и на клавишине...», — писал один из современников. В концерте принимали участие сам Г. Н.Теплов, а также А.А. и Л.А. Нарышкины, А.Б.Олсуфьев. Проводились публичные концерты в те времена, как правило, «по подписке». Билеты стоили очень дорого — «по два рубля с персоны». Впрочем, для слушателей-дворян эта сумма не была слишком обременительной.

В 80-е гг. XVIII в. наступил подлинный расцвет концертной жизни. На эстраде все чаще появлялись виртуозы с европейски известными именами — аббат Фоглер, пианист И. В. Геслер, певица Л.Р.Тоди, клавишник И. Г. В. Пальшау и многие другие серьезные музыканты.

По традиции большая часть концертов проходила весной, во время Великого поста. Театральные зрелища в великопостные дни отменялись, поэтому в помещении театров устраивались концерты вокальной и инструментальной музыки. Звучали Ф.И.Гайдн и В.А.Моцарт, Г.Ф.Гендель и Г.Ф.Телеман, исполнялись произведения русских авторов — Д.С. Бортнянского, И. Е.Хандошкина, Д.Н.Кашина, В.Ф.Трутовского. Немало было приезжих композиторов, и каждый привозил свой репертуар — новую итальянскую, французскую, чешскую или немецкую музыку.

Становление «русской европейскости» в музыкальном искусстве привело к рождению первой светской композиторской школы. Композиторскую школу

можно назвать петербургской, так как именно в городе на Неве расцвел талант самых ярких ее представителей. Но сначала речь пойдет о самом важном ее истоке — народной песне.

### § 33. «Век был песен»

Есть и в городе забавы,  
Только не на наши нравы:  
Там любезна простота  
Вся притворна, вся не та.

*Ария Мирона из оперы «Анюта»*

Как-то Г.Р.Державин, рассуждая об эпохе Просвещения, обозначил ее так: «век был песен». Ко второй половине века народная песня завоевала прочное место в быту, имея приверженцев во всех слоях общества.

Крестьянская песня в городе, попадая в новую культурную среду, не поглощалась ею, а обретала своего рода новую редакцию в зависимости от того, где ее пели — в Санкт-Петербурге, Москве, Рязани, Ярославле — да мало ли городов в России! К тому же, используя популярные текстовые и музыкальные обороты, способный городской люд мог создавать свои собственные, «крестьянские» песни. Например, молва приписывает ряд народных песен известной исполнительнице М.Л.Нарышкиной, а «народную» песню «Высоко сокол летает» распел С. М. Митрофанов. Говаривали, что сама императрица Елизавета Петровна сочиняла мелодии в народном духе.

В 60—70-е гг. XVIII в. в России начинается подлинный «фольклорный бум». Кажется, что большинство грамотных людей стремится записать народные напевы. Правда, отдельные записи встречались и в первую половину века, однако массовый интерес к фольклорным изысканиям пришелся все же на екатерининскую эпоху.

Отношение к песне как к ценнейшему памятнику народной, истории и культуры в то время еще не сложилось. Никто из собирателей не стремился бережно донести до потомков «шероховатости» мелодий и текстов в первоизданном, неизменном виде. Скорее наоборот, авторы песенных сборников старались «отредактировать» песню, сделать ее удобной для любительского пения под аккомпанемент музыкальных инструментов. К тому же народная песня по традиции рассматривалась как жанр литературный, а не музыкальный, позволяющий сочетать «витийство и музыку». Поэтому не стоит удивляться, что первые собрания музыкального фольклора содержали лишь тексты песен без нот.

Изучением народного творчества занялись ранее всего патриотично настроенные литераторы. Первой публикацией стало *«Собрание разных песен» М.Д.Чулкова*, которое вышло четырьмя книжками в 1770—1773 гг. Популярность сборника была столь велика, что спустя несколько лет Н.И.Новиков переиздал его, добавив к нему еще две части. В свой сборник М.Д.Чулков включил песни действительно самые разные. Здесь и образцы деревенского фольклора, и городские народные песни, и авторские песни, тексты которых принадлежали известным поэтам-песенникам. Чулкову не было свойственно стремление «олитературить» народный язык, и все же он позволял себе исправ-

лять «неудачные», на его взгляд, слова, иногда даже присочинять к песне те или иные строки.

Сборник М.Д. Чулкова положил начало традиции литературной фольклористики. Среди интереснейших публикаций той эпохи, рассчитанных не на специалистов, а на самый широкий круг читателей, назовем *«Словарь русских суеверий»*, изданный все тем же Чулковым, сборник *«Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях»*, составленный В.А. Левшиным, *«Описание славянского языческого баснословия»*, изданное М. И. Поповым, *«Древнюю российскую Вивлиотику»*, опубликованную Н. И. Новиковым.

В значительной мере под влиянием литературных публикаций родился первый нотный фольклорный сборник — *«Собрание простых русских песен с нотами»*. Автор издания — придворный гуслист **В.Ф. Трутовский** — ставил перед собой вполне достойную практическую цель, о чем и написал в «Предупреждении»: «Уже издавна любители русских простых песен желали, чтоб оные выданы были с нотами в музыкальных правилах; но никто еще по сие время не принял на себя сего труда, чтоб, их собрав, привести в некоторый порядок и подложить басовые ноты. Я напоследок вознамерился в удовольствии многих любителей издать в печать сии собранные мною русские песни с тем, чтобы их петь в один голос так, как оне обыкновенно поются; но кто ж захочет петь или играть на инструментах, не откидывая бас, то составлено будет согласие».

В сборнике было много и поныне популярных песен: «Чуть пониже было города Саратова», «Вниз по матушке по Волге» и др.

Самый же заметный след в истории отечественной культуры оставило *«Собрание народных русских песен с их голосами»*, изданное известным русским просветителем **Н.А. Львовым** (1751 — 1803/1804) в содружестве с обрусевшим чешским композитором И. Прачем в 1790 г. Сборник явился плодом многолетней увлеченности фольклором в литературно-музыкальном кружке Н.А. Львова. Этот кружок, по словам одного из современников, сплотил людей, у которых были «согласныя склонности» и «одинакия упражнения». В нем «совершались первые опыты в Стихотворстве... в Музыке и проч.». Подробных данных о членах кружка не сохранилось, однако достоверно известно, что содружество родилось из почти семейного союза и его ядро составляли Г.Р. Державин, В.В. Капнист и сам Н.А. Львов (женатые на трех сестрах Дьяковых). В доме Львова бывали художники В. Л. Боровиковский и Д. Г. Левицкий, поэты М.Н. Муравьев и И. И. Хемницер и многие другие представители художественной элиты Санкт-Петербурга.

Особую прелесть львовским собраниям придавала, конечно же, музыка. Отношение к ней было трепетное и возвышенное. Ей приписывали большую роль в воздействии на человека для «подкрепления добродетелей», «умягчения жестоких страстей» и ободрения духа. Живое восприятие чарующего мира звуков донесла до нас ода Н.А. Львова *«Музыка, или Семитония»*, опубликованная в сборнике стихов «Аониды» в 1796 г.:

Глагол таинственный небес!  
Тебя лишь сердце разумеет;  
Событию твоих чудес  
Едва рассудок верить смеет.

Музыка властная! пролей  
Твой бальзам сладкий и священный  
На дни мои уединенны,  
На пламенных моих друзей!

Как огонь, влечет, как гром, разит  
Закон твоей волшебной власти;  
Он чувства нежные родит,  
Жестоки умягчает страсти. <...>

Да будет мне неведом век,  
Жестокий, хладный, злополучный,  
Угрюмый, бедный человек,  
Противник власти стройной, звучной,  
Блаженства не познает он!  
Не встретит друга с восхищеньем.  
Сердечным не почтит биеньем  
Ни счастья плеск, ни скорби стон.

Дом Н.А.Львова всегда привлекал музыкантов. Среди них можно назвать ныне забытого композитора-любителя, родственника Львова — Н.П.Яхонтова. Он порадовал своих друзей созданием двух изящных комических опер на либретто Львова — «Сильф, или Мечта молодой женщины» и «Милет и Милета». Часто бывали здесь собиратель народных песен В.Ф.Трутовский, творитель «нового рода» российских песен О.А.Козловский, один из основоположников отечественного музыкального театра Е.И.Фомин.

В центре петербургского художественного содружества находился, без сомнения, сам Н.А.Львов. Первая биография этого замечательного человека была опубликована в журнале «Сын отечества» в 1822 г. Автор биографии — племянник просветителя Ф.П.Львов — оставил не только бесценные воспоминания, но и довольно глубокие суждения о своем знаменитом родственнике. Он отмечал, что Н.А.Львов «содеялся, так сказать, пристанищем художникам всякого рода... людям по мастерству своему пришедшим в известность и находившим приют в его доме». Многие современники отмечали поразительное умение Н.А.Львова привлекать и зажигать умы, единодушно признавали его вкус и репутацию высшего арбитра в вопросах литературы, архитектуры, музыки и живописи. По авторитетному свидетельству Г.Р.Державина, он был «исполнен ума и знаний, любил науки и художества и отличался тонким и возвышенным вкусом... Люди, словесностью, разными художествами и даже мастерством занимающиеся, часто прибегали к нему на совещание и часто приговор его превращали себе в закон». Позднее Державин признался, что нашел «себя в искусстве», будучи направляемым советами друзей своих, в числе которых — Н.А.Львов.

Н.А.Львов был одним из самых образованных и интеллигентных людей своего времени. Его одаренность в различных, порой далеких друг от друга областях творчества заставляет вспоминать титанов эпохи Возрождения. Многочисленные таланты сочетались в нем удивительно органично и естественно. Он писал неплохие стихи и оперные либретто, занимался музыкальной фольклористикой и собирал старинные русские летописи, рисовал, исследовал месторождения каменного угля, интересовался вопросами глинобитных строений, был крупным архитектором...

Фольклорное поприще Н.А.Львова — это, пожалуй, самая интересная страница его биографии. Кажется, что в дело собирания, изучения, публикации русских народных песен он вложил всю свою душу. «Первой ласточкой» здесь оказались опыты в стихосложении — поэтической имитации народных песен разных жанров, позднее повторенные многими поколениями российских поэтов. Вот, например, строки богатырской песни «Добрыня», созданной Львовым:

Я прижал к сердцу молодецкому  
Землю русскую, мне родимую,  
И пашу се припеваючи;  
Позовут меня — я откликнуся,  
Оглянуся, но — незнаком никто  
Ни одеждою, ни поступками.

Об истории рождения сборника народных песен позднее поведал Ф. П.Львов: «В 1790 г. член нашей Академии художеств, покойный тайный советник Николай Александрович Львов, при помощи охотников и родственников, в его доме беспрестанно певших, в числе которых имел честь быть и я, сделал новое собрание песен, которые с наших голосов положил на ноты г. Прач; предисловие при сем издании написано было г. Львовым».

Появление сборника — выдающееся событие в истории русской музыки. В предисловии к нему, которое называлось «О русском народном пении», Н.А.Львов писал, что в песеннике сохранено «все свойство народного русского пения», дабы собрание имело «достоинство подлинника». Подчеркнем, что привычное теперь словосочетание «народная песня» Львов употребил первым. Да и вообще многое в этой работе было сделано впервые: и то, что автор попытался выявить истоки народной песни, и то, что он указал не ее многоголосный склад, выделив протяжные песни как «суть самая лучшая». Уже из перечисленного видно, что Н.А.Львову удалось создать своего рода единственный в XVIII в. научный труд по музыкальной фольклористике, т.е. сделать подлинное культурное открытие.

В сборник вошло 100 песен, многие из которых популярны и поныне: «Ах, вы сени, мои сени», «Во поле береза стояла», «Во саду ли, в огороде». Большинство напевов, со вкусом отобранных Н.А.Львовым, вошли в историю русской музыки как классические образцы фольклора.

Чрезвычайно популярной в городском быту была так называемая *российская песня*, музыка которой создавалась на основе профессиональной лирической поэзии. Расцвет этого жанра связан с творчеством двух композиторов — Ф.М.Дубянского и О.А.Козловского.

**Ф.М.Дубянский** (1760—1796) вошел в историю русского искусства как сочинитель шести «российских песен», которые с полным основанием можно отнести к вершинам развития бытовой вокальной музыки XVIII в. Мелодии песен, полные очарования и мягкой элегичности, пленяют простотой и доступностью. По роду своего дарования Дубянский был романтиком, поэтому более всего его привлекала поэзия «сердечных чувствований», выразительная сентиментальная лирика, повествующая о «жизни сердца». Его «российские песни» — это мир интимных переживаний, сочетающих изысканность и открытую эмоциональность. Искренность чувств в бытовой песне в то время

ценилась любителями очень высоко. Можно представить, какую бурю эмоций вызвал в сердцах современников популярнейший романс Ф. М. Дубянского «Уже со тьмою ноши», в основу которого положено печальное стихотворение В. В. Капниста «На смерть дочери»:

Уже со тьмою ноши  
Простерлась тишина,  
Выходит из-за рощи  
Печальная луна.  
Я лиру томно строю  
Петь скорбь, объявшу дух.  
Прийди грустить со мною,  
Луна, печальный друг.

Ф. М. Дубянский, как говорится, «проснулся знаменитым» после сочинения сентиментального романса «Стонет сизый голубочек» на стихи И. И. Дмитриева.

В ответ И. И. Дмитриев, словно предвидя завидное долголетие своего детища, посвятил Дубянскому следующее стихотворение:

Нежный ученик Орфея!  
Сколь меня ты одолжил!  
Ты, смычком его владея,  
Голубка мне возвратил.

Бедный сизый Голубочек  
Долго всеми был забвен;  
Лишь друзей моих веночек  
Голубку был посвящен.

Вдруг навеяли зephyры,  
Где лежал он, на лужок,  
Глас твоей волшебной лиры —  
И воскреснул Голубок!

**О. А. Козловский** (1757—1831) по сравнению с Ф. М. Дубянским был гораздо более крупным музыкантом и оставил большое наследие.

Поляк по национальности, Козловский приехал в Россию совсем еще молодым человеком. Однако за его плечами была крепкая профессиональная школа — учеба в Варшаве, служба органистом кафедрального собора. Россия стала для Козловского второй родиной: здесь композитору удалось полностью раскрыть свой талант. Громкую славу принес Козловскому полонез «Гром победы, раздавайся!» на слова Г. Р. Державина, который одно время считался гимном Российской империи.

О. А. Козловский обладал особой чуткостью в восприятии бытовых интонаций русской музыки. Неслучайно его первые «российские песни» сразу приобрели известность, а позднее слились с городским фольклором. В XIX а. уже, наверное, никто не помнил, что популярная песня на стихи А. Ф. Мерзлякова «Среди долины ровныя» распета на основе романса Козловского «Дети к моей любезной». Композитор писал романсы на стихи таких известных поэтов, как А. П. Сумароков, М. И. Попов, Ю. А. Нелединский-Мелецкий, Г. Р. Державин. Слушая его музыку, отмечаешь ее несколько преувеличенную

патетику и порой излишнюю сентиментальность. Это были черты наступавшего в русской музыке нового, романтического стиля, расцвет которого был еще впереди.

### § 34. Основатели композиторской школы

Прохожий! Здесь лежит Хандошкин — наш Орфей;  
Дивиться нечему — у смерти нет ушей...

*Д. И. Хвостов*

Как всякое историческое явление, петербургская композиторская школа имеет своих основоположников. Ее становление освещено именами трех музыкантов-ровесников — М.С.Березовского, В.А.Пашкевича и И.Е.Хандошкина. Творческий облик каждого из них глубоко индивидуален. Березовский открыл «новые миры» в области хоровой духовной музыки, Пашкевич тяготел к музыкальному театру, скрипач-виртуоз Хандошкин оставил заметный след в инструментальной музыке. Однако при всем своеобразии дарований творческие установки этих музыкантов имеют много общего.

М.С.Березовский, И. Е.Хандошкин и В.А.Пашкевич, выходцы из народных низов, обучались музыке с детских лет. Позже музыкальное исполнительство стало их профессией, придворной службой. Пашкевич, обладая хорошим голосом, начал свою карьеру певчим в придворном хоре. Березовский и Хандошкин служили при дворе великого князя Петра Федоровича — будущего императора Петра III (мужа Екатерины II). Так что с юности композиторы приобретали богатый слуховой опыт в соответствии со вкусами двора.

Национальная самобытность произведений композиторов петербургской школы была основана на русских художественных традициях, корни которых уходят в глубину веков. Имеются в виду прежде всего два пласта отечественной музыкальной культуры — хоровая духовная музыка и народное музыкальное творчество. Эти традиции стали естественной опорой в поисках русскими композиторами своего голоса в многоголосии европейской музыки. И именно поэтому, осваивая «чужие жанры» — оперу, увертюру, сонату, Березовский, Хандошкин и Пашкевич не утратили самобытного дара сохранять и воплощать в музыке интонации народных песен, русскую речь, национальные характеры. Сближаясь с просветительскими веяниями эпохи, петербургские музыканты внесли бесценный вклад в представление о народе как носителе эстетических и духовных ценностей.

Петербургская композиторская школа XVIII в. была самой молодой среди художественных течений в других видах искусства. Поэтому в творчестве ее представителей, конечно же, заметно влияние таких корифеев западноевропейской музыки, как К.В.Глюк, Ф.Й.Гайдн или В.А.Моцарт. Но это влияние не лишило творчество русских музыкантов ни национального своеобразия, ни особого обаяния юности, благодаря которому и сегодня сочинения мастеров петербургской школы воспринимаются с удовольствием.

Из творческого наследия **М. С. Березовского** (1745 — 1777) сохранилось очень мало. В XIX в. его музыка почти не интересовала исследователей. А в XX столетии значительная часть его сочинений погибла в рукотворном пожаре 1917 г.,

уничтожившем уникальное собрание церковной музыки Придворной певческой капеллы.

Биография Березовского в истории музыки также остается весьма условной. Его имя овеяно многочисленными легендами (например, музыканту приписывалось участие в похищении княжны Таракановой), не имеющими никаких фактологических оснований. Считается, что родился композитор в г. Глухове, который был в то время столицей Украины. Большинство биографов Березовского полагают, что юный музыкант получил первоначальное образование в знаменитой Глуховской певческой школе, регулярно поставившей в северную столицу голосистых украинских певчих. Вполне возможно, что позднее Березовский учился в Киевской духовной академии, хотя опять-таки документально этот факт ныне подтвердить не удастся.

Признание пришло к М.С. Березовскому рано. Об этом сохранилось авторитетное свидетельство первого историка русской музыки немецкого ученого, жившего при дворе Я. фон Штелина: «В большие праздники всегда, без исключения, — псалмы, хвалебные песни и другие тексты исполняются в форме настоящих церковных концертов, сочиненных как итальянскими придворными капельмейстерами, как то Манфредини, почтенным Галуппи, так и украинскими композиторами, прежде бывшими церковными певцами. Среди последних выдвинулся ныне состоящий придворным камерным музыкантом Максим Березовский, обладающий выдающимся дарованием, вкусом и искусством в композиции церковных произведений изящного стиля».

Вершиной творческих исканий Березовского стал концерт *«Не отвержи мене во время старости»*, созданный, по некоторым данным, во второй половине 60-х гг. XVIII в. Слушая эту музыку, хорошо представляешь ее автора — уверенного в своем предназначении мастера, овладевшего приемами самой современной для того времени композиторской техники и смело ищущего новые пути в творчестве.

В основу произведения Березовского положен текст 70 псалма Давида из ветхозаветной Псалтири. Патетика молитвы нашла свое совершенное воплощение в четырех частях концерта. Композитор создал монументальное по форме сочинение, в котором раскрывается многообразный духовный мир человека. Оно поражает глубиной передаваемых чувств и эмоций. Главной особенностью концерта является *монотематизм*. Это означает, что главная тема, прозвучавшая столь выпукло в первых тактах, становится интонационной основой всех прочих образов концерта. Здесь кроется исключительная сила воздействия произведения, заставляющего слушателя сосредоточиться на развитии главной мысли: «Не отвержи мене...». Просьба-мольба, взывающая к Всевышнему, сменяется картиной преследований старца злобствующими недругами: «Пожените и имите его» (преследуйте и схватите его. — *Л. Р.*). Затем звучит новая тема — молитва надежды «Боже мой, не удалися». И наконец наступает финал: «Да постыдятся и исчезнут оклеветавшие душу мою» — гневный и смелый протест против сил зла и несправедливости. Яркая, напористая по характеру тема финала целиком выросла из первоначальной мелодии. Но она приняла новый образ — символ неукротимости человеческого духа, его стойкости в вере и мужества перед лицом испытаний.

В 60-е гг. XVIII в. композитор сочинял не только многочастные концерты. Среди его сочинений есть и литургия, и отдельные обиходные хоровые сочи-

нения. Но все же самые зрелые черты индивидуальности Березовского присущи именно концертам, ибо этот жанр оказался наиболее созвучен его мощному дарованию. С созданием концерта «Не отвержи мене...» мастер достиг вершины совершенства, познал успех и славу. Однако творческие достижения в те времена не могли заменить европейского музыкального образования — знаний, полученных за рубежом, подкрепленных дипломами и регалиями. Путь к соответствующей его таланту должности главного капельмейстера, традиционно занимаемой музыкантами-иностранцами, перед Березовским могло открыть лишь европейское имя.

В 1765 г. М.С.Березовский в качестве «пенсионера» был послан в Италию, в Болонскую филармоническую академию. Он успешно справился с учебой и получил звание академика. За рубежом композитор пишет оперы-seria (букв. — серьезная опера), привычные для итальянских любителей музыки. Известность получила его опера *«Демофонт»* (1773), исполненная во время карнавальных празднеств в Ливорно, где в связи с русско-турецкой войной базировался российский флот. Спустя три месяца после успешной премьеры «Демофонта» композитор вернулся на родину.

В Санкт-Петербурге ему была предоставлена должность капельмейстера Придворной капеллы. Однако творческая жизнь мастера сложилась неудачно. Связано это было с довольно резкой сменой музыкальных вкусов двора в середине 70-х гг. XVIII в. Помните, к примеру, как в архитектуре пышное и помпезное барокко дворцов В.В.Растрелли в одночасье оказалось устаревшим и уступило место строгому классицизму А. Ринальди. Не менее важные перемены произошли и в музыке. У слушателей явно ослаб интерес к высоким жанрам — хоровому концерту, опере-seria. После грандиозных торжеств 1775 г. по поводу благополучного завершения войны с Турцией при дворе утверждается иной, праздничный и легкий стиль искусства, от которого требовали более развлекательности, нежели серьезности. Эти новые вкусы, очевидно, пришли в противоречие с творческой индивидуальностью М.С.Березовского.

Мог ли композитор по возвращении на родину писать оперную или инструментальную музыку? Судя по произведениям итальянского периода, безусловно, мог. Но сведений о таких сочинениях у нас нет. Вместе с тем исследователи полагают, что мастер вернулся «на круги своя» и продолжал творить духовные концерты. Среди них называют такие образцы высочайшего профессионализма и вдохновения, как *«Господь воцарися!»*. *«В началех Ты, Господи»*. *«Да воскреснет Бог!»*. В этих концертах уже намечены черты перехода от барокко к классицизму, но окончательный шаг Березовский сделать не смог (или не пожелал).

Умер композитор скорее всего от горячки, простудного заболевания, совсем еще в молодом возрасте. Предположение о том, что он покончил жизнь самоубийством, является вымыслом, не имеющим подтверждения в документах.

Композитор по понятиям «просвещенной эпохи» — это не только профессия, но и вполне определенная социальная роль «полуприслуги», призванной украшать быт аристократии прелестью музыкальных сочинений. Потому, наверное, и не сохранились портреты (если они были) ни Березовского, ни его ровесника Пашкевича. Прижизненные слава и успех не спасли сочинения М.С. Березовского от забвения после смерти. То же случилось и с наследием

**В.А.Пашкевича** (1742?— 1797) — человека яркого ума и таланта, чья музыка позднее была почти полностью вычеркнута из истории русской культуры.

О ранних годах жизни В.А.Пашкевича сведения и поныне чрезвычайно скудны. Ничего не известно о его родителях. Требуют уточнений место и время его рождения, поскольку общепринятая дата документально не подтверждена, даже отчество Пашкевича — Алексеевич — вызывает у некоторых исследователей вполне объяснимые сомнения.

В 1763 г. В. А. Пашкевич был зачислен в штат придворного оркестра скрипачом. С этого времени начинается его жизнь как профессионала-музыканта, дирижера, педагога, «капельмейстера бальной музыки». Самое ценное в наследии мастера — оперы, причем оперы комические.

По большому счету, успех композитора, сочиняющего оперы, всегда зависит не только от качества самого произведения, но и от возможностей театрального коллектива, осуществляющего постановку. Оказавшись в первых рядах русских оперных сочинителей, Пашкевич, конечно же, был весьма зависим от хитросплетений придворной театральной жизни. Порой обстоятельства не были ему подвластны, поэтому приходилось растрчивать свой талант на «омузыкаливание» слабых «сановных» либретто. И все же на определенном этапе жизненного пути Пашкевичу необычайно повезло. Он нашел «свой театр». Это был высокопрофессиональный коллектив Книппера — Дмитриевского, который просуществовал с 1779 по 1783 г. Для этого публичного театра В. А. Пашкевич создал свои самые лучшие комические оперы. Здесь ему посчастливилось сотрудничать с выдающимися драматургами своего времени — Я.Б.Княжниным и М.А.Матинским.

Первая опера *«Несчастье от кареты»* (1779) была создана на текст Я. Б. Княжнина. Сюжет ее перекликается с комедией Д. И. Фонвизина «Бригадир», поскольку интрига связана с «болезнью века» — галломанией. В опере речь идет о том, как помещик Фирюлин, помешанный на французских модах, решил купить дорогую парижскую карету. Однако карета стоит дорого, и для ее покупки Фирюлину предстоит продать в рекруты своего крепостного Лукьяна. Лукьян же любит крестьянку Анюту, и разлука с ней разрывает ему сердце. Дело улаживает барский шут Афанасий, старый приятель Лукьяна. Он научил Лукьяна обратиться к помещику-галломану на французском языке. Фирюлин был потрясен, что его крестьяне оказались столь просвещенными людьми. Следует счастливый конец: Лукьян освобожден от рекрутчины и женится на Анюте.

Комическая опера, как мы уже говорили, — особый жанр. Это опера с диалогами, где вокальные номера перемежаются с разговорами действующих лиц. Композитор, сочиняющий комическую оперу, всегда стоит перед выбором: какие строки либретто положить на музыку, а какие сохранить для диалогов героев. Работая над текстом комедии Я.Б.Княжнина, В.А.Пашкевич проявил себя удивительно одаренным музыкальным драматургом. Ключевая антикрепостническая идея оперы воплощена им и нестандартно, и остроумно. Пашкевич избрал довольно простой, но действенный принцип соотношения музыки и разговорных эпизодов. Этот принцип основан на разграничении образных сфер оперы на два мира. В первом мире живут, любят, страдают естественные в проявлении своих чувств и поступках герои — крестьяне Лукьян, Анюта, Афанасий. Им композитор и отдает свою музыку. Во втором мире цар-

ствуют праздность и барство, породнившиеся с беспросветной глупостью. Многие высказывания Фирюлина или его жены напоминают расхожие анекдоты. Чего стоит, например, такой пассаж из речи госпожи Фирюлиной: «...наша деревня так близко от столицы, а никто здесь по-французски не умеет, а во Франции от столицы за сто верст все по-французски говорят». Своих «антигероев» В.А.Пашкевич лишил музыки, предоставив зрителям возможность насладиться остроумием Я. Б. Княжнина в диалогах.

Премьера оперы прошла с огромным успехом. Просветительский пафос сюжета в соединении с талантливой музыкой сразу привлекли внимание современников, осознавших, что с оперой «Несчастье от кареты» родился национальный музыкальный театр.

Шумный успех «Несчастья от кареты» окрылил композитора. Уже в следующем 1780 г. он порадовал слушателей премьерой новой оперы — «Скупой» — еще одним доказательством плодотворного сотрудничества с Княжнинным.

На первый взгляд «Скупой» — более традиционное произведение, чем «Несчастье от кареты». Однако герои пьесы вдохновили композитора на создание ярчайших музыкальных образов. Его музыка помогает полнее раскрыть всю глубину и многоплановость людских характеров и служит благородной цели «исправления» вечных пороков.

Главное действующее лицо оперы — Скрыгин — поражает своим нравственным уродством. Он смешон, страшен и жалок одновременно. Скрыгин внутренне презирает и ненавидит не только других, но самого себя. Он глубоко несчастен... Передать такое смешение чувств и отрицательных нравственных ориентиров героя — весьма сложная задача для любого искусственного композитора. Но Пашкевич оказался на высоте своего мастерства: образ Скрыгина можно считать одной из вершин оперного искусства XVIII в. Особенно хорош его яркий и страстный монолог-речитатив. Музыка монолога вскоре стала самым популярным отрывком оперы и даже получила высокую оценку в изданном в Москве «Драматическом словаре»: «Монолог оной... будучи расположен речитативою, приносит отменную честь сочинителю».

И все же лучшим сочинением В.А.Пашкевича по праву считается опера «Санкт-петербургский гостиный двор» (1792; другое название «Как поживешь, так и прослывешь»). Впрочем, у публики эта опера получила более краткое «имя» — «Гостиный двор». Опера создана на основе замечательного литературного произведения — комедии М.А. Матинского.

«Санкт-петербургский гостиный двор» — первая в истории русской музыки опера, в которой показана жизнь купечества. Нравы этой среды не вызвали особых симпатий Матинского, который описал такие пороки своих героев, как жадность, склонность к обману и жульничеству, злобность и предательство. Главные действующие лица комедии отнюдь не безобидны. Их не разжалобишь французскими словами, как придурковатого помещика-галломана Фирюлина. Купец Сквалыгин и отставной регистратор Крючкодей способны лишить людей куска хлеба и буквально пустить их по миру.

Характеры героев оперы раскрываются в ариях-автопортретах. Вот, к примеру, текст арии Сквалыгина, поучающего уму-разуму жену накануне прихода гостей на свадебный стовор:

Режь потоне ломоточки,  
Собирай с стола кусочки,  
Чтоб после искрошить,  
В сухари пересушить;  
Ставь пореже все похлебки,  
Подноси поменьше волки,  
Кто начнет с кем речь вести,  
Можно тех и обнести;  
Как начнут домой собираться,  
Чур тебе тут не мешаться:  
Не держи, не унимай,  
Им в том полну волю дай.

Но есть в музыкальной ткани оперы и совершенно иная сфера, имя которой — *народная песня*. Ее неповторимый и прекрасный образ царит в сцене девичника и сговора:

Сободем Хавроньюшка все леса прошла;  
Крыла леса, крыла леса алым бархатом;  
В путь катила, в путь катила золотым кольцом...

Здесь композитор раскрывается как знаток и хранитель старинного народного обряда. Можно предположить, что В.А.Пашкевич использовал в своей музыке свадебные русские песни без каких-либо изменений. Семь хоровых номеров этой сцены резко контрастируют с сатирическими бытовыми зарисовками купеческой жизни, наполняют музыку оперы живым дыханием национального искусства.

Четвертая опера композитора — «*Тунисский паша*» (1783), написанная в период плодотворного сотрудничества с театром Книппера — Дмитревского на текст того же М. А. Матинского, к сожалению, не сохранилась. Зато сохранились прекрасно созданные оперные произведения, в создании которых принимал участие В.А.Пашкевич. Это оперы «*Февей*» (1786), «*Федул с детьми*» (1791, совместно с итальянским композитором В.Мартин-и-Солером), а также музыка к помпезному представлению «*Начальное управление Олега*» (1790, совместно с итальянцами К.Каннобио и Дж.Сарти). Чем был вызван столь неожиданный интерес издателей к этим сочинениям? Ответ прост: автором либретто была сама Екатерина II, весьма ценившая в себе дар драматурга.

Сановные либретто были бесконечно беспомощны. К тому же Екатерина II слабо владела русским языком. И все же В. А. Пашкевич, предельно честный в своем профессиональном деле, постарался, как мог, спасти дело, выявив наиболее выигрышные куски в сценариях и создав несколько удачных музыкальных номеров.

В опере «Февей» есть так называемая калмыцкая сцена, предвосхитившая рождение в музыке «русского Востока». Как известно, искусству XVIII в. ориентализм не был свойственен. Поэтому тем более ценным явился опыт В.А.Пашкевича, сумевшего придать достойный вид следующим псевдовосточным литературным потугам императрицы:

В народе калмычком кушают каймак,  
Сульях и турмак,

Табак курят,  
Кумыс варят.

Центром калмыцкой сцены является калмыцкий хор, написанный в виде вариаций. Пение сопровождается пляской; «экзотический» характер того и другого композитор передает с известной долей юмора. Он старательно подчеркивает все несуразности текста, смещая ударения музыкальные относительно словесных. Интересна также попытка композитора передать типичные для Востока инструментальные приемы в оркестре. Комедийный эффект калмыцкой сцены усиливается оригинальной находкой: красавица-калмычка неожиданно для всех вдруг начинает петь басом (ее партия поручена мужчине). Калмыцкий хор, безусловно, одна из лучших страниц оперы.

Завершая разговор о творчестве В.А.Пашкевича, следует сказать, что его роль в становлении русского музыкального театра трудно переоценить. Любое его сочинение — это важнейший шаг на пути к русской музыкальной классике XIX в.

**И.Е.Хандошкин** (1747— 1804) родился в Санкт-Петербурге. По ряду свидетельств, он рано освоил искусство игры на скрипке и уже в 1760 г. был зачислен в ораниенбаумский оркестр «музыкантским учеником».

Придворные обязанности для Хандошкина были не более чем службой. Свое предназначение он видел прежде всего в исполнительстве. В 70—80-е гг. XVIII в. его слава импровизатора и виртуоза растет. Лучшие салоны открывают перед ним свои двери. Он дает и публичные концерты, в частности «на немецком театре» К. Книгшера. Петербуржцы не скупались на восторженные отзывы, называя И.Е.Хандошкина «наш Орфей», «первый игрок и сочинитель русских песен». Его виртуозность поражала воображение. Современники отмечали, что при «неописуемых смелых скачках и пассажах, какие он с истинно русской удалью исполнял на своей скрипке, так ноги слушателей и слушательниц сами собой начинали невольно подпрыгивать». Более чувствительная публика отмечала также, что, «слушая адажио Хандошкина, никто не в силах удержаться от слез».

И. Е. Хандошкин всю свою жизнь был свято предан одному инструменту — скрипке. Из дня в день интенсивным трудом добивался он высокой исполнительской техники, и равному ему скрипача в те годы не было. Специалисты и поныне отмечают свойственные Хандошкину необычные приемы игры на этом сложнейшем инструменте.

Свое творчество И. Е. Хандошкин также целиком посвятил любимому инструменту. Большую часть его наследия составляют сонаты для скрипки, двух скрипок, скрипки и альты или скрипки с басом. Некоторые из этих сочинений дошли до нас в изданиях XVIII в. Но многое осталось в рукописи, и лишь сравнительно недавно часть произведений Хандошкина была опубликована.

Символом красоты, вдохновлявшей музу И.Е.Хандошкина, стал русский фольклор. Поэтому наиболее ярко раскрылся дар композитора в вариациях на темы русских народных песен. Специалисты в области фольклора полагают, что мелодии некоторых напевов, положенных в основу вариаций, были впервые записаны самим композитором. В заключение важно подчеркнуть, что в музыке Хандошкина впервые произошло органичное слияние европейского инструментального языка и русского фольклора.

### § 35. Вершины русского музыкального классицизма: Е.И. Фомин и Д.С. Бортнянский

Иль гений над тобой невидимо парит  
И с каждою струной твоею говорит?

*И. И. Дмитриев*

Вершинные достижения русской музыки последних десятилетий XVIII в. связаны с творчеством Е.И. Фомина и Д.С. Бортнянского.

В биографии **Е.И. Фомина** (1761 — 1800) долгое время было много «белых пятен». Однако трудами современных музыковедов основные вехи непростого жизненного пути композитора все же намечены.

Е.И. Фомин родился в семье канонира Тобольского пехотного полка, расквартированного в Санкт-Петербурге. В 1767 г. он стал учеником Воспитательного училища при Академии художеств, а через семь лет был переведен в класс «архитектурного художества». Однако архитектура со временем все меньше и меньше занимала воображение мальчика. Он упорно тяготел к музыке.

Среди воспитанников Академии художеств редко кто избирал музыкальное искусство своей специальностью. К тому же музыка не входила в число «знатнейших художеств», к которым относили архитектуру, ваяние и живопись. И все же стремление Фомина, а главное, его яркое музыкальное дарование побудили совет Академии поощрять юношу в музыкальном совершенствовании и позже дать ему «пенсию» для завершения учебы в Италии. Получив звание Болонского академика, Фомин вернулся на родину. Здесь ему было поручено написать оперу *«Новгородский богатырь Боеславич»*, либретто которой принадлежало Екатерине II.

На первый взгляд былинный сюжет «Боеславича» как нельзя лучше подходил для оперы. «Оперными» представлялись колоритные сцены в древнем Новгороде, декоративные эффекты, пышные костюмы. Привлекали и массовые балетные сцены. Например, по либретто Екатерины II в начале I акта «феатр изображает улицу Рогатину в Новгороде; балет изображает кулачный бой». В IV акте «феатр представляет площадь... Утро лишь приспело; балет: идет сила новгородская, окружили посадники и люди широкий двор Василия Буслаева. Выбивают они широкие ворота из пяты...».

Вместе с тем императрица многое переиначила в народной былине на свой вкус. В опере новгородские вольные посадники покоряются единоначалию богатыря Боеславича и его матери — мудрой Амфелы, образ которой должен был напоминать саму Екатерину II.

Е.И. Фомин написал оперу в рекордно короткий срок, за несколько недель, и уже 27 ноября 1786 г. состоялась ее премьера на сцене Эрмитажного театра. Вероятно, музыка не понравилась императрице. Во всяком случае после премьеры Фомин остался без работы.

Следующие десять лет жизни композитор был тесно связан с Н.А. Львовым и близкими ему людьми — меценатами. Некоторые исследователи полагают, что Е.И. Фомин находился какое-то время на службе у Г.Р. Державина, который оказал композитору действенную поддержку, причем не только материальную, но и моральную. После неудачи «Боеславича» она была очень нужна двадцатилетнему мастеру.

Можно предположить, что дружеское общение и сама атмосфера музыкальных вечеров львовского кружка постепенно восстановили душевное равновесие композитора. К тому же Н.А.Львов предложил ему новое либретто, сочиненное им самим. На основе его Е.И.Фомин создал небольшую оперу под названием *«Ямщики на подставе»* (1787). Скорее всего, Львов писал свое либретто, преследуя две взаимосвязанные цели. Прежде всего ему хотелось вернуть Фомина к творчеству и дать ему возможность заработать деньги. Но не менее важна была и другая цель — сокровенная мечта просветителя показать на сцене бытование народных песен в их первоизданной красоте.

Содержание оперы заключается в следующем. На почтовой станции — подставе — собираются ямщики. Среди них молодой ямщик Тимофей, который удался и лицом, и умом, и сноровкой. С ним его молодая, любящая красавица жена Фадеевна. Но у Тимофея есть завистник и злейший враг — вор и пройдоха Федька Пролаза. Этот Федька мечтает сбить счастливого Тимофея в рекруты и завладеть его женой, давно ему приглянувшейся. И быть бы Тимофею солдатом, если бы не проезжий офицер. Он помогает освободить Тимофея как единственного кормильца крестьянской семьи от службы. В солдаты же «загрел» вор Федька.

Композитор создал великолепные хоровые обработки народных напевов самых разных жанров. В опере звучат выразительные протяжные песни «Не у батюшки соловей поет» и «Высоко сокол летает», бойкие плясовые «Во поле береза bushesвала», «Молодка, молодка молодая», «Из-под дуба, из-под вяза». Несколько несен из оперы «Ямщики на подставе» спустя три года почти без изменений вошли в «Собрание народных русских песен» Н.А.Львова — И. Прача. Отношение к народной мелодии у Фомина было исключительно бережное. Для каждой песни он нашел свой стиль обработки.

Одаренность композитора проявляется буквально с первых тактов оперы. Открывается она увертюрой. Слушатели XVIII в. сразу узнали в главной теме оркестрового вступления разудалую популярную песню «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь». Нынешние же специалисты отмечают прежде всего зрелое симфоническое мышление композитора, профессионализм его оркестровки. Народно-песенная основа музыки оперы способствовала рождению новых, нетрадиционных черт оркестрового письма. По сути Е.И.Фомин сделал первый шаг на пути создания русского симфонизма.

История сыграла с маленьким шедевром композитора злую шутку. Написанная для домашнего театра, опера «Ямщики на подставе» так и осталась неизвестной широкой публике.

В 80-е гг. XVIII в. композитор создал большую оперу *«Американцы»* на либретто молодого И.А.Крылова. Правда, постановка ее была запрещена директором императорских театров. Ему не понравилось, что в этой комической опере индейцы собираются сжечь двух европейцев. Есть сведения, что Е. И. Фомин работал еще над двумя операми: «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица» и «Колдун, ворожея и сваха». Сочинения эти не сохранились.

Замечательным известным творением композитора стала мелодрама *«Орфей»*, созданная в 1792 г. на основе текста Я.Б.Княжнина по античному мифу.

«Орфей» Княжнина не один раз привлекал музыкантов. Еще в 1781 г. придворный композитор, итальянец Дж.Торелли написал к нему довольно скуп-

ную музыку. Сейчас уже невозможно установить, почему Фомин обратился к этому сочинению опального Княжнина. Быть может, им руководило столь обычное стремление попробовать свои силы в новом жанре. И все же кажется, что создание «Орфея» было данью памяти славного драматурга, скончавшегося за год до этого.

В мелодраме четыре эпизода. Первый — отчаяние Орфея, потерявшего супругу. Второй — Орфей спускается в ад, чтобы умолить его властителя Плутона вернуть Эвридику к жизни. Третий — счастье Орфея и Эвридики, обретших друг друга. И последний — проклятия Орфея жестоким богам, вновь отнявшим у него любимую. Мелодрама заканчивается большой балетной сценой — пляской торжествующих фурий.

Музыка мелодрамы «Орфей» — одна из вершинных творений русского искусства эпохи Просвещения. Здесь впервые раскрылось во всей полноте дарование Фомина-симфониста. Композитору удалось с удивительным чувством стиля передать трагический пафос древнего мифа. При этом в его музыке глубоко и вдохновенно раскрывается мир человека конца XVIII в. Она воплотила трагическое и вместе с тем страстное мироощущение интеллигента радищевской эпохи, его мятущуюся душу. Умер Е. И. Фомин в возрасте 38 лет.

Его знаменитый современник **Д.С. Бортнянский** (1751 — 1825) прожил долгую жизнь и сумел достичь того, что редко удавалось людям его профессии. Хоровая церковная музыка сделала композитора популярным во всех слоях российской общества. Многолетняя успешная общественная деятельность заставила считаться с ним власть имущих.

Д.С. Бортнянский родился в г. Глухове. Его дарование было замечено рано, и мальчика определили в Глуховскую певческую школу. В семилетнем возрасте Бортнянский был доставлен в Санкт-Петербург и отдан на воспитание в Придворную певческую капеллу, с которой отныне была связана вся его судьба. В семнадцать лет Бортнянский в качестве «пенсионера» отправляется на службу в Италию, где прожил довольно долго. Там, следуя традиции, он писал оперы-серия, из которых сохранились две — *«Акид»* и *«Квинт Фабий»*. В 1779 г. композитор вернулся в Россию.

Главные творческие достижения Д.С. Бортнянского в 80-е гг. XVIII в. связаны с хоровой церковной музыкой, которая быстро распространялась по всей России. Спрос на сочинения композитора был чрезвычайно велик. Его концерты пели в храмах, на великосветских приемах, в помещичьих усадьбах. Любой россиянин знал наизусть легко запоминающиеся мелодии.

Бортнянский оставил огромное хоровое наследие. Ему принадлежат 35 концертов для четырехголосного хора и 10 концертов для двух хоров. Все эти сочинения изданы. Однако доподлинно известно, что многие его концерты так и остались в рукописи.

Музыка композитора поражает разнообразием чувств и настроений. Есть концерты торжественные, праздничные, величаво-эпические. В них доминируют мажорный лад и энергичные ритмы. Совершенно иными средствами передает композитор лирические настроения, проникнутые размышлениями о красоте и бренности жизни. Прекрасен поэтичный *концерт № 25 «Не умолчим никогда»*. В нем преобладают медленные темпы, минорный лад, экспрессивная мелодика.

Одно из глубоких и зрелых сочинений мастера — *концерт № 32*. Его текст взят из 38 псалма Давида, где есть такие строки: «Скажи мне, Господи, кончину мою и число дней моих, какое оно. дабы я знал, какой век мой... Услышь, Господи, молитву мою, и внемли воплю моему; не будь безмолвен к слезам моим...».

В концерте три части, но между ними нет контраста. Музыка отличается единством настроения и цельностью тематизма. В ней преобладает тихая, нежная звучность, передающая предсмертную мольбу человека, уходящего из жизни.

Кроме концертов Д.С. Бортнянский сочинял музыку и для церковных служб — многолетия, «Достойно есть» и др. Однако особую склонность он питал к тексту «Херувимской». К этому богослужению композитор обращался семь раз. Последняя «Херувимская» (№ 7) является подлинным шедевром, в ней — удивительная мелодичность и светлое мироощущение.

Особое место в наследии композитора занимают так называемые *французские оперы*, созданные для «малого двора» наследника российского престола Павла I, куда Д.С. Бортнянский был определен на службу. Первая опера *«Празднество сеньора»* была написана в 1786 г. Автор либретто Ф. Г. Лафермьер предложил текст на французском языке и в духе французских комических опер, где герои по ходу действия обмениваются репликами на самые злободневные темы. Музыка Бортнянского вполне соответствовала этой веселой музыкальной комедии, она отличалась благородством и изяществом.

Спустя три месяца того же года состоялась премьера следующей «французской оперы» по либретто Ф. Г. Лаферьера. Называлась опера *«Сокол»*. В ее основу был положен сюжет из девятой новеллы «Декамерона» Дж. Боккаччо. Д.С. Бортнянский безошибочно наделил буффонные персонажи оперы интонациями фривольных французских «шансон». Главные же герои получили выразительные лирические мелодии. Премьера оперы прошла с большим успехом. После этого «Сокол» неоднократно повторялся на сценах Гатчинско-павловских театров.

Прошел год, и на театральных подмостках «малого двора» вновь премьера — опера Д.С. Бортнянского *«Сын-соперник, или Новая стратоника»* (1787). Это произведение считалось лучшим «французским» творением композитора. Текст оперы также принадлежит Ф.Г. Лафермьеру.

Конфликт пылкого любовного чувства и сыновнего долга решен в опере в комедийном плане. Однако Д.С. Бортнянский создает музыку, раскрывающую искренние, глубокие и отнюдь не комические переживания своих героев. «Сын-соперник» не уступает «Соколу» по красоте мелодий и отточенности форм, но зато намного превосходит по сложности развития драматургии и глубине музыкальных характеристик персонажей. В музыке оперы много разнохарактерных выразительных арий. Вызывает волнение ария Дона Карлоса «О ночь, сгусты свои тени», в которой несчастный юноша поверяет тайну ночному светилу. Прелестна веселая, легкая песенка Саншетты — юной служанки Элеоноры. Забавна ария Доктора, рекомендующего женитьбу как лучшее лекарство от всех недугов.

После смерти Екатерины II на пятый день правления Павла I, в жизни Д.С. Бортнянского произошли большие перемены. Он одновременно получил чин коллежского советника и должность директора Придворной певческой

капеллы. С этого времени наступает пора интенсивной общественной и педагогической деятельности композитора. До последних дней жизни не оставляет он и творчество.

Особенно широкую популярность приобрела в свое время песня Бортнянского *«Певец во стане русских воинов»*. История этой песни такова. Шла Отечественная война 1812 г. 6 октября молодой поэт В.А.Жуковский, ошеломленный сдачей Москвы Наполеону Бонапарту, закончил свое стихотворение «Певец во стане русских воинов». Оно славilo великих русских полководцев — Святослава Киевского, Дмитрия Донского, Петра Великого и Александра Суворова:

Сей кубок чадам древних лет!  
Вам слава, наши деды!

Стихотворение было напечатано и мгновенно приобрело популярность. Д.С.Бортнянский, захваченный всеобщим патриотическим порывом, написал музыку, избрав для нее восемь стихотворных строф. Завершается песня словами клятвы:

За гибель — гибель, брань — за брань,  
И казнь тебе, губитель!

Главным достоинством русского музыкального искусства XVIII в. является то, что оно, не потеряв национальной самобытности, довольно быстро освоило светские жанры и формы европейской музыки. Ориентирами в становлении «русской европейскости» служили русская словесность и русская народная песня. Создатели композиторской школы отдали дань синтетическим музыкальным жанрам — комической опере и «российской песне», музыкальный язык которой испытал мощное влияние фольклора.

#### Вопросы и задания

1. Что характерно, по-вашему, для музыкальной жизни Москвы и Санкт-Петербурга второй половины XVIII в.?
2. Каких выдающихся актеров XVIII в. вы знаете? Расскажите о судьбе крепостной актрисы Параши Жемчуговой (Ковалевой).
3. Какая музыка звучала в комической опере? Что вам известно о традиции сочинять «на голоса» русских народных песен?
4. Какую роль, по-вашему, играла народная песня в городском быту? Какие старинные русские народные песни вы знаете?
5. Назовите имена тех, кто составил первые сборники русских народных песен в XVIII в. Расскажите о литературно-музыкальном кружке Н.А.Львова и о людях, бывавших в его доме.
6. Объясните, что такое «российская песня» и кто был ее создателем.
7. Назовите имя автора полонеза «Гром победы, раздавайся», а также известное произведение А. С. Пушкина, один из героев которого любил напевать мелодию этого полонеза.
8. Расскажите, какие русские музыканты стояли у истоков петербургской композиторской школы второй половины XVIII в.
9. Прочитайте следующий отрывок:  
«Бортнянский предстает перед нами человеком деятельным — создателем. Сильная творческая личность, безупречный профессионал. Мастер, преданный своему делу

не как рядовой капельмейстер, а как просветитель, осознающий все величие искусства и его колоссальную нравственную силу воздействия. Человек трезвого ума, рационалистичный, прекрасно понимающий природу общественных отношений, любящий людей, любящий жизнь. Воспитав себя сам, он сложился уверенным в себе, не знавшим зависти, уравновешенным и общительным. Это был умный, дипломатичный, располагающий к себе человек. Бортнянский, по-видимому, не страдал комплексом социального неравенства, естественно сочетая в себе мироощущение третьего сословия и дворянской интеллигенции. <...> Он просто делал свое дело, вырастив за свою жизнь несколько поколений настоящих музыкантов, заложив основы русского хорошего профессионализма и прививая своей музыкой хороший вкус обществу. Думается, что человек такого склада делал бы то же самое в любую эпоху»<sup>1</sup>.

Дополните биографический очерк исследователя сведениями о жизни и творчестве этого удивительного мастера. Назовите, какие сочинения Д. С. Бортнянского звучат в наши дни.

10, Расскажите, как вы понимаете выражение XVIII в. «музыка и словесность — суть две сестры родные».

<sup>1</sup> Рыцарева М. Г. Композитор Д. Бортнянский. — Л., 1979. — С. 11 — 12.

### ЧАСТЬ III

## «Золотой век» русской художественной культуры

### Глава 10. Художественная культура России первой половины XIX в.

#### § 36. Величие России в образах искусства Пушкинской эпохи

Встань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполни волею моею,  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей.

*А. С. Пушкин*

Два чувства дивно близки нам —  
В них обретает сердце пищу —  
Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим гробам.

*А. С. Пушкин*

«Петр (Петр I. — *Л. Р.*) бросил России вызов, на который она ответила колоссальным явлением Пушкина», — эти слова А.И.Герцена не являются преувеличением. Лишь к началу XIX в. в русской художественной культуре произошли поразительные перемены, вызванные начавшимся диалогом между двумя мощными российскими культурными традициями. Первая из них, древняя, народная, была рождена в конце X в. в недрах православной духовности и озарена именами Антония Печерского, Сергия Радонежского, Дмитрия Ростовского, Серафима Саровского. Вторая — официальная, дворянская, молодая, но уже имевшая за плечами богатый опыт «русской европейскости» XVIII в. Их диалог (но выражению Д.С.Лихачева, «совмещение различных наследий») не был прямым и непосредственным. Достаточно вспомнить, что многие дворяне Пушкинской эпохи, да и сам Александр Сергеевич, не были даже знакомы со своим великим современником, молитвенником за землю Русскую старцем Серафимом Саровским (1760— 1833). Речь идет о другом: с начала XIX в. русская светская культура, и прежде всего культура художественная, обрела черты зрелости. Русские мастера научились воплощать в художественных образах все те идеи и идеалы, что были выпестованы русским народом на протяжении его православной истории. Поэтому христианские основы искусства первой половины XIX в. прослеживаются во всем: и в стремлении к познанию высоких истин и законов Бытия, и в желании понять и отразить в

художественных образах страдания и несчастья простого, обездоленного человека, и в страстном протесте против лжи, ненависти, несправедливости мира сего. А еще — в неизбывной любви к России, к ее бескрайним просторам, к ее многострадальной истории. И наконец, в пронзительно звучащей теме ответственности художника-творца, художника-пророка перед народом за каждое свое произведение.

Иначе говоря, многовековая православная духовность сформировала у русских художников, композиторов, писателей неписанный нравственный кодекс, ставший главным ориентиром в творческих поисках «своего пути» в искусстве Пушкинской эпохи и в последующие за ней десятилетия. В заключение этой краткой преамбулы к основному содержанию раздела хочется сопоставить высказывания двух великих сынов России. «Стяжи дух мирен», — призывал старец Серафим Саровский. «И дух смирения, терпения, любви и целомудрия мне в сердце оживи», — незадолго до своей гибели написал А.С.Пушкин.

В истории русской художественной культуры XIX столетие нередко называют «золотым веком», ознаменованным блистательным развитием литературы и театра, музыки и живописи. Мастера «золотого века» совершили стремительный прорыв к вершинам творчества в самых сложных европейских формах и жанрах, таких, как роман, опера и симфония. «Русская европейскость» XVIII столетия ушла в прошлое вместе с устаревшей разговорной лексикой и напудренными париками екатерининских времен. На смену творцам классицистского искусства эпохи Просвещения, «побежденным учителям» — Державину и Левицкому, Баженову и Бортнянскому — спешило новое поколение русских художников — «победителей-учеников». Первым среди них по праву считается **А. С. Пушкин** (1799— 1837).

Пушкинская эпоха, т.е. первые три десятилетия «золотого века», — это «начало начал» достижений, открытий и откровений великой русской классики, импульс, что предопределил дальнейшее культурное развитие России. Результат этого движения — возвышение искусства до уровня высокой философии, духовно-нравственных учений. Проблемы Божественного и земного, жизни и смерти, греха и покаяния, любви и сострадания — все это обрело художественную форму, запечатлев сложный, неординарный мир русского человека, равнодушного к судьбе Отечества и пытающегося разрешить самые острые проблемы Бытия. Творцы Пушкинской эпохи заложили главное в русской классике — ее учительский, нравственно-просветительский характер, ее способность воплощать повседневную действительность, не противореча при этом вечным законам красоты и гармонии.

На Пушкинскую эпоху приходится два знаковых для России события — Отечественная война 1812 г. и восстание декабристов 1825 г. Эти потрясения не прошли бесследно. Они способствовали вызреванию в русском общественном сознании протестных настроений, чувства национального достоинства, гражданского патриотизма, свободолюбия, нередко приходящих в противоречие с вековыми устоями самодержавного государства. Блестящая по своим художественным достоинствам реалистическая комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума», запечатлевшая противостояние «одному здравомыслящего человека» из числа образованного «непоротого поколения» (А.И.Герцен) русских дворян и консервативного барства — убедительное тому доказательство.

В самой гуще бурлящего многоголосия идеологий, взглядов, установок родилось и состоялось явление, которое сегодня мы называем «гений Пушкина». Творчество Пушкина — символ русского искусства на все времена. Его поэзия и проза глубоко и многогранно запечатлели национальный духовный опыт и традиционные нравственные ценности русского народа. При этом очевидна уникальная способность Пушкина ощущать мировую культуру как единое целое в пространстве и времени и откликаться на отзвуки предшествующих столетий со всей присущей ему «всемирной отзывчивостью» (Ф. М. Достоевский). Здесь следует еще раз напомнить, что именно Пушкину, как считают многие исследователи, удалось «преодолеть двойственность русской культуры, найти секрет соединения ее противоположных начал. Синтез глубоко национального и подлинно европейского содержания в его творчестве происходит чрезвычайно естественно. Его сказки читали и в дворянских гостиных, и в крестьянских избах. С произведениями Пушкина русское самосознание входило в огромный мир новой европейской культуры. <...> "Золотой век" русской культуры носит отчетливый отпечаток пушкинского стиля. Это позволяет нам условно обозначить тип этой культурной эпохи как "пушкинскую" модель русской культуры»<sup>1</sup>.

О Пушкине-писателе написано, наверное, больше, чем о любом другом русском гении<sup>2</sup>. Поэтому перейдем к рассмотрению явлений художественной культуры, возникших в недрах Пушкинской эпохи.

В.Ф.Одоевский назвал А.С. Пушкина «солнцем русской поэзии». Перефразируя эти слова, основоположника русской музыкальной классической школы **М. И. Глинку** (1804—1857) можно назвать «солнцем русской музыки». Силой своего гения Глинка первым вывел музыкальное искусство России в число самых значительных явлений мировой культуры. Он утвердил в отечественной музыке принципы народности и национальной характерности, органично связав достижения европейского искусства с русской народной песней. Художественным кредо композитора можно считать его слова: «...создает музыку народ, а мы, композиторы, только ее аранжируем». Народ — главный герой его сочинений, носитель лучших нравственных качеств, достоинства, патриотизма. Выразителем же народности стала певучая глинкинская мелодия, искренняя, непосредственная, выросшая из глубинных пластов русского музыкального фольклора. Каждый голос в музыкальной ткани его произведений поет по-своему, подчиняясь логике общего развития. Глинкинская распевность роднит его музыку с народной песней, делает ее национально окрашенной и легко узнаваемой. При этом композитор был неисчерпаемо изобретателен в вариантном развитии музыкальных тем. Этот композиторский метод, также «подслушанный» у русской народной песни, становится «знакомым» для русской классической музыки XIX в.

Каждый, кто слушает музыку Глинки, не минует параллели Глинка — Пушкин. Это сравнение неизбежно: поэзия Пушкина звучит и в романсах Глинки, и в его опере «Руслан и Людмила». Оба мастера были родоначальниками и первооткрывателями «золотого века». Как и поэзия Пушкина, музыка Глинки

<sup>1</sup> Березовая Л. Г., Берлякова Н. П. История русской культуры. — М., 2002. — Т. I. — С. 330, 337.

<sup>2</sup> Здесь и далее проблемы развития русской классической литературы XIX в. рассмотрены кратко. Отсылаем к учебникам по соответствующему курсу.

воплощает здоровое жизненное начало, радость бытия, оптимистическое восприятие мира. Дополняет это родство та «всемирная отзывчивость», что в равной мере присуща и поэту, и композитору. Глинке были близки темпераментные наигрыши Востока, изящная грация польских танцев, сложнейшие мелодические линии итальянских оперных арий, страстные испанские ритмы. Вслушиваясь в мир иноязычных музыкальных культур, композитор, словно старательный коллекционер, собирал бесценные музыкальные сокровища разных народов и преломил их в своем творчестве. Это и великолепные польские сцены в опере «Жизнь за царя», и образы «русской Испании» в «Испанских увертюрах» для симфонического оркестра, и «русский Восток» в опере «Руслан и Людмила». Центральное место в наследии Глинки принадлежит опере. Композитор заложил основы двух ведущих в русской классической музыке оперных жанров — оперы-драмы и эпической оперы-сказки.

Свою оперу «*Жизнь за царя*» (1836) Глинка назвал «отечественной героико-трагической». Сочинение, созданное на основе реальных событий русской истории начала XVII в., посвящено глубоко патриотической теме: сельский староста Иван Сусанин гибнет, ценой своей жизни спасая царскую семью от расправы польских захватчиков. Впервые в русской музыке главным героем оперного сочинения становится простой народ — носитель высоких духовных качеств, добра и справедливости. В массовых народных сценах, обрамляющих оперу, выделяются интродукция (от лат. *introductio* — введение) и эпилог, где Глинка сложил грандиозные гимны России. Победно и торжественно звучит в финале оперы знаменитый хор «Славься», который композитор назвал «гимн-марш».

Главного трагического персонажа оперы — крестьянина Ивана Сусанина Глинка наделил реальными чертами русского земледельца — отца, семьянина, хозяина. При этом образ героя не утратил своего величия. По мысли композитора, духовные силы для самоотверженного подвига Сусанин черпает из источника православной веры, из нравственных основ российской жизни. Поэтому в его партии звучат темы, взятые из народных сцен. Обратим внимание: Глинка почти не использует в опере подлинных народных песен: он создает свои мелодии, близкие по интонациям народной музыкальной речи. Однако для первого появления на сцене Ивана Сусанина композитор все же взял настоящий народный напев — мелодию, записанную от лужского извозчика (в опере реплика Сусанина: «Что гадать о свадьбе»). Неслучайно недруги композитора после успешной премьеры оперы окрестили ее «кучерской». Но зато А.С.Пушкин откликнулся на творение Глинки великолепным экспромтом:

Слушая сию новинку,  
Зависть, злобой омрачась,  
Пусть скрежечет, но уж Глинку  
Затоптать не может в грязь.

Другой вершиной в творчестве М. И. Глинки является опера «*Руслан и Людмила*» (1842) по юношеской поэме А.С.Пушкина. Композитор надеялся, что Пушкин сам напишет либретто, но безвременная гибель поэта разрушила этот красивый план. Не меняя канвы пушкинского текста, Глинка внес в него некоторые коррективы: снял налет ироничности, шутливости и наделил главных героев — Руслана и Людмилу — глубокими, сильными характерами. Не-

которые изменения связаны и со спецификой оперного жанра. Так, например, если у Пушкина княжеский пир в Киеве занимает всю семнадцать стихотворных строк, то у Глинки этот праздник превращен в грандиозную музыкальную сцену, пышную и великолепную.

«Руслан и Людмила» — эпическая опера, а это означает, что конфликт в ней раскрывается не через прямое столкновение противоборствующих сил, а на основе неспешного развертывания событий, запечатленных в законченных картинах, имеющих строгую логику. Интродукция и финал, обрамляющие оперу, предстают как величавые фрески старинной славянской жизни. Между ними композитор поместил контрастные волшебные акты, отображающие приключения героев в царстве Наины и Черномора.

В «Руслане и Людмиле» соединились черты былины, сказки и лирической поэмы, поэтому в музыке оперы можно выделить богатырскую, лирическую и фантастическую линии. Богатырская линия открывается песнями Баяна в интродукции музыкального произведения и продолжается в развитии образа благородного воина Руслана. Лирическая линия — это образы любви и верности. Она представлена в ариях Людмилы, Руслана, в балладе Финна.

Светлым персонажам оперы противопоставлена «злая фантастика» — силы волшебства, чародейства, восточной экзотики. В фантастических сценах композитор использовал красочные, необычные по звучанию средства оркестровой выразительности и подлинные народные темы, бытующие в разных регионах Кавказа и Ближнего Востока. Антигерои оперы не имеют развитых вокальных характеристик, а злобный Черномор и вовсе является немым персонажем. Композитор не лишил волшебную нечисть пушкинского юмора. Знаменитый «Марш Черномора» передает черты грозного, но забавного карлы, сказочный мир которого иллюзорен и недолговечен.

Симфоническое наследие Глинки невелико по объему. Среди глинкинских оркестровых шедевров — «Вальс-фантазия», «Камаринская», «Арагонская хота», «Воспоминание о летней ночи в Мадриде», в музыке которых заложены главные принципы русского классического симфонизма. Особая область творчества композитора — «пушкинские романсы»: «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», «В крови горит огонь желанья», «Я помню чудное мгновенье» и многие другие пушкинские строки нашли удивительно чуткое и выразительное воплощение в волшебных звуках Глинки.

Процесс органичного соединения двух культурных традиций — глубинной национальной и общеевропейской — ярко отразило изобразительное искусство. Русская деревня, быт крестьян и простых горожан — таковы образы полотен выдающихся мастеров Пушкинской эпохи А.Г.Венецианова и В.А.Тропинина.

Работы **А.Г.Венецианова** (1780—1847) несут следы классицистских представлений о высоких идеалах гармоничной красоты.

Когда по решению императора Александра I в Зимнем дворце была открыта экспозиция русских художников, полотна Венецианова заняли в ней почетное место. Это неслучайно. Замечательный мастер, Венецианов по праву считается родоначальником нового перспективного *бытового жанра* в русской живописи.

Сын московского купца, А.Г.Венецианов в молодости работал и чертежником, и землемером, пока не понял, что истинное его призвание — живопись. Переехав из Москвы в Петербург, он стал брать уроки у знаменитого

портретиста В.Л. Боровиковского и довольно быстро зарекомендовал себя как автор классицистских парадных портретов. Поворот в его творческой судьбе случился неожиданно. В 1812 г. художник приобрел небольшое имение в Тверской губернии, где и поселился. Крестьянская жизнь поразила и вдохновила мастера на совершенно новые темы и сюжеты. Селяне за чистой свеклы, сцены пахоты и жатвы, сенокос, заснувший у дерева пастушок — все это предстает на полотнах художника как особый поэтический мир, лишенный каких бы то ни было противоречий и конфликтов. В «тихих» картинах А. Г. Венецианова нет сюжетного развития. Его работы овеяны состоянием вечного благоденствия и гармонии человека и природы. Красота трогательного, умело творимого живописцем всегда подчеркивает душевную щедрость, достоинство, благородство простого земледельца, навечно соединенного с родной землей, с ее древними традициями и устоями («Спящий пастушок», 1823 — 1824; «На пашне. Весна», 1820-е гг.; «На жатве. Лето», 1820-е гг.; «Жнецы», 1820-е гг.).

Столь же покоен и гармоничен внутренний мир героев полотен **В.А.Тропинина** (1776—1857) — замечательного московского мастера портретной живописи. Славы, успеха, звания академика Тропинин добился благодаря огромному дарованию и умению следовать жизненному призванию, несмотря на препятствия, уготованные судьбой. Крепостной человек, Тропинин почти до старости служил лакеем у своих господ, а вольную получил лишь в сорок пять лет под давлением общественности, будучи уже известным художником. Главное, что удалось достичь мастеру, — утвердить свои художественные принципы, где главное — правда окружающей среды и правда характера. Герои полотен Тропинина чувствуют себя легко и непринужденно. Часто поглощенные привычным трудом, они словно не замечают пристального к ним внимания. Многочисленные «Кружевницы», «Золотошвейки», «Гитаристы» говорят о том, что Тропинин, как и Венецианов, несколько идеализировал свои модели, выделяя в обыденной повседневности искорки разумной красоты и добра. Среди работ художника особое место занимают изображения людей искусства, лишенные какой бы то ни было парадной напыщенности, привлекающие своим богатым внутренним содержанием. Таковы портреты А.С.Пушкина (1827), К.П.Брюллова (1836), автопортрет на фоне окна с видом на Кремль (1844), «Гитарист» (портрет музыканта В.И.Моркова, 1823).

Еще при жизни А.С.Пушкина слова «Великий Карл», произнесенные кем-то из современников, могли означать только одно — имя гениального художника **К.П.Брюллова** (1799— 1852). Такой известности не имел тогда ни один из мастеров России. Казалось, что все дается Брюллову слишком легко. Однако за легкой кистью скрывался нечеловеческий труд и постоянные поиски непроторенных путей в искусстве. Вглядитесь в знаменитый «*Автопортрет*» (1848). Перед нами человек неординарный, уверенный в себе и своем профессионализме, но при этом безмерно уставший от бремени славы.

Работы К. П. Брюллова покорили зрителей блеском темперамента, чувством формы, динамикой насыщенного цвета. Выпускник Академии художеств, Брюллов уже в первых картинах заявил о себе как о самостоятельном мастере, чуждом замкнутого академизма. Он хорошо знал каноны классицизма, но по мере необходимости свободно преодолевал их, наполняя художественные об-

разы ощущением живой реальности. В 1821 г. за полотно «Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского» Брюллов был удостоен Малой золотой медали Академии художеств. Однако руководство Академии неожиданно отказало мастеру в пенсии для поездки за границу (судя по всему, виной отказа послужил конфликт неуживчивого молодого человека с кем-то из высшего преподавательского состава). Деньги на заграничную командировку выделило лишь Общество поощрения художников. Но Брюллов довольно скоро научился зарабатывать себе на жизнь. Цель его вояжа была традиционной — Италия. Путь же к ней лежал через Германию и Австрию, где Брюллов в короткий срок обрел европейское имя как мастер портрета. Заказы буквально сыпались со всех сторон.

В то же время художник был крайне требователен к себе и никогда не работал только ради денег. Далеко не все полотна он доводил до конца, иногда бросая холст, который переставал ему нравиться.

Сочные краски итальянской природы пробудили у Брюллова желание творить «солнечные» полотна. Настроением восторга перед красотами мира проникнуты такие великолепные работы, как «Итальянское утро» (1823), «Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя» (1827), «Итальянский полдень» (1827). Работал художник вдохновенно и быстро, хотя порой подолгу вынашивал свои замыслы. Так, в 1827 г. он впервые посетил развалины Помпеи — города близ Неаполя, погибшего от извержения Везувия в 79 г. Картина трагедии поразила воображение художника. Но лишь спустя несколько лет, в 1830 г., он взялся за полотно *«Последний день Помпеи»*, завершив его через три года. В картине сошлись две образные сферы. Первая — грозная стихия, неподвластная человеку, роковое возмездие за его грехи (напомним, что, по преданию, Помпеи и Геркуланум были наказаны Богом как города разврата, как место сексуальных развлечений богатых римлян)<sup>1</sup>. Вторая — образ человечности, жертвенности, страданий и любви. Среди героев полотна выделены те, кто спасает в эти страшные минуты самое дорогое — детей, отца, невесту. На заднем плане Брюллов изобразил самого себя с ящиком для красок. Этот персонаж полон пристального внимания к разворачивающейся трагедии, словно готовясь запечатлеть ее на холсте. Присутствие художника говорит зрителям: перед вами не плод воображения, а историческое свидетельство очевидца.

В России полотно «Последний день Помпеи» официально признали лучшим произведением живописи XIX в. На художника под восторженные овации возложили лавровый венок, а поэт Е. А. Баратынский откликнулся на триумф мастера стихами:

И стал «Последний день Помпеи»  
Для русской кисти первый день.

Прекрасные человеческие тела и лица всегда привлекали К. П. Брюллова, и многие его герои необыкновенно красивы. В последние годы пребывания в Италии он написал знаменитую *«Всадницу»* (1832). На полотне — великолепная дама, с ловкостью амазонки оседлавшая горячего скакуна. Некоторая

<sup>1</sup> При посещении развалин К.П. Брюллов обратил особое внимание на надпись: «Содом и Гоморра». напоминающую о Божием гневе и наказании за грехи (см. Быт. 19: 24–29).

условность облика гарцующей красавицы преодолевается живостью выбежавшей к ней девочки (позировали мастеру сестры Паччини — дочери итальянского композитора, воспитывавшиеся в доме бездетной графини Ю.П.Самойловой). Не менее прекрасен портрет самой Ю.П.Самойловой с воспитанницей Амацилией Паччини (ок. 1839). В нем присутствует чувство восхищения перед красотой модели, наряженной в роскошный маскарадный костюм.

Итак, литература, музыка, живопись Пушкинской эпохи при всей разнохарактерности их образов говорят об одном — о бурной самоидентификации русской культуры, о стремлении утвердить на «европейском поле» русские национальные духовные и нравственные идеалы. В те годы еще не было найдено философского обоснования «русской идеи», но уже появились художественные традиции, развивающие мысль о ценностях российской государственности, о значимости российских военных побед, осененных знаменами православной веры. Так, еще в 1815 г., на гребне всенародного ликования по поводу победы над Наполеоном, поэтом В.А.Жуковским была написана «*Молитва русских*», начинающаяся словами «*Боже, Царя храни*», которая первоначально пелась на тему английского гимна. В 1833 г. композитором А.Ф.Львовым (по поручению А.Х.Бенкендорфа) была создана новая мелодия, что позволило утвердить «Молитву русских» в качестве военного и официального гимна России. Но, пожалуй, ярче всего идеалы героического времени и возросшего русского самосознания воплотила архитектура.

Образы архитектуры первых десятилетий XIX в. поражают своим царственным величием, размахом и гражданственным пафосом. Никогда прежде строительство Санкт-Петербурга и Москвы, а также многих губернских городов не приобретало такого грандиозного масштаба. Достижения архитектуры в отличие от других искусств связаны с новым этапом развития классицизма, который называют «высоким», или «русским», ампиrom. Классицизм XIX в. не был «повторением пройденного», он открыл многие оригинальные, новаторские архитектурные идеи, соответствующие запросам современников. И хотя ампиr пришел в Россию из Европы, можно утверждать, что только на русской почве он получил наиболее яркое развитие. По количеству шедевров этого стиля Санкт-Петербург вполне может считаться своего рода музейным собранием архитектурного классицизма XIX в.

Главная особенность *русского ампира* — органичный синтез зодчества, скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Изменилось и эстетическое понимание строительных задач: теперь каждое городское здание не было замкнутым в себе самом, но было вписано в соседние строения композиционно-логически, с точным расчетом на создание «каменной красоты». Строение определяло облик площади, а площадь — близлежащие городские сооружения: такая цепочка родилась в проектах начала XIX в. Именно так формируются ансамбли основных площадей Санкт-Петербурга — Дворцовой, Адмиралтейской, Сенатской. Не отстает в обновлении своего облика и сильно пострадавшая от пожара 1812 г. Москва: обустраивается территория вокруг Кремля, перестраивается Красная площадь, разбивается Театральная, возникают новые площади на пересечении кольцевых и радиальных дорог, восстанавливаются старые дома, возводятся новые особняки, присутственные места, торговые ряды.

Родоначальником высокого российского классицизма был **А. Н.Воронихин** (1759— 1814). Главное дело его жизни — возведение *Казанского собора в Санкт-Петербурге (1801-1811)*. Конкурс на проект этого сооружения был объявлен еще при правлении Павла I. Известно, что император желал возвести в России храм наподобие римского собора Святого Петра, но Воронихин предложил иное решение. И выиграл конкурс! Зодчий замыслил собор как дворец с большой колоннадой, прикрывающей «тело» собственно храма. Колоннада образовала на Невском проспекте, главной улице Санкт-Петербурга, полукруглую площадь. Она состоит из 94 колонн Коринфского ордера высотой около 13 метров, непосредственно «перетекающих» в город (кстати, это единственное сходство с собором Святого Петра, оговоренное с Павлом I). Несмотря на огромные объемы, Казанская святыня кажется невесомой. Впечатление легкости, свободного, как бы разомкнутого пространства сохраняется и при входе внутрь. К сожалению, живопись и роскошное скульптурное убранство, созданные при Воронихине, до нас дошли далеко не полностью.

Казанский собор сразу занял особое место в общественной жизни России. Именно здесь, на соборной площади, состоялось прощание народа с М. И. Кутузовым, уезжавшим в армию для борьбы с Наполеоном. Именно здесь, в соборе, похоронят фельдмаршала, а А.С.Пушкин, побывав у могилы, посвятит полководцу знаменитые строки:

Перед гробницею святой  
Стою с поникшею главой...  
Все спит кругом; одни лампы  
Во мраке храма золотят  
Столбов гранитные громады  
И их знамен нависший ряд. <...>  
В твоём гробу восторг живет!  
Он русский глас нам издает;  
Он нам твердит о той године,  
Когда народной воли глас  
Возвал к святой твоей седине:  
«Иди, спасай!» Ты встал — и спас...

И сегодня на стене у святой гробницы висят ключи от неприятельских городов, завоеванных русской армией в войне 1812 г.

Позднее по обеим сторонам Казанской площади установили монументы М.И.Кутузову и М. Б.Барклаю-де-Толли — так Россия увековечила память своих героев. Всего этого А. Н. Воронихин видеть уже не мог — он умер в феврале 1814 г., когда наши войска еще только приближались к Парижу.

«Ногою твердой стать при море...» — так точно сформулировал А. С. Пушкин мечту Петра Великого, отца-основателя северной столицы. Этот замысел стал осуществляться еще при жизни императора. Но во всей полноте реализовался лишь к XIX столетию.

Прошло сто лет, и юный град  
Полночных стран краса и диво,  
Из тьмы лесов, из топи блат  
Вознесся пышно, горделиво. <...>  
По оживленным берегам

Громады стройные теснятся  
Дворцов и башен; корабли  
Толпой со всех концов земли  
К богатым пристаням стремятся;  
В гранит оделася Нева;  
Мосты повисли над водами;  
Темно-зелеными садами  
Ее покрылись острова...

Пушкин, как всегда, был очень точен в описании нового, европейского по своему облику, но русского по сути города. Основу планировки Санкт-Петербурга определяла река — капризная, приносящая много хлопот во время наводнений, но зато полноводная, доступная для прохождения судов любых размеров. Порт в период навигации со времен Петра находился в восточной оконечности Васильевского острова перед знаменитым зданием Двенадцати коллегий.

Здесь же находилась Биржа, недостроенная в XVIII в. Возвести здание новой *Биржи* (1805—1810) было поручено одаренному швейцарскому зодчему **Тома де Томону** (1760—1813). Биржу расположили на стрелке Васильевского острова, с боков омываемой двумя руслами Невы. Архитектор совершенно изменил вид этого места, превратив его в важную точку ансамбля центра Санкт-Петербурга. Перед главным фасадом Биржи образовалась полукруглая площадь, позволяющая любоваться четкой, компактной композицией здания с необычайно простыми и мощными геометрическими формами. Дома справа и слева от Биржи были построены уже после смерти архитектора его последователями.

Столь же важным для формирования законченного облика центра Санкт-Петербурга было возведение *Адмиралтейства* (1806—1823) по проекту русского зодчего **А.Д.Захарова** (1761—1811). Напомним, что основной замысел этого сооружения принадлежал Петру I. В 1727—1738 гг. здание перестраивалось И.К.Коробовым.

Творчество А. Д. Захарова стало высшей точкой в развитии позднего классицизма. Адмиралтейство предстает как памятник славы российской столицы, как ее символ и одновременно как важнейшая часть города. Строительство началось с подновления старого здания, но затем Захаров вышел далеко за рамки первоначальной задачи и спроектировал новую композицию, сохранив при этом знаменитый коробовский шпиль. Главный фасад Адмиралтейства вытянулся вдоль образовавшейся площади, а боковые фасады общей П-образной конфигурации оказались направленными к Неве.

Захаров считал: Адмиралтейству необходимо соответствующее по образу скульптурное убранство. Поэтому он сам начертил подробный план расположения скульптур, который позднее был реализован замечательными русскими мастерами — **Ф.Ф.Щедринным**, **И.И.Теребенёвым**, **В.И.Демут-Малиновским**, **С. С. Пименовым** и другими. Подбор сюжетов для скульптур определялся функцией здания — главного морского ведомства тогдашней России. Здесь и божества, управляющие водными стихиями, и символика рек и океанов, и исторические сцены на темы строительства флота и подвигов русских моряков. В числе самых выразительных скульптурных украшений — лепной фриз<sup>1</sup> «Заведение флота в России», сотворенный мастером **И.И.Теребенёвым**. Тем

<sup>1</sup> Фриз — скульптурная или живописная полоса, окаймляющая верх стены.

самым Адмиралтейство стало данью памяти о деяниях Петра Великого, сделавшего Россию мощной морской державой.

В первые десятилетия XIX в. предпочтение в архитектуре отдается постройкам общественного, или утилитарного, характера. Театры и министерства, ведомства и полковые казармы, магазины и конные дворы — все это возводят сравнительно быстро, качественно и в лучших традициях русского высокого классицизма. При этом надо иметь в виду, что многие здания, казалось бы, практического предназначения обретали символику памятников, возвеличивающих Россию (как, например, Адмиралтейство). Победа в Отечественной войне 1812 г. всколыхнула в обществе чувство патриотизма, национальной гордости и желание увековечить ратный подвиг русских воинов.

Знаменитое сегодня на весь мир *Марсово поле* когда-то было болотом. Затем, в Петровские времена, его осушили и построили дворец для императрицы Екатерины I. Царицын луг, как стали называть эти некогда гиблые земли, превратился в излюбленное место времяпрепровождения петербуржцев: здесь веселились и пускали фейерверки, поэтому со временем луг прозвали Потешным полем. После войны с Наполеоном площадь переименовали в Марсово поле (Марс — бог войны). Теперь здесь устраивали военные парады и смотры, и поле стало ассоциироваться с воинской славой.

В 1816 г. на Марсовом поле начали возводить *казармы Павловского полка*. Элитный лейб-гвардейский Павловский полк был живой легендой, воплощением мужества и доблести. Поэтому для павловских гренадеров надлежало создать нечто достойное, солидное и неординарное. Работы велись по проекту коренного москвича, архитектора **В.П.Стасова** (1769—1848), которому северная столица обязана многими прекрасными архитектурными творениями. Павловские казармы — строгое, торжественное и несколько суровое сооружение, что удивительно точно отвечает их предназначению. «Сдержанная величавость» — так оценил сам Стасов образ казарм. Этот стиль сохраняет мастер и в других своих работах.

К Марсову полю примыкает еще одно значительное сооружение, перестроенное Стасовым, — *Императорские конюшни* (1817—1823). Зодчий превратил невыразительное здание столетней давности в подлинное произведение искусства, сделав его центром организовавшейся вокруг площади. Это место для нас имеет особое значение: в надвратной церкви на Конюшенной площади 1 февраля 1837 г. отпевали А.С.Пушкина.

Особая область творчества В. П.Стасова — полковые церкви и соборы. Архитектор построил в Санкт-Петербурге два замечательных собора для Преображенского и Измайловского полков.

*Полковая церковь во имя Святой Троицы* (1827—1835) была возведена на месте одноименного деревянного храма, пришедшего в негодность. Предлагая Стасову разработку проекта, заказчики специально оговорили условия: новый храм должен вмещать не менее 3000 человек и иметь точно такое же расположение глав, как в старой церкви. Условие было выполнено, и величавый белоснежный красавец-храм вознесся над столицей своими светло-синими куполами, на которых сияли золотые звезды. Кстати, именно так украшали храмы в Древней Руси, а Стасов хорошо знал родную историю.

*Спасо-Преображенский собор* (1827—1829) также создавался не на пустом месте: при его возведении архитектору пришлось использовать постройку се-

редины XVIII в., которая сильно пострадала от пожара. Окончание строительных работ совпало с победой в русско-турецкой войне (1828— 1829 гг.). В память этого события В.П.Стасов соорудил вокруг храма необычную ограду, составленную из трофейных турецких пушек.

В пятнадцатилетнюю годовщину Бородинской битвы состоялась церемония закладки *Триумфальных ворот у Московской заставы* — начала пути из Санкт-Петербурга в старую столицу. Проект триумфального сооружения принадлежал Стасову и был задуман как памятник русской боевой славы. Ворота состоят из двенадцати колонн дорического ордера пятнадцати метровой высоты. На колоннах покоится тяжелый антаблемент<sup>1</sup>. Над парами крайних колонн — восемь композиций из меди: переплетенные доспехи, копья, шлемы, мечи, знамена, символизирующие подвиги и триумф русского оружия. Венчала чугунную композицию надпись: «Победоносным российским войскам», далее перечислялись подвиги, совершенные в 1826—1831 гг.

Первым среди равных в русской архитектуре 1810— 1820-х гг. по праву считается **К. И. Росси** (1775— 1849). В эпоху, когда Россия была вдохновлена триумфом своих побед, Росси разрабатывает принципы грандиозного ансамблевого градостроительства, ставшие образцом для других мастеров. И именно в это время Росси реализует все свои гениальные творческие планы. Мастер мыслил нестандартно и масштабно. Получая заказ на проект дворца или театра, он тут же раздвигал рамки строительства, создавая вокруг возводимого здания новые площади, скверы, улицы. И каждый раз он находил особые приемы гармонического соотношения застройки с общим обликом района. Например, при строительстве Михайловского дворца (ныне — Государственный Русский музей) была разбита новая площадь, а от нее проложена улица, соединившая дворец с Невским проспектом. Именно Росси придал Дворцовой площади законченный вид, построив в 1819— 1829 гг. *здание Главного штаба и министерств* и перекинув между двумя корпусами широкую арку. В результате неправильная, с точки зрения высокого классицизма форма Дворцовой площади, доставшаяся в наследство от XVIII в., приобрела регулярный, стройный и симметричный характер. В центре всей композиции — триумфальная арка, увенчанная шестеркой лошадей с воинами и колесницей славы.

Одно из самых прекрасных творений К.И.Росси — *Александровский мост* (1816— 1834). В связи с его возведением облик ближайших построек изменился до неузнаваемости. Росси организовал площадь и прорубил новые улицы, в том числе знаменитую улицу с симметричными зданиями, которая теперь носит его имя.

Архитектор обладал сильным характером и незаурядным умением отстаивать свои идеи, которые продумывал до мелочей. Известно, что он руководил всеми работами по украшению зданий, сам делал проекты мебели, обоев, внимательно следил за работой скульпторов и живописцев. Именно поэтому его ансамбли являются уникальными не только с точки зрения архитектурной композиции, но и как выдающееся явление синтеза искусств высокого классицизма.

Последние творения архитектора — похожие на дворцы *Синод* и *Сенат* (1829— 1834), завершившие ансамбль Сенатской площади, где помещен знаменитый «Медный всадник» Э. М.Фальконе.

<sup>1</sup> Антаблемент — верхняя горизонтальная часть архитектурного ордера.

В наследии Росси есть еще одно творение, которое непосредственно не связано с архитектурой, но имеет огромное историческое и духовно-нравственное значение. Это — *Военная галерея*, посвященная памяти героев Отечественной войны, украсившая один из интерьеров Зимнего дворца. В галерее 332 портрета выдающихся русских военачальников. А.С.Пушкин писал:

У русского царя в чертогах есть палата:  
Она не золотом, не бархатом богата; <...>  
Толпою тесною художник поместил  
Сюда начальников народных наших сил,  
Покрытых славою чудесного похода  
И вечной памятью двенадцатого года.

Москва, спешившая обновить свой облик после пожара 1812 г., восприняла новые идеи высокого классицизма, но вместе с тем сохранила многие традиционные формы. Сочетание нового и старого придает московской архитектуре особую неповторимость.

Среди зодчих, осуществлявших реконструкцию древней столицы, выделяется имя **О.И.Бове** (1784—1834). Именно он впервые попытался соединить средневековые постройки Красной площади с новым сооружением — *Торговыми рядами* (1815, позднее были разобраны). Невысокий купол Торговых рядов оказался прямо напротив купола казаковского Сената, видного из-за кремлевской стены. На этой образовавшейся оси был поставлен, спиной к рядам, *памятник Минину и Пожарскому* — героям 1612 г., выполненный скульптором **И.П.Мартосом** (1754—1835).

Самое знаменитое творение Бове — *Триумфальные ворота*, поставленные у въезда в Москву со стороны Санкт-Петербурга (1827—1834; ныне перенесены на Кутузовский проспект). Монументальная арка с увенчанной шестеркой лошадей перекликается с образами петербургской архитектуры и дополняет панораму грандиозных памятников русского зодчества, возвеличивших Россию и ее победоносное воинство.

### § 37. Энциклопедия души: искусство русского романтизма

Нет, я не Байрон, я другой,  
Еще неведомый избранник,  
Как он, гонимый миром странник,  
Но только с русской душой.

*М. Ю. Лермонтов*

Болящий дух врачует песнопенье.  
Гармонии таинственная власть  
Тяжелое искупит заблужденье  
И укрепит бунтующую страсть.

*Е. А. Баратынский*

Романтизм как художественный стиль зародился в Европе еще в конце XVIII в. под влиянием умонастроений пессимизма и краха веры в торжество просветительских лозунгов всеобщего благоденствия, «Свободы, Равенства и

Братства», исчерпавших себя в годы кровавой Французской революции 1789–1794 гг. Впервые наиболее ярко романтическое мироощущение выразил английский поэт Дж. Г. Байрон, создавший литературный образ Чайльд Гарольда — мрачного изгнанника, не понятого толпой. Дальнейшее низвержение некогда бесспорного классицистского «культа Разума» повлекло мощное движение романтизма в искусстве разных стран Европы. Романтические идеалы совершили подлинный переворот в художественном творчестве, привнесли в него образ трагической неординарной личности, не нашедшей места в жестоком и несправедливом обществе. «Бегство от враждебной действительности», столь любимое романтиками, способствовало интересу к далекой старине, мистике и фантастике, народному творчеству. Самое же главное — романтизм стремительно разрушал ту грань, что разделяла художника и его творение; в искусство «хлынули» чувства, переживания, страсти, рожденные состоянием крайнего психологического напряжения и эмоциональных бурь, сотрясающих душу творца.

Как видим, сущность романтизма раскрывшаяся в европейском искусстве, в какой-то мере противоположна гражданственному классицизму XVIII в. Но в России романтизм имел ярко выраженную специфику, обусловленную всем ходом предшествующего исторического и духовного опыта общества. Русская художественная интеллигенция, возложив на себя бремя ответственности за нравственное состояние народа, не слишком тяготела к абстракциям романтических грез и иллюзий, к фантастике, далекой от действительности, и не была чужда гражданственности и патриотизму; окружающий мир воспринимался творцами русского искусства все же как главный предмет отражения в художественных образах. Это стимулировало переплетение романтических средств художественной выразительности с реализмом. Взаимобогащение романтизма и реализма, характерное для первых десятилетий XIX в., дало уникальный результат. Были созданы произведения литературы, живописи, музыки, в которых правдивое изображение окружающего мира сочеталось с углубленной насыщенностью чувств, с тонким воплощением движений человеческой души. Как писал В.Г.Белинский, русский романтизм — «это внутренний мир человека, мир души и сердца, мир ощущений и верований, мир порываний к бесконечному, мир таинственных видений и созерцаний, мир небесных идеалов»<sup>1</sup>.

Первым крупным русским романтиком был **В.А.Жуковский** (1783—1852). Его лирика полна самых разнообразных романтических настроений. Но все же преобладающими у Жуковского были образы тихой грусти, меланхолии и страданий, тоски по утерянной красоте.

Поэт называл себя «родителем на Руси немецкого романтизма». Многие его сочинения являются вольными переводами зарубежной литературы, причем не только немецкой. В письме к Н. В. Гоголю Жуковский писал: «Мой ум, как огниво, которым надо ударить об камень, чтобы из него выскочила искра. Это вообще характер моего авторского творчества; у меня почти все или чужое, или по поводу чужого — и все, однако, мое». Благодаря Жуковскому в русскую литературу вошел жанр *баллады* — эпического произведения с элементами фантастики. Сохраняя особенности этого «чужого» евро-

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Поли. собр. соч.: в 13 т. — М., 1953-1959. - Т. 2. - С. 143.

пейского жанра, В.А.Жуковский сумел наполнить баллады национально-характерными образами:

Раз в крещенский вечерок  
Девушки гадали:  
За ворота башмачок,  
Сняв с ноги, бросали;  
Снег пололи; под окном  
Слушали; кормили  
Счетным курицу зерном;  
Ярый воск топили;  
В чашу с чистою водой  
Клали перстень золотой,  
Серьги изумрудны;  
Расстилали белый плат  
И над чашей пели в лад  
Песенки подблюдны.

Рядом с В.А.Жуковским у истоков русского романтизма стоял **К.Н.Батюшков** (1787—1855). Поэтическое воображение Батюшкова вдохновлял лирический герой, погруженный в чувственные наслаждения, поглощенный любовью, всеохватывающей страстью:

О память сердца! Ты сильней  
Рассудка памяти печальной...

«Память сердца» и глубину человеческих эмоций К. Н. Батюшков противопоставлял привычным светским ценностям — славе, богатству, роскоши. Его грациозная, изящная, чуждая повседневности лирика питалась вечными античными образами, воплощающими свободу душевных порывов человека.

Творчество В.А.Жуковского и К.Н.Батюшкова лишь приоткрыло дверь в неисчерпаемый мир романтизма. Страстные порывы к счастью, тоска по утраченной красоте, разочарование и неудовлетворенность действительностью — все эти настроения предстояло развить в искусстве слова последующему поколению русских мастеров. Правда, многим из них поэзия предшественников казалась слишком «западной», лишенной национального колорита и к тому же далекой от насущных российских общественных проблем. Как писал в одном из писем к А.С.Пушкину К.Ф.Рылеев, «влияние его (Жуковского. — Л.Р.) было слишком пагубно: мистицизм, которым проникнута большая часть его стихотворений, мечтательность, неопределенность и какая-то туманность, которые в нем иногда даже прелестны, растили многих и много зла наделали».

Среди тех, кто отвергал «мечтательность» во имя общественного служения и политических деяний, выделяются имена поэтов-декабристов — В. К. Кюхельбекера (1797—1846), А.А.Бестужева-Марлинского (1797—1837), К.Ф.Рылеева (1795-1826), А.И.Одоевского (1802-1839), П.А.Катенина (1792-1853), В.Ф. Раевского (1795— 1872) и др. Оставаясь романтиками, они стремились превратить литературу в рупор политических идей, в средство нравственного, гражданского воспитания человека, для которого главной ценностью жизни является личная свобода. В сочинениях декабристов в полный голос зазвучала тема героического подвига во имя народного блага, протест против рабства и тира-

нии, что придавало самим поэтам ореол глашатаев высоких истин и пламенно-народного трибуна. Традиционные романтические темы, связанные с личными переживаниями и настроениями, отошли на задний план.

Преодолев туманность и мистицизм, поэзия декабристов обрела не только ярко выраженную общественную направленность, но и более твердую национальную почву. Историческим и гражданско-героическим идеям посвящены лучшие страницы творчества **К.Ф.Рылеева** (1795—1826). Поэт был убежден, что только внутренне свободная героическая личность способна обеспечить процветание Отчизны. Обращаясь к прошлому (думы «Смерть Ермака», «Иван Сусанин», поэма «Войнаровский» и др.), Рылеев мечтал достучаться до сердца российского читателя, пробудить в нем не исчезнувшие в веках чувства достоинства и независимости. В его сочинениях нет исторической точности, поскольку цель поэта была иной: в уста своих героев он вкладывал назидательные просветительские речи, отразившие взгляды декабристов.

Романтическая образность в русской литературе была поразительно богатой. Рядом с гражданственным искусством декабристов расцвело творчество поэтов-лириков из окружения А.С.Пушкина. Вспомним: А.А.Дельвиг (1798—1831) воссоздал в своих стихах вольнолюбивый дух Античности, **Н.М.Языков** (1803—1846/47) прославлял вакхические удовольствия и чувственные радости жизни, у **П.А.Вяземского** (1792—1878) преобладали мотивы скорбного уныния, в которое погружен всеми отринутый и непонятый герой. На еще более высокую ступень поэзию пушкинской плеяды подняла муза **Е.В. Баратынского** (1800—1844). Автор элегий, посланий, поэм, Баратынский привнес в романтическое искусство трезвую ясность мысли и философскую логику. Поэт взглянул на трагедию романтической личности как на следствие изначальной раздвоенности человеческого существа, соединившего неслиянные разум и чувства, душу и тело. И пришел к выводу: действительную власть над людьми имеет не общество и не закон, а провидение, смерть, внезапно разрешающая любые земные проблемы. Баратынский считает побег от действительности бесплодной и бесполезной затеей. Скорее наоборот: он дает неожиданный в русле романтических взглядов «рецепт» житейского счастья: «Живи, живой, спокойно тлей, мертвец!».

Наивысшего расцвета русский поэтический романтизм достигает в творчестве **М.Ю.Лермонтова** (1814—1841). «В первых лирических произведениях Лермонтова, — писал В.Г. Белинский, — ...виден избыток несокрушимой силы духа и богатырской силы выражения; но в них уже нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностью, безверием в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувств... Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни, но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце...»<sup>1</sup>.

Действительно, трагизм мироощущения — это не только свойство духовной жизни Лермонтова, а важнейший принцип отношения к действительности от критического ее неприятия до полного отторжения. Этот принцип проистекал из глубин русского православного взгляда на Вселенную, где сошлись в смертельной схватке силы добра и зла, Бога и дьявола.

В наследии Лермонтова можно выделить разные мотивы — лирические, исторические, гражданские, философские, религиозные, в том числе демо-

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Поли. собр. соч.: в 13 т. — Т. 4. — С. 503.

нические, и др. Но главная, доминирующая тема его творчества — беспристрастный анализ внутреннего мира самого поэта, его тоскующей, страдающей, одинокой романтической души. Как заметил В.О.Ключевский, сочинения Лермонтова есть выражение формулы «русского религиозного настроения: да будет воля Твоя».

Глубина и духовная насыщенность содержания, энергия мысли и отточенность формы подняли творчество Лермонтова до уровня великих достижений отечественной художественной культуры. Религиозно-философская линия его сочинений оказалась созвучной другому гениальному русскому лирику — **Ф.И.Тютчеву** (1803— 1873). Открытие поэтического дара Тютчева принадлежит А.С.Пушкину, напечатавшему в журнале «Современник» за 1836 г. большую подборку его стихов. Взгляды Тютчева на литературу никогда не совпадали с модными лозунгами, он не стремился идти «в ногу со временем» и следовать общественным вкусам. Искусство Тютчева сформировалось на основе глубокого анализа вневременных религиозных проблем взаимосвязи людей, бренного с вечным. Поэта влекли тайны глобальных катаклизмов, грозных стихийных сил. «Все во мне, и я во всем...» — эти тютчевские слова приоткрывают завесу его философского мира, где природа и личность предстают как две нераздельные беспредельности, загадка которых открыта лишь Творцу.

Поэт часто размышляет о человеческой душе, которая томится в тисках земных страстей, жаждет подняться в Царство Божие, к вечному свету, гармонии, любви, но не может преодолеть порочное бремя безверия и греха:

Не плоть, а дух растлился в наши дни.  
И человек отчаянно тоскует...  
Он к свету рвется из ночной тени  
И, свет обретши, ропщет и бунтует.  
Безверием палим и иссушен,  
Невыносимое он днесь выносит...  
И сознает свою погибель он,  
И жаждет веры, но о ней не просит...  
Не скажет век с молитвой и слезой,  
Как ни скорбит перед замкнутой дверью:  
«Впусти меня! — Я верю, Боже мой!  
Приди на помощь моему неверью!..».

Мысли и чувства Тютчева отлиты в предельно сжатую форму стиха — «фрагмента», где каждое слово точно взвешено и наполнено глубоким смыслом.

Среди лирических откровений Тютчева врезаются в память строки «Я встретил вас...», послужившие основой одного из самых популярных русских романсов, воспевающих светлую любовь.

Естественные, искренние, льющиеся из глубин сердца строки Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Баратынского и других русских поэтов словно просились на музыку. Достойным ответом на достижение поэзии явилось рождение *русского классического романса*, подарившего вторую жизнь многим лирическим стихотворениям.

Прежде чем говорить о творцах этого прекрасного искусства, представим некоторые стороны музыкальной жизни той эпохи.

В начале XIX в. к музыкальному сочинительству все еще относились как к второстепенному делу. Обучение музыке было любительским для дворян. Профессионалами же становились лишь представители низших сословий, главным образом крепостные. Специальных музыкальных учебных заведений в России тогда не было, поэтому отечественные таланты, не имея возможности развивать на родине свое дарование, явно проигрывали заезжим гастролерам-иностранцам. Утонченные вкусы русской аристократии и высокие гонорары влекли в Санкт-Петербург и Москву многих европейских знаменитостей. Здесь в разное время побывали великие композиторы Ф.Лист, Г.Берлиоз, Р.Шуман, которые, кстати, были поражены отзывчивостью и музыкальностью российской публики.

Городские дома и загородные усадьбы в те времена были наполнены живой музыкой: пели романсы и песни, играли на различных музыкальных инструментах, быть может, не слишком умело, но зато с большой любовью. Почти все девушки на выданье стремились продемонстрировать свой вокальный талант, даже если такового не было. Вспомните иронический фрагмент из «Евгения Онегина»: «И запишит она (Бог мой!): Приди в чертог ко мне златой!..».

Местом постоянных встреч профессиональных поэтов и музыкантов были модные салоны, где на суд присутствующих выносились результаты творческих исканий. Известно, что многие литераторы (А.С.Пушкин, М.Ю.Лермонтов, В.Г.Белинский, А.А.Дельвиг, А.С.Грибоедов и др.) живо интересовались музыкальными новинками, и их суждения существенно влияли на общественное мнение по поводу тех или иных музыкальных сочинений. Все это способствовало расцвету искусства романса, в числе создателей которого был не только М. И. Глинка, но и талантливые его современники — А.А.Алябьев, А. Е. Варламов и А.Л.Гурилев.

Судьба **А.А. Алябьева** (1787—1851) сложилась необычно. Дворянин, сын тобольского губернатора, он по ложному обвинению оказался под следствием и угодил в тюрьму. В заключении, испытав все тяготы бесправного нищенского существования, Алябьев создал бессмертный романс «*Соловей*» (стихи А.А.Дельвига), воплотив в музыке светлую мечту о свободной, прекрасной жизни.

Романсы Алябьева пела вся Россия. Обращаясь к высокой поэзии, композитор умел придать лирическим строкам еще большую задушевную выразительность. Его мелодии легко запоминались и были доступны для исполнения не только профессионалам, но и многочисленным любителям пения. Особой популярностью пользовались романсы композитора на стихи А. С. Пушкина — «Я помню чудное мгновенье», «Я вас любил», «Зимняя дорога» и др.

К вершинным достижениям позднего творчества А. А. Алябьева относится романс «*Нищая*» (стихи П.Ж.Беранже, перевод Д.Т.Ланского). Трогательный образ старушки, просящей милостыню у храма, предвосхищает персонажи «нищей Руси» в русском искусстве второй половины XIX в. Повторяющиеся «молящие» интонации романса «Подайте, Христа ради, ей» вызывают к состраданию и милосердию.

Жизненный путь **А. Е. Варламова** (1801 — 1848) был недолог. Родом из семьи мелкого чиновника, он был близок народной городской среде и запечатлел в музыке чувства и мысли складывавшейся в России разночинной интеллигенции. Одно из самых известных сочинений Варламова — романс «*Парус*»,

передающий горестные раздумья и страстные душевные порывы поэзии Лермонтова.

Композитор любил и умел имитировать в своей музыке различные фольклорные жанры. В числе подобных его творений — «*Красный сарафан*» (стихи Н.Г.Цыганова), где Варламов полностью реализовал свое умение творить мелодии широкого дыхания «в народном духе».

Современник Варламова **А.Л.Гурилев** (1803—1858) был известен как блестящий пианист и композитор. Он родился в семье крепостного дирижера и с детства учился музыке, сначала у отца, затем у знаменитого фортепианного педагога Дж.Филда. В 1831 г. композитор получил вольную, но свобода не принесла материального достатка. Умер Гурилев в нищете от тяжелого психического заболевания.

Расцвет творчества композитора приходится на 40-е гг. XIX в., когда в его романсах окончательно сформировалась характерная «гурилевская», чуть наивная, теплая интонация. «Вьется ласточка сизокрылая», «Матушка-голубушка», «Домик-крошечка», «Колокольчик» — все эти сочинения Гурилева воплощали теплоту человеческих отношений, дарили слушателю душевное утешение.

Итак, русская романтическая поэзия, подхваченная музыкой, говорила с современниками языком высоких чувств и благородных стремлений. Остается добавить, что многие творения А.А.Алябьева, А. Е. Варламова и А.Л. Гурилева, созданные «в русском стиле», со временем утратили авторство и стали считаться народными песнями.

Возвышение независимой, умеющей свободно мыслить и глубоко чувствовать личности становится одной из важнейших тем русской романтической живописи. Стоит заметить, что художники не спешили расстаться с портретом вопреки прохладному отношению к нему со стороны Академии художеств (в официальных кругах предпочтение отдавалось исторической живописи). И все же многие лучшие творения первой половины XIX в. связаны именно с этим жанром. У истоков стоял **О.А.Кипренский** (1782—1836). Исследователь творчества Кипренского Д. В. Сарабьянов пишет: «Кипренский не удовлетворялся действительностью; он искал в человеке возвышенное начало, изображая своих героев в лучшие минуты, передавая их способность чувствовать, их стремление жить духовной жизнью»<sup>1</sup>.

Сын помещика и крепостной крестьянки, Кипренский рано проявил склонности к рисованию и с помощью отца получил образование в Академии художеств. Удостоенный Большой золотой медали за полотно «*Дмитрий Донской на Куликовом поле*», он мог и далее продолжать работать в историческом русле, но признание, в том числе в Италии, мастер получил именно как автор замечательных портретов. Его автопортрет впервые в истории русской культуры занял достойное место во флорентийской галерее Уффици.

Кисть художника запечатлела целую плеяду незаурядных людей той эпохи. Это и военные («*Портрет лейб-гусарского полковника Е.В.Давыдова*, 1809), и государственные деятели, и участники Отечественной войны 1812 г., и прелестью современницы... Мастеру принадлежит лучший прижизненный *портрет А. С. Пушкина* (1827), передающий самоуглубленное состояние поэта в минуты творческого вдохновения. Романтизация образа для Кипренского не была само-

<sup>1</sup> Сарабьянов Д. В. О. Кипренский // История русского и советского искусства. — М., 1979. — С. 172.

целью, ибо ему удалось убедительно передать в художественном образе единение интеллекта и тонкого, чувствительной души большого мыслителя. Пушкин, увидев свой портрет, написал:

Себя как в зеркале я вижу,  
Но это зеркало мне льстит.

Громкой прижизненной славой удостоился и другой живописец начала XIX в. — **С.Ф.Щедрин** (1791 — 1830). В его родословной было немало известных скульпторов, архитекторов, художников, и мальчика с раннего детства приобщили к живописи. Окончив с золотой медалью петербургскую Академию художеств, Щедрин получил пенсию для поездки в Италию, куда и направился в 1818 г.<sup>1</sup>

Напоенные солнцем пейзажи Италии становятся предметом творчества С. Ф. Щедрина в последнее десятилетие его жизни. Он первым из русских живописцев стал работать на пленэре (открытом воздухе), с завидным упорством постигая секреты соотношения формы, света и цвета. Пейзажи Рима, созданные Щедринным, стали классическими, поскольку художнику удалось увидеть вечный город в самых выразительных, выигрышных его композициях. Таково, например, полотно *«Коллизей»*, написанное в 1819 г., где Щедрин не только точно изобразил гигантский эллипс античного здания, но и передал характерные «подробности» его желтоватого цвета и фактуру камня, словно изъеденного временем.

С 1825 г. Щедрин жил в Неаполе и работал в окрестностях Сорренто. Здесь он достиг пика мастерства и полностью реализовал многие творческие замыслы.

Героями полотен С.Ф.Щедрина стали неторопливые итальянские рыбаки в окружении солнечного неба, скал и ласкового моря (*«Большая гавань в Сорренто»*, 1827; *«Вид Сорренто близ Неаполя»*, 1926; и др.). Стремясь к естественности, мастер ищет способы воспроизведения световоздушной среды с помощью тончайшей серебристой гаммы оттенков, что придает его пейзажам особую поэтичность (серия *«Террасы в Сорренто»*, 1825—1828; *«На острове Капри»*, 1826; и др.).

Умер художник в Сорренто. После его смерти друзья пытались переправить бесценные полотна в Россию, однако далеко не все работы удалось вернуть. И сегодня нам известна лишь небольшая часть творческого наследия С.Ф.Щедрина, безвременно ушедшего из жизни и не оставившего учеников.

Романтическое восприятие действительности, раскрытие «внутреннего человека» часто заставляло русских художников смотреть на предмет творчества не с точки зрения внешней красоты, но прежде всего с нравственных позиций христианской правды. И в этом отношении искусству **А.А.Иванова** (1806 — 1858) не было равных среди мастеров 30—40-х гг. XIX в. Выпускник Академии художеств, младший современник Брюллова, он кажется его антиподом, избрав из всех творческих путей самый сложный — путь воплощения евангель-

<sup>1</sup> Отметим, что и первую половину XIX в. Италия становится местом активного «творческого паломничества» русских художников, поэтов, музыкантов. Многие из них оставались здесь надолго, создав уникальную по своему месту в мировой культуре русскую художественную колонию. Среди основателей колонии — С.Ф. Щедрин, А.А.Иванов, О.А.Кипренский, К.П.Брюллов и др.

ского сюжета о Богоявлении. Результат этого пути — гениальное полотно *«Явление Христа народу»*, над которым Иванов работал 20 лет (1837—1857).

Судьба не баловала А. А. Иванова. Сын живописца, он большую часть своей жизни провел вдали от родины, влача полунищенское существование. На ту пенсию в 3000 рублей, что выделяли ему петербургские чиновники, в Италии можно было разве что оплатить жилье и покупать хлеб. Но тихая и более чем скромная жизнь «вдали от мирской суеты» способствовала превращению мастера в большого художника-философа, одержимого идеей создания полотна-откровения для российского народа (первоначально Иванов хотел, чтобы картина украсила храм Христа Спасителя, но архитектор К. А. Тон, посетивший его итальянскую мастерскую, все же предложил роспись этого сюжета более именитому мастеру).

Интерес А. А. Иванова к религиозной теме был, конечно же, не столько данью академической традиции, сколько проявлением его философско-богословского мышления. Художник рано почувствовал в себе душевную силу и способность проникнуть в таинство вочеловечения Бога, воплотить его явление в грешный мир. Сверхзадача полотна — передать в светской живописи традиционный иконописный сюжет, находящийся вне пространства и времени, — подвигла мастера выйти за пределы привычного академического искусства и жанрового бытописания и мучительно долго искать новые средства художественной выразительности. Шаг за шагом, делая многочисленные эскизы, он продвигался к символистской трактовке евангельских образов, соединяя, казалось бы, несоединимое — реальное с трансцендентальным.

Здесь необходимо сделать важное пояснение. После многовекового господства христианских образов в древнерусской иконописи XI—XVII вв. религиозная тема мало привлекала отечественных мастеров XVIII—XIX столетий, озабоченных прежде всего поисками правды о человеке. В 40-е гг. XIX в., когда А. А. Иванов работал над образом Иисуса Христа, русская демократическая критика оценивала любую религиозность как поддержку устаревшей самодержавной власти (вспомним хотя бы резкую атеистическую отповедь В. Г. Белинского Н. В. Гоголю, изложившему свои православные взгляды в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «По-вашему, русский народ — самый религиозный в мире: ложь!.. Русский народ не таков...»). Позднее многие живописцы реалистической школы, от В. Г. Перова до И. Е. Репина, критически оценивая церковь и духовенство, в своем творчестве прошли мимо нравственных идеалов Библии. Так что Иванов, подобно Н. В. Гоголю, оказавшему на него огромное влияние, во многом шел «против течения», открывая русскому изобразительному искусству непроторенную стезю, озаренную светом евангельских истин.

Момент появления Мессии перед людьми, принимающими крещение от Иоанна в водах Иордана, представлено на полотне как поворотный момент в истории человечества. В тексте Евангелия от Матфея это описано так: «В те дни приходит Иоанн Креститель и проповедует в пустыне Иудейской и говорит: покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное. Ибо он тот, о котором сказал пророк Исаия: глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему. Сам же Иоанн имел одежду из верблюжьего волоса и пояс кожаный на чреслах своих, а пищею его были акриды и дикий мед. Тогда Иерусалим и вся Иудея и вся окрестность Иорданская выходили к нему и крестились от него в Иордане, исповедуя грехи свои. <...> Тогда прихо-

дит Иисус из Галилеи на Иордан к Иоанну креститься от него, Иоанн же удерживал Его и говорил: мне надобно креститься от Тебя, и Ты ли приходишь ко мне? Но Иисус сказал ему в ответ: оставь теперь, ибо так надлежит нам исполнить всякую правду. Тогда Иоанн допускает Его»<sup>1</sup>.

Поэтому художник придавал столь большое значение воссозданию психологической реакции действующих лиц на слова и жест Иоанна Крестителя, указавшего на идущего к людям Спасителя. На картине не более тридцати человек, но кажется, что их гораздо больше — столь эмоционально воссозданы художником характеры разных персонажей, среди которых и будущие апостолы, и фарисеи. Кто-то из них уже готов поверить в явленное Слово, кто-то мучается в сомнении, пребывая в скепсисе и смятении. В правой части полотна выделяется мужчина в красном плаще: этот образ художник писал с Н. В. Гоголя, внимая рассказам писателя о Земле Обетованной, где так и не удалось побывать самому.

Композиция картины «Явление Христа народу» имеет замкнутый симметричный характер; фигуры расположены барельефно, а пространство передано совсем не глубоко, что создает впечатление ирреальности происходящего. Это противоречие между реальным и идеальным многие современники сочли главным недостатком полотна. И когда художник привез еще не заверченный «труд жизни» в Россию, работа не понравилась ни критикам, ни зрителям. Воистину «нет пророка в своем Отечестве!» В Петербурге А. А. Иванов тяжело заболел холерой и спустя шесть дней умер, так и не познав вкуса славы. После его смерти на имя художника неожиданно принесли конверт, где находилась крупная сумма — 150 000 рублей, которые даровал мастеру император. Одновременно с этим Иванов удостоился Владимирского креста в петлицу, правда, уже посмертно. Остается добавить, что В. М. Васнецов считал образ Христа в картине Иванова «лучшим Христом всей Европы за несколько веков».

### § 38. «Над кем смеетесь?» Водоразделы мысли в искусстве «гоголевской эпохи»

Горя надеждой и отвагой  
И слову дав свободный ход,  
Густой славянофильской брагой  
Мы будем потчевать народ

*А. С. Хомяков*

Растленье душ и пустота,  
Что гложет ум и в сердце ноет, —  
Кто их излечит, кто прикроет?..  
Ты, риза чистая Христа...

*Ф. И. Тютчев*

В 40—50-е гг. XIX в. русское искусство стало главным рупором общественных идей, отразив накал политических борений и духовно-нравственных поисков. Нередко этот период называют «гоголевским», поскольку с именем великого русского писателя связаны бурные дискуссии о самых главных про-

<sup>1</sup> Мф. 3: 1-6, 13-15.

блемах развития России. Жаждой высокой истины, исканием правды о человеке, размышлениями о справедливости устройства общественных отношений отмечены в той или иной мере все вершинные творения русского реализма и романтизма, будь то поэзия, музыка или живопись.

Стоит отметить, что основные противоречия в культуре той эпохи вызваны противостоянием двух самых влиятельных течений — славянофилов<sup>1</sup> и западников<sup>2</sup>. Искрой, разжегшей пламя бурных дискуссий, стали публикации **П.Я. Чаадаева** (1794—1856), мыслителя и публициста, которого современники называли то «совестным судьей», то «медалью среди человечества», то «властителем дум и мыслей», то «утопистом». Император же (Николай I), прочитав «Философические письма» Чаадаева, посчитал их «дерзкой бессмыслицей»<sup>3</sup>.

В чем же «провинился» Чаадаев перед властью? Дело в том, что писатель дерзнул критически посмотреть на прошлое России, сопоставить исторический путь европейцев и русского народа. И осудить это прошлое, причем очень строго и эмоционально. В своих письмах он писал:

Окиньте взглядом все прожитые нами века, все занимаемое нами пространство, — вы не найдете ни одного привлекательного воспоминания, ни одного почтенного памятника, который властно говорил бы вам о прошлом, который воссоздавал бы его пред вами живо и картинно. Мы живем одним настоящим в самых тесных его пределах, без прошедшего и будущего, среди мертвого застоя.

В отличие от государя большинство мыслящих людей России восприняли пафос размышлений Чаадаева совершенно по-иному — как повод для раздумий и поисков ответов на большие вопросы современности. Ответы же были на редкость различны. Западники ратовали за кардинальные перемены государственного устройства России по европейскому образцу. Славянофилы предопределяли русскому народу свой особый исторический путь, начало которому заложено в православии и патриархальной старине, в древних обычаях крестьянской общины.

Так, **А.С. Хомяков** (1804—1860) — один из основоположников славянофильства, философ и поэт — видел будущее России в свете ее духовно-религиозного обновления:

О Русь моя! как муж разумный,  
Сурово совесть допросив,  
С душою светлой, многодумной  
Идет на Божеский призыв,  
Так, исцелив болезнь порока  
Сознаньем, скорбью и стыдом,  
Пред миром станешь ты высоко,  
В сиянье новом и святом!

<sup>1</sup> В числе славянофилов — А. И. Кошелев, И. С. и К. С. Аксаковы, И. В. и П. В. Киреевские, А. С. Хомяков и близкие к ним писатели: В. И. Даль, А. Н. Островский, А. А. Григорьев, Ф. И. Тютчев и др.

<sup>2</sup> В числе западников — П. В. Анненков, В. П. Боткин, К. Д. Кавелин, И. С. Тургенев, А. И. Герцен, В. Г. Белинский, Н. П. Огарев и др.

<sup>3</sup> Напомним, что «Философические письма» (1829—1831) — главное сочинение П. Я. Чаадаева. За публикацию первого письма писатель был объявлен сумасшедшим, а его работы были запрещены к изданию.

Суть разногласий славянофилов и западников четко охарактеризовал А.А.Григорьев в статье «Народность и литература»: «Да! Теоретики иногда бывают очень нужные люди, часто великие люди, как П.Я.Чаадаев. <...> Фанатически веря в красоту и значение западных идеалов, как единственно человеческих, западных верований, как единственно-руководивших человечество, западных понятий о нравственности, чести, правде, добре, — он холодно и спокойно приложил свои данные к нашей истории, к нашему быту, — и от первого прикосновения этих данных разлетелись прахом воздушные замки...

Фанатик, как всякий неофит (в данном случае — сторонник новорожденной идеи. — Л. Р.), он имел смелость сказать, что в нас, и в нашей истории, и в нашей народности нет "никаких" идей добра, правды, чести, нравственности, что мы — отщепенцы от человечества. "Никаких" на его языке значило западных, и в этом смысле он был тогда совершенно прав. Силлогизм его был прост. Единственно человеческие формы жизни есть суть формы, выработанные жизнью остального, западного человечества. В эти формы наша жизнь не ложится... Следовательно...

Вот именно это *следовательно* разделилось на два вывода:

*Следовательно*, сказали одни, мы не люди, и для того, чтобы быть людьми, должны отречься от своей самости. Из этого *следовательно* вытекла теория западничества, со всеми ее логическими последствиями.

*Следовательно*, сказали другие (славянофилы), более смелые и решительные, наша жизнь — совсем иная жизнь, хоть не менее человеческая, шла и идет по иным законам, чем западная. Два лагеря разделились и каждый повел последовательно и честно свое дело»<sup>1</sup>.

На гребне общественных борений сформировалась новая, яркая литературная школа, которая получила название «*натуральной*»<sup>2</sup>, поскольку ее представители были едины в главном — в желании отразить правду жизни, какой бы горькой она ни казалась. Н.А.Некрасов и И.С.Тургенев, И.А.Гончаров и Ф. М.Достоевский, А. И. Герцен и Д. В. Григорович — все эти великие мастера слова начинали свой путь в литературу в эпоху развития «натуральной школы», выработав творческое кредо: изображать «типических героев в типических обстоятельствах». Честь открытия этого направления принадлежит **Н.В.Гоголю** (1809—1852). С гоголевской «правды» начинается новая эра в развитии русского реалистического искусства.

Вскрывая общественные пороки, Гоголь испытывал особый интерес к персонажам, задавленным бедностью, униженным и бесправным. Тема «маленького человека», открытая еще А.С.Пушкиным, заговорила в его творчестве в полный голос. Не менее важным для писателя было обличение нравственных пороков чиновничьей России.

В наследии Н. В. Гоголя можно найти и сатиру, и фантастику, и гротеск, и суровый религиозный морализм. Но более всего современники ценили в Гого-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: «...Из русской думы» /сост. Ю. И.Селиверстов. — М., 1995. — Т. 1. — С. 143 — 144.

<sup>2</sup> Название «натуральная школа» принадлежит В.Г.Белинскому, позаимствовавшему его из работы Ф. В. Булгарина. Термин «реализм» тогда не употреблялся, но представление о естественности, правдивости, «натуральности» изображения жизни в искусстве уже сформировалось. В XX в. это направление получило название «критический реализм».

ле писателя-реалиста, сумевшего открыть в своем творчестве правду жизни. Гоголевская правда жизни выступала в разных облачениях. В раннем произведении *«Вечера на хуторе близ Диканьки»* (1831 — 1832) писатель с удивительной теплотой нарисовал красочные картины народного быта и верований в переплетении сказочных и христианских образов. По-иному предстает жизнь со страниц повестей, объединенных названием *«Миргород»* (1835), где Гоголь, слегка иронизируя над своими героями, вылепил без прикрас характеры помещиков и чиновников, в которых простосердечие и человечность соседствуют с глупостью, жадностью, пошлостью.

Важный шаг на пути становления реализма писатель сделал в *«Петербургских повестях»* («Нос», «Портрет» и др.), в повести *«Шинель»* (1842), где глубокое разрешение получила тема «маленького человека». У Гоголя интерес к персонажам, задавленным нуждой, униженным общественным положением и бесправием, обрел силу огромной социальной проблемы, над которой в последующие времена бились лучшие умы России.

Известно, что, вскрывая общественные пороки, Н.В.Гоголь не терял надежды на перевоспитание и нравственное обновление человека. С энтузиазмом трудился писатель над своей бессмертной комедией *«Ревизор»* (1836), полагая, что разящее сатирическое слово высветит всю мерзость пороков и тем самым побудит людей к покаянию и духовному прозрению. Фантасмагория чиновничье-бюрократического мирка, показанная в «Ревизоре», — это тоже одна из правд Гоголя — российская реальность, какой бы нелепой она ни казалась.

Гоголь верил в духовную мощь русского народа, в его нравственный потенциал. Об этом свидетельствует финал первой книги *«Мертвых душ»* (1842). Об этом же говорит его знаменитая работа *«Выбранные места из переписки с друзьями»* (1847), где писатель становится проповедником православных ценностей, призывая к ненасилию, смирению и любви:

Но как полюбить братьев? Как полюбить людей? Душа хочет любить одно прекрасное, а бедные люди так несовершенны, и так в них мало прекрасного! Как же сделать это? Поблагодарите Бога прежде всего за то, что вы русский. Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь — есть сама Россия. Если только возлюбит русский Россию, возлюбит и все, что ни есть в России. К этой любви ведет нас теперь Сам Бог. Без болезней и страданий, которые в таком множестве накопились внутри ее и которых виною мы сами, не почувствовал бы никто из нас к ней сострадания. А сострадание есть уже начало любви.

Высшая духовная правда, к которой в конце жизни пришел писатель, оказалась совершенно неприемлемой для В. Г. Белинского и других атеистически настроенных деятелей русской культуры. В. Г. Белинский направил Гоголю «Открытое письмо», где дал писателю резкую отповедь. Гоголь пережил глубокую психическую драму и в порыве отчаяния сжег второй том «Мертвых душ». Как пишет современный культуролог И.В.Кондаков, «бесцензурность письма Белинского к Гоголю, на долгие годы закрепленного в сознании "передовых людей" распространением в списках и герценовским "тамиздатом", была гарантией предельной искренности критика, предельной смелости (политической и литературной), отчаянной решимости порвать со всеми узами личных отношений (любви, дружбы, уважения, читательского восхищения

великим художником и т.п.) ради всеобщей истины и общественной пользы... Это письмо — восстание против Гоголя и его влияния в обществе, его художественного авторитета...»<sup>1</sup>.

Суд современников-демократов был скорым и немилосердным. История же рассудила по-иному. В памяти потомков Н. В. Гоголь остался великим искателем истины, который, осмеяв человеческие пороки, возвысился до понимания вечных христианских идеалов прощения, ненасилия и любви.

Обращаясь к роли художественного слова в культуре России XIX в., А. И. Герцен пришел к выводу:

У народа, лишённого общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести. Влияние литературы в подобном обществе приобретает размеры, давно утраченные Европой<sup>2</sup>.

Действительно, литература еще при жизни А.С.Пушкина перестала быть «просто искусством», выполняя миссию универсального «ядра» русской культуры, непосредственно влияя на все прочие ее сферы — философию, социологию, публицистику, даже политику. То, что выходило из-под пера писателей, становилось предметом пристального анализа, критики, взявшей на себя небывалую функцию интерпретации художественных произведений с точки зрения всеобщей общественной пользы, ею же и сформулированной (достаточно вспомнить критические статьи Н.Г.Чернышевского, В.Г.Белинского, Н.А.Добролюбова или Д. И. Писарева). Стоит ли удивляться, что печатное слово стало оказывать все более мощное влияние на другие виды искусства, среди которых — музыка.

Композитор **А.С.Даргомыжский** (1813—1869) принадлежит к поколению творческой интеллигенции, чьи взгляды сложились под влиянием установок натуральной школы. «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, — говорил композитор и добавлял: — Хочу правды». Под правдой он понимал прежде всего реалистически точное прочтение в звуках интонаций человеческой речи — поэтической, прозаической, разговорно-бытовой. Главные открытия мастера в русской музыке связаны с синтезом слова и звука, который называется *декламационностью*<sup>3</sup>. Пристрастие композитора к выразительным деталям текста позволило ему проникать во внутренний мир своих героев, без прикрас показывать живые человеческие характеры, взятые непосредственно из окружающей жизни.

Особое место в творчестве композитора занимает камерная вокальная музыка. Это около ста романсов и песен, многоликих «музыкальных портретов» современников — счастливых и несчастных, горестно сетующих на судьбу и беспечно веселящихся, благородных и исполненных низменных страстишек. Обращаясь к высокой поэзии Пушкина, Лермонтова, Дельвига, Языкова, композитор запечатлевает психологические состояния то отвергнутой влюбленной женщины, то разочарованного юноши, то чувствительной молоденькой

<sup>1</sup> Кондаков И. В. Введение в историю русской культуры. — М., 1997. — С. 291.

<sup>2</sup> Герцен А. И. Собр. соч.: в 30 т. - М., 1956. - Т. 7. - С. 108.

<sup>3</sup> Декламационность — сочетание текста и музыки, при которой речевые интонации «диктуют» особенности развития мелодии.

барышни (романсы «Я вас любил», «Ты скоро меня позабудешь», «И скучно, и грустно» и др.).

Гоголевский «смех сквозь слезы» также звучит в музыке Даргомыжского. Используя выразительные возможности добродушного юмора и злого сарказма, композитор затрагивает острые общественные проблемы — социальное неравенство, униженное и бесправное положение «маленького человека». В знаменитой песне *«Старый капрал»* (на стихи поэта-искривца В.С. Курочкина) говорится о незавидной судьбе заслуженного наполеоновского солдата, приговоренного за оскорбление офицера к расстрелу. Даргомыжский назвал это сочинение «драматической песней» неслучайно: оно действительно воспринимается как театральная сцена, где разворачиваются трагические события:

В ногу, ребята, идите.  
Полно, не вешать ружья!  
Трубка со мной... проводите  
В отпуск последний меня.  
Я был отцом вам, ребята...  
Вся в сединах голова...  
Вот она — служба солдата!..  
В ногу, ребята! Раз! Два!  
Грудью подайся!  
Не хнычь, равняйся!..  
Раз! Два! Раз! Два!  
Я оскорбил офицера!  
Молод и он оскорблять  
Старых солдат.  
Для примера  
Должно меня расстрелять.  
Выпил я... Кровь заиграла...  
Дерзкие слышу слова —  
Тень императора встала...  
В ногу, ребята! Раз! Два!  
Грудью подайся!  
Не хнычь, равняйся!..  
Раз! Два! Раз! Два...

Одна из вершин сатирического наследия композитора — песня *«Червяк»* (стихи В.С. Курочкина). Герой песни — чиновник, жалкий, жадный, униженно пресмыкающейся перед начальством, «его сиятельством самим». Речь «червяка» передана в музыке с удивительной психологической точностью. Слушатель не только открывает внутреннюю сущность малопривлекательного персонажа, но и словно «видит» всю его историю, рассказанную от первого лица:

Я всей душой к жене привязан;  
Я в люди вышел... Да чего!  
Я дружкой графа ей обязан.  
Легко ли! Графа самого!  
Делами царства управляя,  
Он к нам заходит, как к родным.  
Какое счастье! Честь какая!  
Ведь я червяк в сравненье с ним!

В сравнение с ним,  
С лицом таким —  
С его сиятельством самим!

Тема социального неравенства с яркой реалистической убедительностью прозвучала в опере *«Русалка»* (1855), в основу которой положена неоконченная пьеса А.С.Пушкина. В пушкинском творении Даргомыжского привлекли по-шекспировски сильные страсти и столкновение глубоких неординарных личностей. Замечательной находкой композитора является образ крестьянской девушки Наташи — натуры цельной и страстной. В музыке показан весь спектр ее внутренних переживаний и психологических состояний. Особенно выразительны ариозо Наташи из первого действия, передающие то нежные любовные чувства, то горестные размышления и предчувствие беды.

По-иному задуман образ Мельника. В начале оперы Мельник — говорливый и удачливый мужик, не скрывающий своей любви к деньгам (ария «А что-то все вы, девки молодые»). После самоубийства Наташи этот образ разрушается, и перед нами предстает помешавшийся от горя старик, обретший величие трагического героя.

Следуя традициям М.И. Глинки, Даргомыжский вводит в оперу массовые хоровые сцены, рисующие быт русского крестьянства. Мелодии хоровых номеров позаимствованы из фольклорных источников (например, плясовая песня из первого действия «Как на горе мы пиво варили»).

Даргомыжского часто сравнивают с **П.А.Федотовым** (1815— 1852) — замечательным русским живописцем, представителем реалистического направления в изобразительном искусстве. Художник был беден, учился урывками и остался фактически самоучкой. Он говорил: «Главная моя работа на улицах и в чужих домах. Я учусь жизнью, я тружусь в оба глаза; мои сюжеты рассыпаны по всему городу, и я сам должен их разыскивать». Улицы и дома, о которых упомянул мастер, не предлагали возвышенных тем. Начиная Федотов с зарисовок сепией<sup>1</sup> мелких суетливых чиновников, толстых купцов, приставов, бедных офицеров с вечно голодными денщиками. Многие сюжеты имеют трагический оттенок. Например, старый художник и его нищее семейство, или девушка, соблазненная офицером у постели больной матери.

Зрелое творчество Федотова открывается работами, выполненными масляными красками: *«Свежий кавалер»* (1846), *«Разборчивая невеста»* (1847), *«Вдовушка»* (1851 — 1852), *«Игроки»* (1852) и, конечно же, *«Сватовство майора»* (1848) — самое популярное полотно, принесшее художнику известность. На картине изображена вполне обычная житейская ситуация: промотавший состояние дворянин, немолодой, но бодрящийся, сватается к богатой купеческой дочке, которая явно «засиделась в девках». Домашние рады свадьбе, хотя очевидно: в предстоящем браке нет ни капли любви, и подобная сделка-продажа в сущности унижительна и безнравственна.

Горькие истины, которые жизнь открыла перед Федотовым, не потеснили в его сердце общего поэтического восприятия мира. Подобно Гоголю, он умел одновременно смеяться, обличать, плакать и искать прекрасное в обыденном.

<sup>1</sup> *Сепия* — прозрачная коричневая краска, получаемая из чернильного мешка морского моллюска (сепии).

За три года до смерти талант П.А.Федотова окончательно сформировался. Об этом свидетельствуют картины «Завтрак аристократа», портреты Е. Г.Флуг и Н.П.Жданович за клавесином. Последний шедевр мастера — «*Анкор, еще анкор*» (1851 —1852). На полотне изображен офицерик, который где-то в глуши, отупев от лютой скуки, муштрует свою собаку, превратившуюся в живой автомат. Точно так же он муштрует своих солдат. Точно так же вымуштровала жизнь и его самого. Перед нами глубокое и экспрессивное воплощение загубленной судьбы, образ деградирующей личности, внутренний мир которой бездуховен и дисгармоничен. Этой работой художник подписал приговор тем явлениям российской действительности, которые развращают и губят души людей.

#### Вопросы и задания

1. Почему XIX столетие нередко называют «золотым веком» русской культуры? Какие идеалы — философские, религиозные, эстетические — использовали основоположники русского классического искусства? Назовите основы русской художественной культуры XIX в., говорящие о «совмещении» различных наследий (Д.С.Лихачев).
2. Как, по-вашему, воспринимали слова «отечество», «победа», «подвиг», «честь» современники Пушкинской эпохи? Какие исторические события повлияли на развитие патриотической темы и идеи российской государственности и художественной культуре тех лет?
3. А.С.Пушкин — М.И.Глинка — К.П.Брюллов: расскажите, что роднит родоначальников русской классики.
4. Какова роль М. И. Глинки в становлении основ русской классической музыки? Критик XIX в. Г.А.Ларош писал: «Как Пушкин создал русский стих, так Глинка создал русское голосоведение». О каком «голосоведении» он говорил и почему музыка Глинки звучит по-русски?
5. А. Г. Венецианов и В.А.Тропинин: какие темы и сюжеты открыты этими мастерами? Какие чувства и настроения пробуждает их «тихая живопись»?
6. Сделайте сообщение на тему «Державные мотивы русского ампира Пушкинской эпохи». Какие архитектурные памятники Санкт-Петербурга составляют гордость нашего отечества?
7. Прочитайте стихотворение А.С.Пушкина, фрагмент из которого приведен на с. 262. О какой «святой гробнице» говорит поэт? Где находится это место? Расскажите о русской архитектуре, увековечившей память воинов 1812 г.
8. В чем различие европейского и русского романтизма? Расскажите о развитии романтических идеалов в поэзии первой половины XIX в.
9. Какие задачи — философско-религиозные, эстетические, конкретные живописные — решал А. А. Иванов, работая над полотном «Явление Христа народу»? С какими традициями русской живописи связана эта картина и в чем ее новаторство?
10. В чем суть разногласий славянофилов и западников? Какую роль в развитии общественной мысли сыграли сочинения П.Я.Чаадаева? Как отразилось многоголосие идей «гоголевской эпохи» в русском искусстве? Приведите примеры.
11. Прочитайте стихотворение Ф. И.Тютчева:

Напрасный труд — нет, их не вразумишь, —  
Чем либеральней, тем они пошлее,  
Цивилизация — для них фетиш,  
Но не доступна им ее идея.

Как перед ней не гнитесь, господа,  
Вам не снискать признанья от Европы;

В ее глазах вы будете всегда  
Не слуги просвещения, а холопы.

О каких либеральных взглядах пишет поэт? С кем он полемизирует (в свете разногласий славянофилов и западников)? Актуальны ли слова Ф.И.Тютчева в наши дни?

12. Какую «правду» исповедовал в своем творчестве Н. В. Гоголь? Являются ли пороки, высмеянные великим писателем «сквозь слезы», вечным бременем русского человека? Что роднит сочинения Н.В.Гоголя с произведениями А.С.Даргомыжского и П. А. Федотова?

13. Почему демократическая критика, и прежде всего В.Г.Белинский, не признавала православных идеалов Н. В. Гоголя? Какие мастера русского искусства XIX в. обратились к вечным ценностям и образам Евангелия (*самостоятельная работа*)?

14. Дайте общую характеристику русской художественной культуры первой половины XIX в., составившей основу русской классики. Возьмите эпитафию из Ф.И.Тютчева:

Нам не дано предугадать,  
Как слово наше отзовется...

## Глава 11. Художественная культура России пореформенной эпохи. Высокая русская классика

### § 39. Опыт духовного наставничества в русской классической литературе

И песнь моя бесследно пролетела,  
И до народа не дошла она,  
Одна любовь сказаться в ней успела  
К тебе, моя родная сторона!

*Н.А. Некрасов*

Любовь... сильнее смерти и страха смерти. Только  
ей, только любовью держится и движется жизнь.

*И. С. Тургенев*

Стонет и тяжело вздыхает  
Бедный забитый народ;  
Руки он к нам простирает,  
Нас он на помощь зовет.  
Час обновления настанет,  
Воли добьется народ,  
Добрый нас словом помянет,  
К нам на могилу придет.

*М. Л. Михайлов*

Приведенные строки гимна народовольцев, принадлежащие поэту М.Л. Михайлову, являются одним из ярких символов эпохи, начало которой было положено реформой 1861 г. Реформа началась с судьбоносного для России акта: крестьянин наконец-то перестал считаться «крещенной собственностью» (А.И.Герцен) и обрел волю, за которую боролся веками<sup>1</sup>. Александр II открыл для страны путь к «гражданской равноправности», однако реакция на инициативу «сверху» была, как известно, совсем не однозначной. «Половинчатость» решений о земле — главном богатстве великой крестьянской империи — не устраивала ни земледельцев, ни помещиков, ни тем более разночинную интеллигенцию, настроенную на радикальные общественные перемены.

Пореформенный период (60 — 70-е гг. XIX в.) ознаменовался бурным всплеском социальной активности, на гребне которой родилось движение, вошедшее в историю под названием *народничество*<sup>2</sup>. Народники (их еще часто называют

<sup>1</sup> Царский указ об отмене крепостного права вышел 19 февраля 1861 г. Следом за этим последовали земская, судебная, школьная, военная и другие реформы. Однако ликвидация последствий феодальной крепостнической системы в деревне растянулась вплоть до начала XX в. (реформы П.-А.Столыпина, 1906 г.).

<sup>2</sup> *Народничество* — движение разночинной интеллигенции в России во второй половине XIX в. Народники выступали против буржуазных отношений и связывали будущее России с крестьянской революцией и свержением самодержавия. Родоначальники народничества — А.И.Герцен, Н.Г.Чернышевский; идеологи — М.А.Бакунин, П.Л.Лавров, П.Н.Ткачев. Основные организации — «Земля и воля», «Народная воля».

«шестидесятниками»), одержимые идеей личной жертвенности, были готовы к любым жизненным испытаниям во имя «народного блага». Само слово «народ» ассоциировалось прежде всего с крестьянством и бедностью, с забитым «плачущим мужиком». Благо народа понималось по-разному, но «породниться с народом», «учиться у народа», «жить народной жизнью» мечтали многие просвещенные умы России.

Народничество оказало мощное влияние на развитие художественной культуры, опрокинув многие стереотипные представления о понятии «прекрасного» в искусстве и укрепив позиции реализма. Открытие личности крестьянина, взятого из гущи русской жизни, состоялось во всех видах художественного творчества. Как писал композитор М.П.Мусоргский, «...народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится он мне, он, один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального. И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Россию исколоровотили чугунки! Какая неистощимая (пока, опять-таки) руда для хватки всего настоящего жизнь русского народа!»<sup>1</sup>.

Искусство становится не только зеркалом, но и беспристрастным судьей эпохи в ее разноголосице взглядов, мнений, позиций. Оно отразило напряженные нравственные искания русской интеллигенции, которые простирались от вековых российских проблем до идей, навеянных ветрами перемен. Одни мастера изучали отечественную историю, стремясь понять написанные законы народной жизни, другие, идеализируя простого мужика, верили в самосовершенствование личности на основе народной этики, иные же хотели прежде всего показать неприглядные стороны современности, страдания обездоленных людей, замученных нуждой и беззаконием.

Весомое, яркое слово правды о народной жизни, о России и ее нравственном состоянии сказала великая русская литература. В ней отразился весь спектр проблем исторического, философского, религиозного характера, осмысленных с научной точностью и реалистической аналитичностью. Ни одна страна мира не имела в то время столь правдивой и высокодуховной словесности, содержательно охватившей современную действительность от бытовых и семейных отношений до глобальных вопросов человеческого бытия. По российским традициям литературная классика пореформенной эпохи имела учительский, нравственно-образовательный характер, о чем свидетельствует творческое наследие выдающихся писателей, вошедшее в золотой фонд мировой культуры. Подобный опыт духовного наставничества также не имеет аналогий в мировой культурной практике.

«Печальником горя народного» вошел в русскую поэзию **Н.А. Некрасов** (1821 — 1877/1878). Всем сердцем приняв идеи народников, Некрасов признавал собственную «вину» за обнищание и нравственные болезни русского крестьянства. И видел свою миссию в том, чтобы просветить простой народ, показать ему путь в светлое и справедливое «завтра». Во многих его сочинениях (от «Школьника» до поэмы «Кому на Руси жить хорошо») звучит тема дороги к счастью, которую должен проложить сам народ.

С творчеством Н.А.Некрасова в русскую художественную культуру вошел выразительный символ России-матери — одновременно убогой и обильной,

<sup>1</sup> Мусоргский М.П. Литературное наследие. — М., 1971. — Кн. 1. — С. 148.

могучей и бессильной. Поэт привнес в этот образ чувство сыновней любви к родным просторам и боль за страдания русского человека, талантливого, благородного, наделенного высоким духовным даром — христианским смирением. Живое ощущение целительной силы народной веры, позволяющей из века в век выносить «все, что Господь ни пошлет», придает сочинениям Некрасова особую одухотворенность и самобытность.

Поэзия Н.А.Некрасова раскрыла современникам красоту души простого русского человека, его нравственную чистоту. Особенно чуток был поэт к страданиям и боли, к любым другим человеческим несчастьям. Он откликался на народные нужды, рисуя картины беспощадного барского и чиновничьего произвола. Плачем и скорбью напоены строки многих его сочинений, правдиво изображающих реалии российской жизни: «Размышления у парадного подъезда», «Орина, мать солдатская», «Пир на весь мир» и др. Но вместе с тем есть у него произведения, в которых воспевается умная, сильная, волевая, умеющая преодолевать любые трудности русская натура («Русские женщины», «Мороз, Красный нос», «Коробейники», «Крестьянские дети»).

Венчает творчество Н.А.Некрасова поэма *«Кому на Руси жить хорошо»* (1866— 1876), овеянная мечтами о народном счастье. В ней предстают многогранные картины крестьянской жизни и разные людские судьбы. В образе одного из героев — Гриши Добросклонова — Некрасов показал идеализированные черты русского народника — радетеля за лучшую крестьянскую долю.

Пореформенный период часто называют эпохой романа. Действительно, роману посвятили свою музу многие гениальные русские творцы. Вспомним их имена.

Один из самых ярких писателей-романистов — **И.С.Тургенев** (1818— 1883). Мастер психологического анализа, полиглот и эрудит, он создал глубоко реалистичные образы представителей дворянской элиты с ее традиционными духовными ценностями и «новых людей» эпохи, народников-нигилистов, посвятивших свою жизнь ломке привычных устоев общественной и семейной жизни.

Первые рассказы И.С.Тургенева, объединенные в цикл *«Записки охотника»* (1847— 1852), были написаны под влиянием В. Г.Белинского и тех принципов, которые критик сформулировал для «натуральной школы». В «Записках...», где в нераздельном целом предстают образы поэтичной среднерусской природы и крестьян-тружеников, наделенных талантом и высокими нравственными достоинствами, громко звучит протест против крепостничества, попирающего естественные законы бытия.

Однако модным в то время бытописателем крестьянской жизни Тургенев все же не стал. Он видел социальные проблемы России гораздо шире и глубже многих своих современников, а кровавые события французской революции 1848 г. заставили его пересмотреть свои взгляды на теории российских демократов, зовущих народ к топору. Осознание губительности революционного пути развития для России повлияло на все дальнейшее творчество писателя, блистательно воплотившего на страницах своих романов атмосферу идейных общественных борений.

И.С.Тургенев считал русское дворянство носителем и хранителем традиционных национальных ценностей — честности, порядочности, благородства,

сострадания к людским несчастьям, гуманизма, преданности интересам страны. Вместе с тем он с грустью констатировал: время романтических иллюзий дворянской интеллигенции истекло, и она уже не в силах противостоять жестокому напору экстремистски настроенных «новых людей». Отрицая взгляды революционеров-разночинцев, Тургенев как реалист не мог пройти мимо этой плеяды «шестидесятников», отдав должное их смелости, подвижничеству, самоотверженному служению избранному делу. Следуя исторической истине, писатель запечатлел всю «надтреснутость» жизни российского общества, где полярно разошлись представители уходящей дворянской интеллигенции, пребывающие в духовном смятении, и смело идущие к намеченной цели новые герои эпохи, и создал психологически точные портреты своих современников (романы «Рудин», 1856; «Дворянское гнездо», 1859; «Накануне», 1860; «Отцы и дети», 1862; «Дым», 1867; «Новь», 1877; повести «Ася», 1858; «Вешние воды», 1872; и др.).

Сюжеты романов **И. А. Гончарова** (1812—1891) также отражают судьбу русского дворянства. Но в отличие от Тургенева Гончаров не печалился об уходящей в прошлое российской дворянской культуре. Писатель верил, что будущее России зависит от образованных предпринимателей, способных разбудить народ для активной, созидательной деятельности («Обыкновенная история», 1847; «Обломов», 1859; «Обрыв», 1869).

Умение выводить бытовые или семейные ситуации за рамки частного случая в сферу крупных общественно-политических и нравственных проблем — одна из определяющих черт пореформенной литературы, причем не только в жанре романа. Таковы пьесы **А. Н. Островского** (1823—1886), в которых драматург, показывая повседневную жизнь России, клеймит власть денег, хищничество, самодурство, жестокость. В пьесах представлены самобытные, колоритные национальные характеры, многообразные людские типы и судьбы («Свой люди — сочтемся!», 1849; «Бедность не порок», 1853; «Гроза», 1859; «Доходное место», 1856; «Женитьба Бальзаминова», 1858; «Бешеные деньги», 1869; «Бесприданница», 1878; и др.).

Сатирик по роду дарования, **М. Е. Салтыков-Щедрин** (наст. фамилия — Салтыков; 1826—1889) видел свою задачу в обличении государственно-бюрократического устройства России, процветающего воровства и взяточничества, которые, как опасные болезни, охватили все слои населения. Реалистически описанные Салтыковым-Щедриним пороки и предрассудки представителей разных сословий являются воистину бессмертными («Губернские очерки», 1856 — 1857; «Помпадуры и помпадурши», 1863—1874; «История одного города», 1869—1870; «Господа Головлевы», 1875—1880).

«У нас вся народность основана на христианстве. Слова: крестьянин, слова: Русь православная — суть коренные наши основы. У нас русский, отрицающий народность (а таких много), есть непременно атеист или равнодушный. Обратное: всякий неверующий и равнодушный решительно не может понять и никогда не поймет ни русского народа, ни русской народности. Самый важный теперь вопрос: как заставить с этим согласиться нашу интеллигенцию? Попробуйте заговорить: или съедят, или сочтут за изменника. Но кому изменника? Им — то есть чему-то носящемуся в воздухе и которому даже имя придумать трудно, потому что они сами не в состоянии придумать и назвать себя. Или народу изменника? Нет, уж лучше я буду с народом; ибо от него можно

ждать чего-нибудь, а не от интеллигенции русской, народ отрицающей и которая даже не интеллигентна.

Но возрождается и идет новая интеллигенция, та хочет быть с народом. А первый признак неразрывного общения с народом есть уважение и любовь к тому, что народ всею целостью своей любит и уважает более и выше всего, что есть в мире, — то есть Бога и свою веру»<sup>1</sup>, — с этого пространного отрывка из письма **Ф.М.Достоевского** (1821 — 1881) мы начнем краткий обзор его творчества, насыщенного глубокими раздумьями о судьбе России и попытками найти ответы на жгучие вопросы современности в вечных духовных истинах христианства.

В ранней прозе 40-х гг. XIX в. Ф. М.Достоевский обращается к гоголевскому миру «маленьких людей», но в отличие от многих своих современников не попытается идеализировать бедность. Писатель рисует своих героев в соответствии с правдой жизни, объединяя в их характерах добро и зло («Бедные люди», 1846; «Ползунков», 1847; «Честный вор», 1848; «Неточка Незванова», 1849). Годы каторги, куда писатель попал за свою причастность к кружку петрашевцев, не прошли даром и изменили его мировоззрение. Достоевский понял, что главное зло исходит не общество, но сам человек, поправший Божии заповеди. Писатель не раз подчеркивал, что его сочинения — общественные, философские, а его герои — «рупоры определенных идей», выработанных самим человеком, отражающих его внутреннее «я». Это позволило создать образы с насыщенными психологическими характеристиками, не забывая о типизации. Правда, типизация у Достоевского была особой. Он был склонен искать типическое, погружая своих героев в катастрофические, сенсационные, неординарные ситуации. Заглянуть в скрытые глубины человеческой души в момент высшего напряжения, потрясения, смятения, беды — вот главная задача, которую решал в своих творениях признанный классик русской литературы.

Серия великих открытий писателя в реалистической прозе начинается романом **«Преступление и наказание»** (1866). Главный герой этого произведения — Родион Раскольников — с первых строк показан человеком, несущим в себе груз наказания за еще не совершенное убийство. Он готов осчастливить весь мир, но пылает ненавистью к конкретному живому существу — старухе-процентщице, которую считает виновницей всех своих бед. Освободившись от христианских нравственных законов, герой присваивает себе право судить и карать, тем самым повторяя «логику» современных Достоевскому революционных теорий. В романе не получилось «Наполеона» из убийцы: он оказался не способен «идти по трупам», и доктрина «сильной личности» разбилась.

Антипод Раскольникова, идеальный в нравственном отношении верующий человек, выведен в романе **«Идиот»** (1868). Главный герой романа — князь Мышкин — возрастом и даже внешне вызывает в памяти ассоциации с Иисусом Христом. У князя узкое одухотворенное лицо, борода, глубокие умные глаза. Он показан как личность, идущая к духовному совершенству, противостоя разгулу низменных людских страстей — безудержности, экзальтации, ненависти. В высказываниях Мышкина порой слышится мнение Достоевского, не раз дававшего отпор демагогическим рассуждениям социалистов-

<sup>1</sup> Письмо Ф.М.Достоевского А.Ф.Благодееву от 19 декабря 1880 г. (Петербург). Цит. по: ...Из русской думы. — С. 165.

западников об отсталости России: «Надо, чтобы воссиял в отпор Западу наш Христос, которого мы сохранили и которого они не знали!»

Отношение Ф.М.Достоевского к революционным теориям, хлынувшим в Россию из Европы, было крайне негативным. Он был настоящим «почвенником», полагая, что у русского народа накоплен свой многовековой духовный опыт, который гораздо более ценен для будущих поколений, нежели ново-рожденные чужие идеи кровавого переустройства мира.

Свой роман-приговор революционным течениям в России Достоевский назвал без обиняков — *«Бесы»* (1871 — 1872). В основу произведения положено нашумевшее в свое время «нечаевское дело» об убийстве социалистами товарища по партии, заподозренного в измене. Роман сочетает признаки памфлета и трагедии, что позволило писателю показать всю низость «нечаевщины», всю общественную опасность, исходящую от левых движений, навязывающих русскому народу культ вульгарной революционности, мести и насилия.

Последний из великих романов Ф.М.Достоевского — *«Братья Карамазовы»* (1879—1880), в котором писатель собрал все русские «типы», найденные им ранее, и воплотил свои итоговые размышления о смысле жизни, добре и зле.

В основу романа положена трагическая коллизия, рожденная убийством. Кровопролитие показано писателем как естественное следствие ревности, недоверия и ненависти, что давно поселились в семье героев. Персонажи романа отнюдь не замкнуты на себя. Они, служа «рупором идей», несут в себе груз чисто российских проблем. Это и увлеченность глобальными вопросами мирового порядка, и философствование на религиозные темы («Все ли человеку дозволено?»), и мучительный самоанализ. Мир романа полон зла, сумятицы, физических и душевных страданий и одновременно — чистой мечты о любви и счастье. В финале каждый герой получает «по вере его», пройдя путь к духовному очищению через страдания. Тем самым писатель утверждает значимость вечных христианских истин, красота которых призвана спасти мир.

Гениальный писатель-реалист, основоположник российского нигилизма, создатель своеобразной философии и педагогики, **Л.Н.Толстой** (1828— 1910) посвятил свое творчество критике общественно-исторического опыта, философских, религиозных, этических учений. Источником истины Толстой считал народный опыт, мнение народа, живущего естественной крестьянской жизнью. Тема поисков нравственного идеала, соотносимого с патриархальной крестьянской этикой и культурой, проходит через все его сочинения. Наследие Толстого велико и многогранно. Его блистательный путь в литературу начинался с трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» (1852—1857), «Севастопольских рассказов» (1853—1856), повестей «Утро помещика» (1856) и «Казачьи» (1853—1863), подготовивших писателя к работе над грандиозным романом-эпопеей *«Война и мир»* (1863—1869). Мир, потрясенный войной, — такова главная философская тема романа, показанная глубоко и убедительно. До Толстого о войне писали многие, однако никому не удалось воспроизвести в художественной форме не только внешнюю картину кровопролитных сражений, но и внутреннее состояние воюющего человека — патриота, жаждущего защитить родину. В романе не только две нации и две армии, но и две противоположные позиции, столкновение которых олицетворяет извечный конфликт добра и зла.

Роман уникален по своей многожанровости: в нем есть признаки и философского трактата, и военной хроники, и семейного бытописания. Это связано с умением писателя-реалиста охватить и запечатлеть все возможные аспекты жизни в России как в период «войны», так и во времена «мира». Особенно поражает дар Толстого с психологической точностью передать характеры своих многочисленных персонажей, «проникнуть» в течение их мыслей. Писатель смог убедительно показать переплетение судеб народа и личности, при этом реальные исторические герои и герои, вымышленные автором, предстают в художественном мире сочинения как единое целое.

Следующий свой роман «*Анна Каренина*» (1873—1877) Толстой посвятил трагедии женщины, попавшей в сети «преступной» любовной страсти. Писатель анализирует процесс разрушения патриархального семейного уклада в современном ему обществе, устои которого основаны на двойной морали и лжи; он всей силой своего таланта защищает право человека на свободное чувство. Стоит, правда, заметить, что эпиграф сочинения — «Мне отмщение, и аз воздам» — противоречит его общему итогу, говорящему не столько о неотвратимости наказания падшей великосветской дамы, сколько о трагедии большой любви, искушение которой превращает жизнь героев в земной ад.

Как известно, с конца 70-х гг. XIX в. Л.Н.Толстой, переживший глубокий психологический кризис, был захвачен идеей нравственного преображения человечества. Он стал непримиримым критиком цивилизации и культуры, созданной «образованными классами» (драма «Власть тьмы», 1886; повесть «Крейцера соната», 1887—1889; роман «Воскресение», 1889—1899; и др.). В творчестве писателя все громче звучат темы греха, покаяния, духовного совершенствования человека (повести «Смерть Ивана Ильича», 1884—1886; «Отец Сергей», 1890—1898; «Хаджи-Мурат», 1896—1904; и др.). Из-под его пера начинают выходить сочинения религиозно-морализаторского толка, где писатель, отринув духовный опыт предшествующих поколений, пытается по-своему трактовать основы христианства, тексты Библии и, наконец, преобразует евангельские заповеди любви в учение о непротivлении злу насилем (что стало основой нравственно-религиозного движения толстовства)<sup>1</sup>. В целом наследие Толстого — это бесценная сокровищница мыслей и чувств национального гения, мечущегося в поисках духовной истины и охваченного тревогой за будущее русского народа.

Богатство литературной жизни в 80—90-е гг. XIX в. поражает воображение. Традиции отечественной словесности успешно продолжают развивать такие выдающиеся писатели-реалисты младшего поколения, как Г.И.Успенский, В.М.Гаршин, К.М.Станюкович, Д.Н.Мамин-Сибиряк, В.Г.Короленко, Н.Г.Гарин-Михайловский, Л.Н.Андреев, М.Горький, А.С.Серафимович, В.В.Вересаев и др.

В это же время расцветает творчество **А. П. Чехова** (1860 — 1904). Явление Чехова — новый этап в развитии русского реализма. По складу своей натуры писатель весьма скептически оценивал окружающий мир и воплощал многогранные стороны действительности, по выражению одного из критиков, «с холодной безжалостностью анатома». Излюбленный жанр Чехова — рассказ, небольшая зарисовка, с которых начинался творческий путь писателя. Сотрудничая в развлекатель-

<sup>1</sup> В 1901 г. за создание нового Евангелия Л.Н.Толстой был отлучен от Русской православной церкви.

ных журналах, А.П.Чехов в молодости написал немало миниатюр, подкупающих простотой, занимательным сюжетом и прекрасным чувством юмора в сочетании с тонким лиризмом. Среди маленьких чеховских шедевров — рассказы «Хирургия», «Злой мальчик», «Налим», «Лошадиная фамилия» и др.

Во второй половине 80-х гг. XIX в. в творчестве писателя зазвучала тема идейных исканий российской интеллигенции: «Скучная история (Из записок старого человека)», «Степь (История одной поездки)», «Палата № 6»; «Дом с мезонином (Рассказ художника)» и др. Эти сочинения раскрыли уникальную способность Чехова к психологическому анализу поступков, мыслей, нравственных ориентиров человека.

В зрелом творчестве, в 90-е гг. XIX в., писатель все чаще обращает внимание на порочные свойства души своих современников. Многие его сочинения развивают тему черствости, равнодушия, духовного оупения, «сонной одури», охватившей людей самых разных сословий. Человек, замкнувшийся в футляре, — это чеховский образ, послуживший «приговором» обывательской серости, эгоизму, бесполезному существованию личности, лишенной высокой цели (маленькая трилогия «Человек в футляре», «Крыжовник», «Ионыч» и др.).

В последнее десятилетие своей короткой жизни А.П.Чехов открыл новые пути в отечественной и мировой драматургии. Исторический перелом развития театра на рубеже XIX — XX вв. связан с его пьесами «*Чайка*» (1896), «*Три сестры*» (1900—1901), «*Вишневый сад*» (1903—1904), поставленными в новом Московском художественном театре талантливыми режиссерами К.С.Станиславским и В.И.Немировичем-Данченко<sup>1</sup>.

Комедия «Вишневый сад» достойно завершила эволюцию Чехова-драматурга от создателя юмористических сценических миниатюр до автора крупных философских по сути сочинений. Замысел пьесы был пророческим: через прекрасный образ вишневого сада, обреченного на гибель, в ней предсказан крах старой России.

Наследниками великих реалистических традиций русской литературной классики стали И.А.Бунин, А.И.Куприн, И.С.Шмелев.

**И.А.Бунин** (1870—1953), прозаик и поэт, сложился как художник в 90-е гг. XIX в., но его творчество всеми корнями и идейно-эстетическими принципами связано с литературой предшествующих десятилетий. Родом из обедневших дворян, Бунин провел детские и юношеские годы в Елецком уезде Орловской губернии. Покинув родные пенаты в девятнадцать лет, он начинает жизнь, полную трагических испытаний и бурных перемен. Человек эмоциональный и страстный, он порой совершал безрассудные поступки, но всегда сохранял мудрый взгляд на сущность бытия и не предавался греху уныния.

Известность пришла к писателю с публикацией рассказов о нищей, разоренной крестьянской России. Среди них — рассказ «*Антоновские яблоки*» (1900), звучащий лирической эпитафией патриархальному прошлому России. Самыми значительными сочинениями Бунина предвоенного периода являются по-

<sup>1</sup> К. С. Станиславский (наст. фамилия Алексеев, 1863—1938) — режиссер, актер, теоретик театра; разработал методы органичного перевоплощения актера в образ («система Станиславского») в целях достижения жизненной достоверности спектакля.

В.И.Немирович-Данченко (1858—1943) — режиссер, актер, основал вместе с К.С.Станиславским Московский художественный театр (1898).

вести *«Деревня»* (1910) и *«Суходол»* (1911). В них уже отчетливо прослеживается неповторимый литературный стиль писателя, в котором сопоставление контрастных, порой трудносочетаемых образов дает простор для неисчерпаемого потока ассоциаций. При этом бунинская проза отличается предельно детализированным описанием внешнего мира с его звуками и вкусами, очертаниями предметов, запахами цветов и трав... Часто в бунинских образах сходятся характеристики, которые и вовсе не поддаются чувственному восприятию: пруд блестит «жарко и скучно», колокольный звон — «тысячепудовый», цветы пахнут «с женской роскошью».

В годы войны выходят два сборника бунинских рассказов — *«Чаша весов»* (1915) и *«Господин из Сан-Франциско»* (1915), в которых окончательно утверждается идея катастрофичности жизни, суетности и бесполезности поисков счастья.

В 1920 г. Бунин навсегда эмигрирует из революционной России. Свое резкое неприятие безбожной власти большевиков он выразил в дневниковой книге *«Окаянные дни»* (1918).

В 1920—1940-х гг. у И. А. Бунина выходят сборники рассказов *«Митина любовь»* (1925), *«Солнечный удар»* (1927), *«Тень птиць»* (1931), роман *«Жизнь Арсеньева»* (1927—1933) и книга новелл *«Темные аллеи»* (1943), где царит образ любви. Любовь становится для писателя символом трагедии бытия, выражением несбывшихся человеческих надежд и одновременно высшей ценностью жизни. Исход любви, по Бунину, всегда трагичен. Лучшим своим сочинением, по воспоминаниям современников, писатель считал рассказ *«Чистый понедельник»* (1944). Героиня рассказа — загадочная русская женщина — уходит в монастырь, отринув все, что связывало ее с соблазнами мира, в том числе большую любовь. По сути, бегство героини от любви — это отречение самого писателя от грешной земной жизни и от тех страшных исторических событий, которые привели Россию к революционному краху.

Для другого представителя русского реализма — **А. И. Куприна** (1870—1938) — любовь является высшей ценностью мира, единственным средством нравственного возвышения и преображения человека. Биография А. И. Куприна необычна. Детство и юность он провел в сиротском пансионе и кадетском корпусе<sup>1</sup>, затем много странствовал по России: был и грузчиком, и фельетонистом, и церковным певчим. Изучив жизнь российского общества изнутри, Куприн приобрел бесценный опыт писателя-психолога, отстаивающего право человека на духовную свободу. Дар великолепного рассказчика, сочный язык, умение вызвать сочувствие к своим персонажам принесли Куприну заслуженную славу. Ранние его сочинения венчает повесть *«Молох»* (1896) — гневный протест против чудовищного насилия над человеком в мире буржуазного чистогана.

Одна из важных тем творчества писателя — конфликт между высокими, чистыми чувствами и уродливыми буржуазно-мещанскими «нормами» жизни. Эта тема открыта в знаменитой повести *«Олеся»* (1898), героиня которой отличается естественной красотой и духовным богатством, сформированным вне современной цивилизации. Писатель прекрасно осознавал абстрактность своего идеала, поэтому «естественная» героиня повести гибнет, столкнувшись с извращенной человеческой жестокостью.

<sup>1</sup> Мать А.И.Куприна, родом из обедневших татарских князей, после смерти мужа осталась без средств к существованию.

Значительное сочинение Куприна 1900-х гг. — повесть *«Поединок»* (1905), вызвавшая бурный и восторженный резонанс в среде оппозиционно настроенных к властям читателей. «Крамольность» повести состоит в том, что автор дерзнул посягнуть на «святая святых» российской государственности — офицерскую касту, показав ее моральное разложение.

Стиль «Поединка» отличается глубоким психологизмом; при этом реалистическое бытописание повести сочетается с прямым, эмоционально ярким «вторжением» авторской мысли, подчеркивающей главное — право человека на активное сопротивление безнравственной социальной среде, право на протест против лжи и насилия.

В 1911 г. А. И. Куприн написал одно из лучших своих произведений — рассказ *«Гранатовый браслет»*, в содержании которого противопоставлены пошлость мира и жертвенная бескорыстная любовь. С 1920 г. А. И. Куприн жил в Париже и вернулся в Россию лишь в 1937 г., уже смертельно больной. Самое значительное сочинение эмигрантского периода — роман *«Юнкера»* (1928 — 1932), имеющий характер мемуаров.

«Носитель русской духовности» — так по праву назвали писателя **И. С. Шмелева** (1873— 1950). Глубоко верующий человек, он исповедовал исконные православные ценности добра, понимания, сострадания к ближним. Известность пришла к Шмелеву с публикацией повестей *«Гражданин Уклеikin»* (1908) и *«Человек из ресторана»* (1911). В годы революции Шмелев лишился всего, чем дорожил. В Крыму был расстрелян большевиками его единственный сын. Эмиграция стала естественным выходом из тупиковой жизненной ситуации. С 1922 г. Шмелев жил во Франции, где написал книгу *«Солнце мертвых»* (1923), с предельной честностью оценив большевистскую власть. В знаменитом романе *«Лето Господне»* (1933) писатель возвращает нам образы утраченную в революцию доброту и светлого русского мира.

#### **§ 40. Русская реалистическая живопись: от правды быта и истории к вечным проблемам бытия**

Я думаю, самая коренная потребность русского народа есть потребность страдания.

*Ф. М. Достоевский*

Жанр — не прихоть, не каприз, не выдумка одного или нескольких художников, а выражение современной потребности, всеобщей, неудержимой потребности в выражении искусством всех сторон жизни.

*В. В. Стасов*

Живопись пореформенного периода, как и литература, достигает вершин реалистического отображения жизни, и в образном строе этих искусств много общего: все те же горячие споры о будущем России, народническая идеализация крестьянства, жесткая критическая оценка социальной действительности и порочных нравов. Вместе с тем было бы ошибкой считать, что великие мастера живописи, как и великие писатели, творили только «на злобу дня». В их

полотнах предстает сложная картина традиционных для России духовных исканий, «русская дума» о прошлом и настоящем, «правда жизни», которая не устарела и сегодня.

Общественная функция живописи в пореформенную эпоху изменилась коренным образом. Стремление идти в ногу со временем, вера в просветительскую миссию искусства способствовали формированию плеяды художников, ощущающих ответственность перед обществом, нашедших свое призвание в отображении бедности, угнетенности, несправедливости. Среди них первое слово в защиту нищего крестьянства сказал **В.Г.Перов** (1833/1834— 1882). В 1860-х гг. он пишет полотна, полные гнева, боли и обличительного пафоса. В картине **«Сельский крестный ход на Пасхе»** (1861) беспросветность народной жизни показана зрителю с позиции строгого судьи. В образах пьяных священнослужителей и беспорядочной толпы художник показал попрание самых святых русских традиций, падение нравов, умственную и физическую деградацию крестьянства.

Представления о народной жизни, характерные для разночинной интеллигенции, сохраняются и в последующих работах художника. Правда, тон его живописи становится мягче, лиричнее. Полотно Перова **«Проводы покойника»** (1865) хочется сравнить с будничным повествованием о смирении простого народа перед горем, невзгодами, несправедливостью. Как пишет исследователь М.В.Алпатов, «Проводы покойника» Перова настолько общеизвестны, «что от современного зрителя легко ускользает, что значила способность художника из множества деревенских впечатлений выбрать силуэт согбенной спины крестьянки, очертание понурой лошадки, хмурое небо, пригорок, на который взбираются сани, и создать из этого картину, хватающую за сердце, как заунывная песня»<sup>1</sup>.

Цикл «заунывных песен» В.Г.Перова замыкает не менее знаменитая картина **«Последний кабак у заставы»** (1868). По сути эта работа изображает городской пейзаж. Главное событие в ней — пьяный загул крестьян, пропивающих последние деньги, заработанные в городе, — остается за рамками полотна. Однако смысл этого сюжета совсем не пейзажный. Полотно беспокоит зрителя напоминанием о вопиющей бедности и беспросветной людской темноте, ищущей забвения в вине.

В 1870-е гг. В. Г. Перов отходит от скорби и пессимизма «шестидесятников» («Птицеловы», «Охотники на привале», «Рыболов»). И лишь в **портрете Ф.М.Достоевского** (1872) тема крушения народнических иллюзий, выраженная с огромной реалистической силой, вновь напоминает о себе.

В 1863 г. в Петербургской Академии художеств случилось чрезвычайное событие: группа выпускников Академии во главе с И.Н.Крамским отказалась писать отчетную работу на одну и ту же — по правилам этого учебного заведения — тему, далекую от российской действительности. Молодым бунтарям пришлось покинуть Академию и организовать творческую группу — «Артель художников». С нее началась история знаменитого **«Товарищества передвижных художественных выставок»**. Сама идея передвижничества продиктована несколькими соображениями. Во-первых, это был своеобразный акт «хождения в народ»: выставки живописи устраивались по всей России, в том числе

<sup>1</sup> Алпатов М. В. История русского искусства. — М., 1972. — С. 243.

в маленьких провинциальных городках. Во-вторых, расширился рынок продажи полотен: бывшим «академикам», оставшимся без средств к существованию, нужны были деньги. И наконец, братство передвижников позволяло аккумулировать и воплощать на практике все самые неординарные, созвучные времени идеи. В движении передвижничества в разные годы принимали участие И.Н.Крамской, Г.Г.Мясоедов, Н.Н.Ге, В.Г.Перов, И.Е.Репин, В.И.Суриков, А.К.Саврасов, В.М.Максимов, К.А.Савицкий, И.И.Шишкин, А.И.Куинджи, И.И.Левитан и др.

Главой «Товарищества передвижных выставок» стал **И.Н.Крамской** (1837 — 1887), признанный авторитет, усилиями которого, кстати, сформировалась коллекция мецената П. М.Третьякова<sup>1</sup>, доверявшего вкусу живописца и советовавшегося с ним по поводу каждой приобретенной картины. Внутренний облик И.Н.Крамского лучше всего передает его «Автопортрет» (1874), на котором представлен молодой еще мастер с упрямым взглядом исподлобья, говорящем о твердости жизненных позиций.

Лучшая работа Крамского «*Христос в пустыне*» (1872) написана на евангельский сюжет<sup>2</sup> не так часто встречающийся у передвижников. Правда, сам художник, исповедующий по моде времени атеизм, говорил, что Христос на полотне — это не Бог, а выражение мыслей. Действительно, образ картины воплощает мучительную думу героя, стоящего перед нравственным выбором, цена которому — жизнь.

Имя другого передвижника — **Н.Н.Ге** (1831 — 1894) — стало известным с созданием им полотна «*Тайная вечеря*» (1863), также написанным на евангельский сюжет, который не раз находил отражение в мировой живописи<sup>3</sup>. Русский мастер вопреки всем традициям трактовал евангельскую психологическую сцену в жанрово-бытовой манере, характерной для передвижников, но вызвавшей неоднозначную реакцию современников.

Образ Христа питал воображение мастера в течение всей последующей жизни. К своей лучшей работе на евангельский сюжет — картине «*Что есть Истина? Христос и Пилат*» (1890) — Ге шел более четверти века. За это время было написано немало портретов, а также полотно «*Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе*» (1871), имевшее большой успех у публики и хвалебные отзывы критики. Но, видимо, ни исторические темы, ни образы современников не могли в полной мере удовлетворить стремление мастера к постижению «таинственного смысла» бытия. Работа над евангельским сюжетом — диалогом Иисуса Христа и Понтия Пилата — позволила Ге вплотную подойти к проблеме воплощения с помощью «правды факта» духовного начала жизни. На полотне изображена фигура изможденного Христа. Рядом, спиной к зрителям, — мощная фигура Пилата, в уверенном жесте задающего вопрос: «Что есть Истина?» Поиски надмирной Истины Ге продолжал всю жизнь. За год до смерти он завершил полотно «*Голгофа*», о

<sup>1</sup> Богатый купец П.М.Третьяков (1832—1898) начал собирать коллекцию современного русского искусства 1856 г. В 1892 г. его картины составили основу Третьяковской галереи.

<sup>2</sup> Евангельский сюжет повествует об искушениях Иисуса Христа в пустыне дьяволом, предлагавшим Ему все богатства мира, если Он поклонится сатане (Мф. 4: 1 — 11).

<sup>3</sup> Сюжет Тайной вечери описан во всех Евангелиях. Он повествует о пасхальной трапезе Иисуса Христа с учениками, во время которой Спаситель сказал: «Один из вас предаст Меня». Смысл его слов остался загадкой для всех, кроме Иуды, который действительно предан его.

котором написал в письме к Л.Н.Толстому: «Радуюсь несказанно, что этот самый дорогой момент жизни Христа я увидел, а не придумал его».

Начиная с 1860-х гг. в русскую живопись пришли многие талантливые жанристы, которым хотелось побеседовать со зрителем и о больших социальных проблемах, и о падении нравов, и о разнообразных бытовых ситуациях, как трагических, так и комических. Среди наиболее известных работ — «Неравный брак» В. В. Пукирева, «Славильщики-городовые» Л.И.Соломаткина, «Всюду жизнь» Н.А.Ярошенко, «На бульваре» В.Е.Маковского. Заглядывая в разные уголки российской действительности, художники открыли обычаи и праздники, в которых народ участвовал, что называется, всем миром. Так родились, по меткому определению критика В. В. Стасова, *хоровые картины* — многофигурные композиции, изображающие большие массовые сцены из жизни народа.

Прекрасным мастером «хоровых картин» был **В.М.Максимов (1844 - 1911)**, создатель известного полотна *«Приход колдуна на крестьянскую свадьбу»* (1875). Художник представил бедную, но чисто прибранную крестьянскую избу, словно сцену, где разворачивается традиционный свадебный обряд, прерванный неожиданным появлением горбоносого, заросшего бородой старика, которого с почтением встречают хозяева. Впрочем, главное в картине — не колдун и даже не реакция напуганных гостей. Максимов прекрасно передал общий строй крестьянской жизни в единстве мудрых обычаев и предрассудков, раскрыл внутреннее состояние характерных народных типов. Особенно запоминается невеста — миловидная, но бледная и с явной тоской в глазах. Кажется, что именно ее тяжкую женскую долю оплакал Н.А.Некрасов в своих стихах:

Велел родимый батюшка,  
Благословила матушка,  
Поставили родители  
К дубовому столу...  
Впервой я поклонилась —  
Вздрыгнули ноги резвые;  
Второй я поклонилась —  
Поблекло бело личико;  
Я в третий поклонилась,  
И волюшка скатилась  
С девичьей головы...

К шедеврам «хоровых картин» по праву принадлежит работа **К.А. Савицкого** (1844 - 1905) *«Встреча иконы»* (1878). На полотне запечатлены противоречия духовной жизни «молящейся Руси», которые критически настроенный художник уловил со свойственной ему пронизательностью. Он разделил своих героев на две группы. К первой из них относятся полупьяный поп и послушники; один из послушников, сторонясь любопытных глаз, с упоением нюхает табак, другой ждет момента, когда можно пустить по кругу чашку для сбора пожертвований. Церковнослужителям, заученно и без тени благоговения выполняющим свою работу, противостоят крестьяне — искренние в своей молитве, с надеждой уповающие к древнему образу святой Владычицы Богородицы. Выделенная среди коленапреклоненной толпы фигура учителя-разночинца напоминает о той громадной пропасти, что разделяла в те годы исконную народную веру и атеистические убеждения народников-радикалов.

Особая сфера живописи пореформенной эпохи — русский классический *пейзаж*, отразивший чувство сыновней любви к России. Пейзажами-настроениями стали называть произведения выдающихся мастеров, умеющих чувственно воспринимать природу.

Развитие пейзажа как искусства, воплощающего состояние человеческой души, начинается с творчества **А.К.Саврасова** (1830—1897). В 1871 г. на первой выставке передвижников было продемонстрировано его полотно *«Грачи прилетели»*, которая стала считаться своеобразным каноническим пейзажной живописи. Художник сумел с большой эмоциональной силой рассказать о переходной весенней поре, когда природа только начинает пробуждаться от зимней спячки и все вокруг наполняется благоухающим запахом весны, создавая предчувствие любви, радостное умиротворение, надежду на счастье.

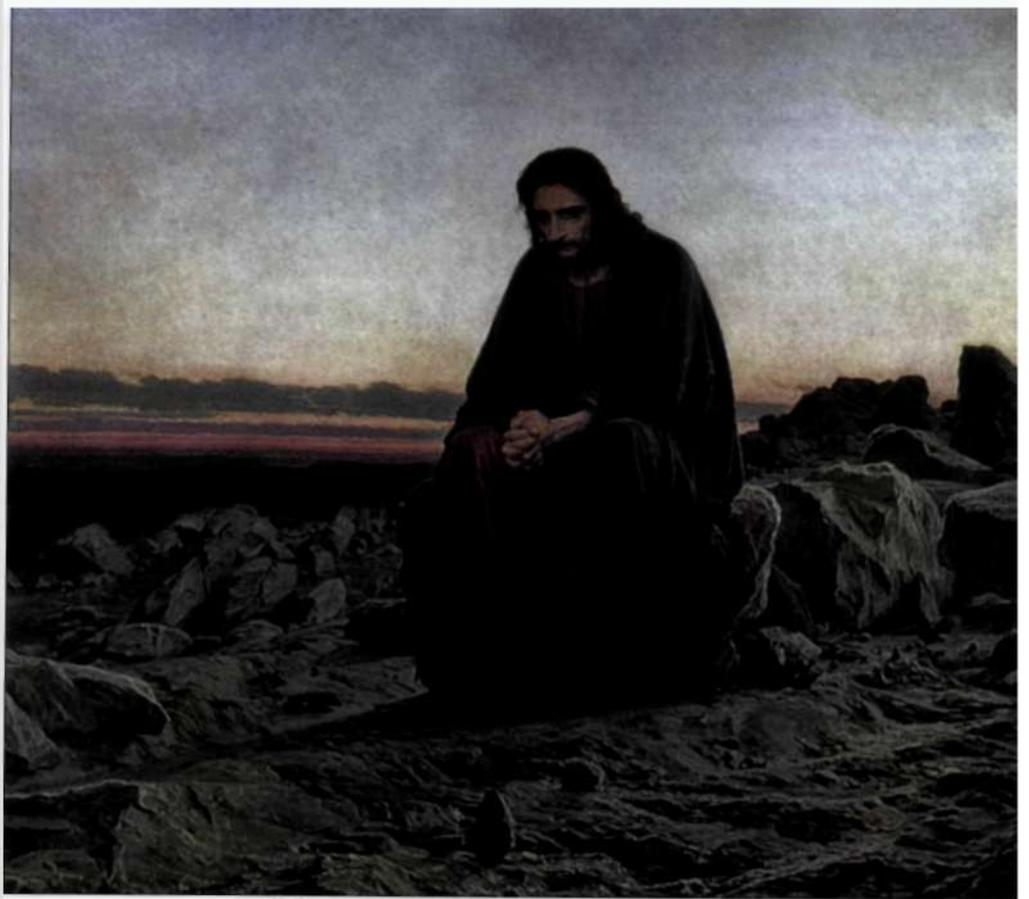
После знаменитого пейзажа *«Грачи прилетели»*, десятками растиражированного автором по многочисленным просьбам любителей живописи, А.К.Саврасов писал и другие полотна. Однако в нашем сознании художник остался творцом одного шедевра, ставшего символом русской весны.

Русский пейзаж с его выразительной, открытой эмоциональностью всегда вызывает ассоциации с музыкой. И если поэтичный нежный пейзаж Саврасова «звучит» как лирическая мелодия Чайковского, то работы **И.И.Шишкина** (1832—1898) вызывают в памяти былинные образы Бородина, монументальные и могучие. Шишкин сохранил в своих картинах элементы традиционного строгого классического пейзажа, отдавая предпочтение большим по размеру, панорамно развернутым видам. Певцом одной темы — настроением благодати, разлитой на родной земле, — предстает художник в лучших своих работах: *«Полдень. В окрестностях Москвы»* (1869), *«Рожь»* (1878), *«Среди долины ровной»* (создана по мотивам популярной народной песни; 1883), *«Лесные дали»* (1884), *«Сосны, освещенные солнцем»* (1886), *«Дубовая роща»* (1887), *«Дубы»* (1887), *«Утро в сосновом бору»* (1889) и др. Перводанная мощь и сила русской природы придают его полотнам яркую индивидуальность.

Отличительной особенностью таланта **А.И.Куинджи** (1841 — 1910) было поразительное умение создать на реальной основе образы природы, отмеченные необычными эффектами света. В 1876 г. им была написана картина *«Украинская ночь»*, ставшая настоящей сенсацией. В ней художник запечатлел пейзаж, сопоставимый с искусственной театральной декорацией.

Одно из самых значительных мест в истории русской живописи принадлежит **В.Д.Поленову** (1844—1927). В 1878 г. художник впервые участвовал в выставке передвижников и имел громкий успех: публике был представлен знаменитый пейзаж *«Московский дворик»* (1878). На полотне — московская «сельская усадьба», маленький патриархальный уголок русской земли, запечатленный с трепетной любовью. Последующие картины художника — *«Бабушкин сад»* (1878) и *«Заросший пруд»* (1879) — закрепили за Поленовым славу одного из лучших отечественных пейзажистов, но главные и наиболее глубокие его творения были впереди. Речь идет прежде всего о большом полотне *«Христос и грешница»* (1886-1887).

Обращаясь к строкам Священного Писания, В.Д.Поленов избрал свой, глубоко выстраданный путь воплощения вечного сюжета. Христос у художника — простой, добрый человек, в его образе нет какой-либо символики, грешница — не лишенная красоты, бедно одетая и страшно напуганная жен-



**Рис. 51. И. Крамской. Христос в пустыне. 1872**



**Рис. 52. А. Суворов.** Грачи прилетели. 1871



**Рис. 53. И. Шишкин.** Сосновый бор.  
Мачтовый лес в Вятской губернии. 1872



Рис. 54. *И. Айвазовский*. Буря на Северном море. 1865

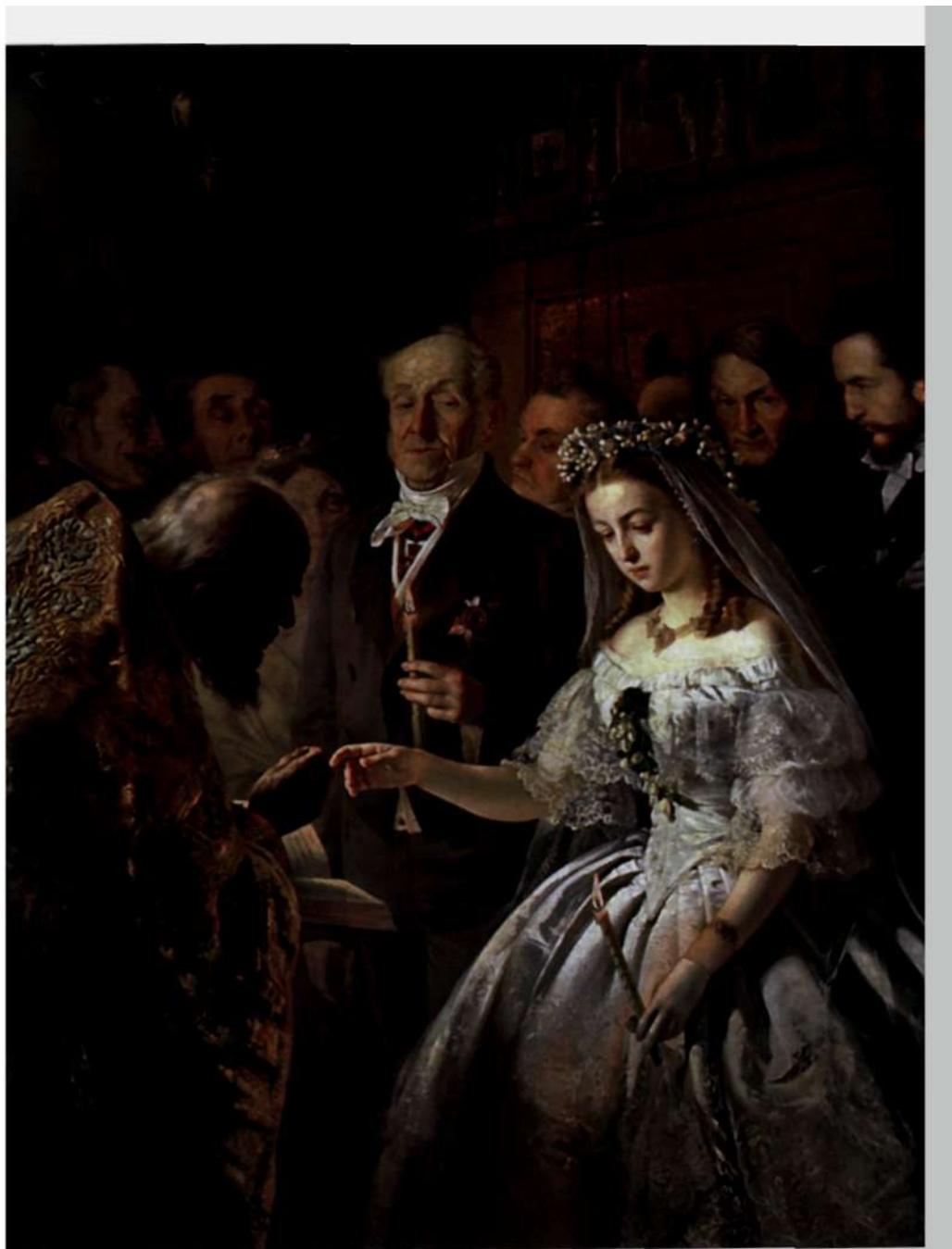


Рис. 55. В. Шухов. Неравный брак. 1862

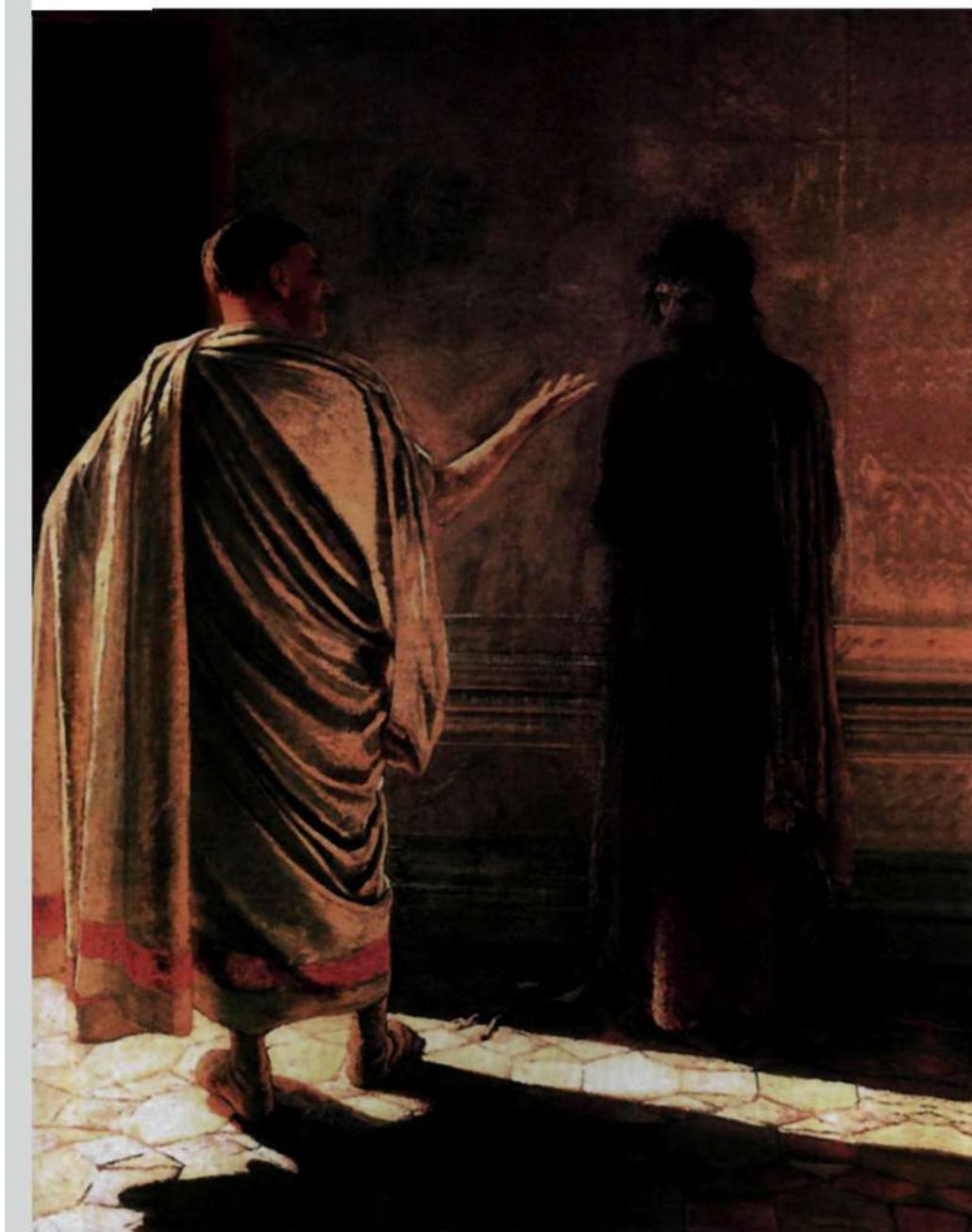


Рис. 56. *И. Ге.* «Что есть Истина?». Христос и Пилат. 1890



Рис. 57. К. Маковский. Дети, бегущие от грозы. 1872



Рис. 58. *И. Репин*. Протодьякон. 1877



Рис. 59. *В. Поленов*. Московский дворик. 1878



Рис. 60. *А. Куинджи*. Лунная ночь на Днепре. 1880



Рис. 61. *И. Левитан*. Вечерний звон. 1892



Рис. 62. В. Суриков. Меншиков в Березове. 1883



Рис. 63. В. Серов. Девочка с персиками. 1887



Рис. 64. *М. Врубель*. Царевна-лебедь. 1900



Рис. 65. *М. Несторов*. Великий постриг. 1898



Рис. 66. В. Серов. Портрет княгини З.Н.Юсуповой. 1902



Рис. 67. *Н. Рерих*. Заморские гости. 1901

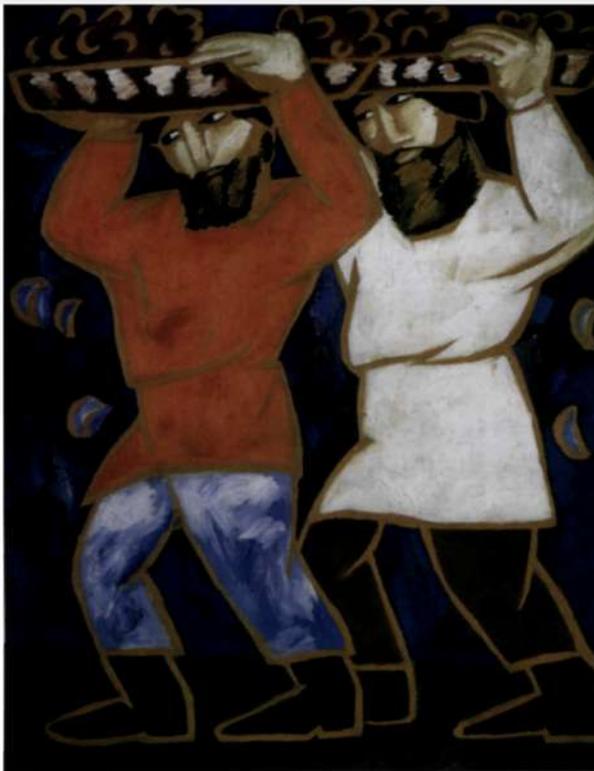


Рис. 68. *Н. Гончарова*. Крестьяне. Кон. 1900-х гг.

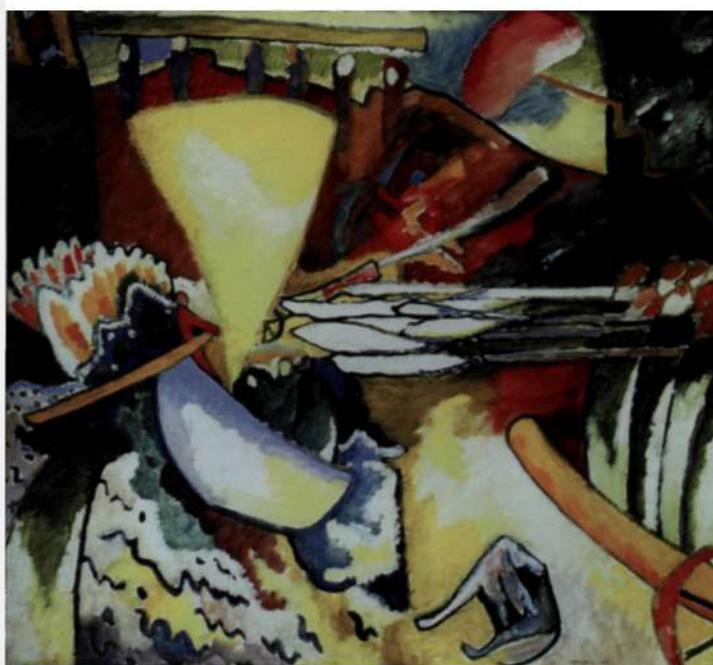


Рис. 69. В. Кандинский. Импровизация. 1910

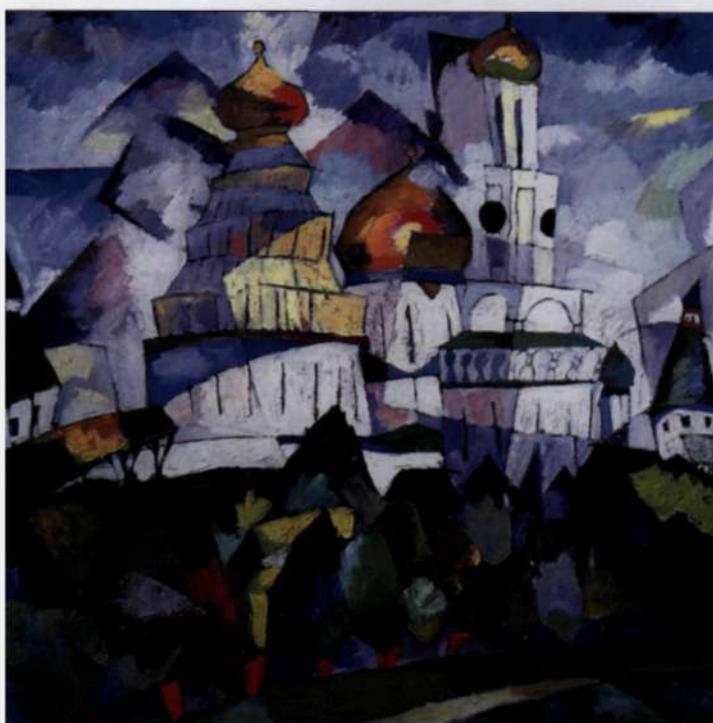


Рис. 70. А. Лентулов. Церкви. Новый Иерусалим. 1917



Рис. 71. П. Филонов. Крестьянская семья  
(Святое семейство), 1914



Рис. 72. К. Петров-Водкин. Мать. 1915

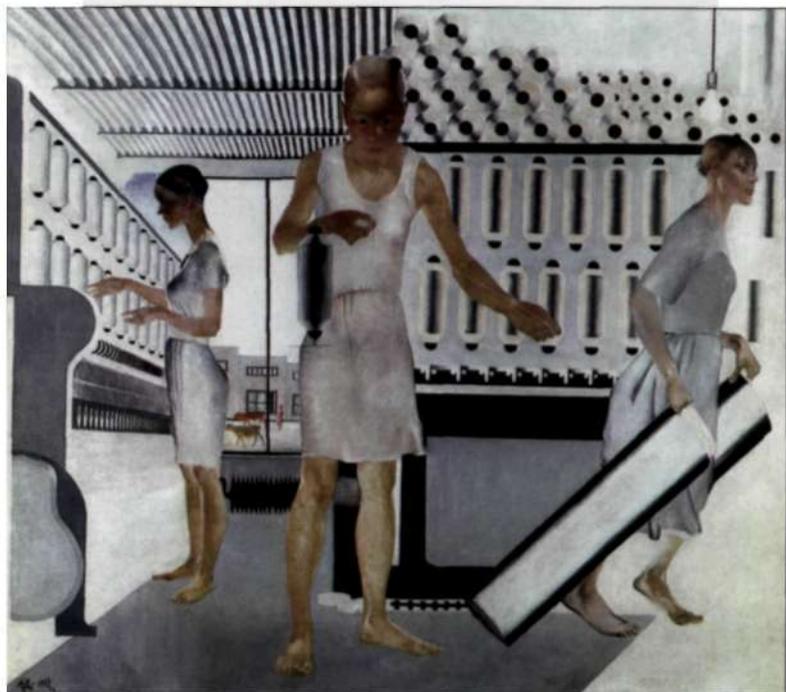


Рис. 73. А. Дейнека. Текстильщицы. 1927



Рис. 74. И. Глазунов. Вечная Россия. 1988

щина. Однако в образах этого полотна есть главное — присутствие правды истории, ощущение реальности происходящего, своеобразное свидетельство «очевидца», воплощенное с большой душевной теплотой. Но далеко не всем были понятны «правда факта» и «тихая красота», воспроизведенные мастером. Картина была запрещена цензурой к публичному показу, поскольку Христос на ней выглядел совсем «не святым». Император Александр III оказался более прозорлив: он приобрел полотно для своего музея, тем самым поддержав Поленова в трудной жизненной ситуации.

Выдающиеся достижения русского реалистического искусства связаны с творчеством **И.Е.Репина** (1844— 1930). Первым крупным произведением, сразу выдвинувшим Репина в ряд самых известных художников России, стала картина *«Бурлаки на Волге»* (1870—1873). Образ бурлаков не впервые привлек внимание «шестидесятников». Вспомним хотя бы строки «рыдающей музы» Н.А.Некрасова:

Вьдь на Волгу. Чей стон раздастся  
Над великою русской рекой?  
Этот стон у нас песней зовется,  
То бурлаки идут бечевою.

Но образ репинских бурлаков совсем иной. На полотне нет «стонущего народа», взывающего к помощи. Художник с высокой степенью реализма показал тяжелую мужскую работу, выполняемую дружной артелью, выделив при этом разнообразные типы простых тружеников — от жизнеспособных и стойких до изнемогших, вот-вот готовых свалиться в прибрежный песок.

На протяжении своей большой творческой жизни Репин обращался к разным темам, сюжетам, жанрам живописи. Но более всего художника ценили как мастера реалистического портрета. Свой знаменитый портрет *«Протодьякон»* (1877) Репин писал с натуры. Крупный, с густой бородой, персонаж изображен сочно и темпераментно. В образе нет ни капли христианского смирения: именно такие священнослужители, мощные и сильные, встречаются в русской истории то в рядах раскольников, то на полях сражений.

Реалистичности И. Е. Репин достигает и в *портрете М. П. Мусоргского* (1881). Портрет писался за несколько дней до смерти композитора. Художнику удалось передать внутреннее состояние гениального человека, предчувствующего скорую кончину, готового спокойно и достойно завершить земной путь.

В 1880-е гг. Репина привлекала тема судьбы народников-«шестидесятников», посвятивших себя революционной борьбе. Этой теме посвящены три работы — «Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди», «Не ждали».

Наиболее глубоким по замыслу является полотно *«Не ждали»* (1884— 1888), где показано возвращение народника из ссылки в родной дом. В картине заключен немой вопрос: нужны ли обществу деяния героя, результат которых сломал жизнь стольким людям? Сам Репин, как и большинство его современников-«шестидесятников», не был готов ответить на него. Он лишь призывал общество быть милосердным к тем сынам России, которые пожертвовали молодостью, благополучием семьи и здоровьем во имя пусть утопической, но высокой идеи.

Среди исторических полотен И.Е.Репина самой известной является, конечно же, картина *«Запорожцы пишат письмо турецкому султану»* (1878—1891).

Образы полотна, колоритные и яркие, излучают силу духа, здоровье, юмор. Смысл послания очевиден без всяких слов: brave воины издеваются над грозным восточным деспотом в полной уверенности, что сумеют его одолеть.

Среди возвышенных философско-религиозных или, наоборот, подчеркнуто «заземленных» жанровых сюжетов живописи пореформенной эпохи искусство **В.В.Верещагина** (1842—1904) кажется исключением. Он был мастером батального жанра и знал войну не понаслышке. Много путешествуя по свету, художник в 60-е гг. XIX в. принимал участие в военных действиях русской армии в Туркестане, сделав немало рисунков и этюдов с натуры. Вершиной его творчества стала картина *«Апофеоз войны»* (1871 — 1872), обличающая несовместимые с человечностью фанатизм и варварство. В картине фактически нет сюжета: художник изобразил в пустыне на фоне полуразрушенного города груды черепов, над которой кружит воронья. Смысл этого скупого, но яркого по воздействию на зрителя символа он расшифровал словами, написанными на раме полотна: «Посвящается всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим».

Выразителем зрелого исторического мышления в изобразительном искусстве стал гениальный русский живописец **В.И.Суриков** (1848— 1916). Три великие картины мастера передают переломные моменты допетровской, петровской и послепетровской эпох. Первая из них — *«Утро стрелецкой казни»* (1881) — многофигурная «хоровая» композиция, колоритная и динамичная. На полотне выведены две исторически противоположные друг другу общественные силы — стрельцы, осужденные на казнь, окруженные охваченной ужасом толпой, и подчиненные царю Петру регулярные войска, стройными рядами выстроившиеся вдоль кремлевской стены. Картина производит впечатление страшной трагедии, которая оставила неизгладимый след в русской истории.

Полотно *«Меншиков в Березове»* (1883) — групповой портрет сподвижника Петра I с дочерьми. Некогда всесильный «полудержавный властелин» (А.С.Пушкин) показан в ссылке, в промерзлой избе — наедине со своими скорбными думами.

Художник открыл в Меншикове человека в нераздельности добрых и дурных качеств, а в униженной гордыне героя показал следы незатоитанного величия, что привносит в картину довольно неожиданный мотив апофеоза сильной личности. Как писал М. В.Алпатов, «существует много картин, о которых можно сказать, что в них все хорошо выполнено, умело слажено, разумно устроено. Но лишь перед истинными шедеврами возникает ощущение, что иначе, чем это сделано мастером, и быть не могло. К числу таких произведений принадлежит "Меншиков в Березове"»<sup>1</sup>.

В картине *«Боярыня Морозова»* (1887) сосредоточен весь опыт высокого русского реализма классической эпохи. Тема героя и толпы решена Суриковым с монументальным размахом. Фанатизм боярыни Морозовой, яростной раскольницы, остается без ответа — народ не внимлет ее призывам к ненависти и насилию. Лишь один юродивый повторяет двуперстие боярыни, вознесенное над народом. Но его жест — это скорее знак прощения и благословения. Обратим внимание: в пышном многоцветье одежд россиян, пришедших

<sup>1</sup> Алпатов М. В. Немеркнувшее наследие. — М., 1990. — С. 248.

посмотреть на Морозову, черная одежда раскольницы воспринимается как знак уходящего в прошлое древнерусского мира. Красота суриковского полотна уподобляет его декоративному панно, и в этом исследователи-искусствоведы находят предвосхищение будущего развития русского изобразительного искусства.

Подобно многим своим современникам, к 1990-м гг. В.И.Суриков освобождается от трагического восприятия русской истории и народных судеб. Полотно *«Взятие снежного городка»* (1891), сочными лубочными красками изображающее народное гуляние на Масленичной неделе, наполнено радостным впечатлением от традиций здоровой и полнокровной народной жизни. Одна из последних работ мастера — *«Переход Суворова через Альпы»* (1899).

На полотне момент крупной военной операции, унесшей не один десяток солдатских жизней, трактован, вопреки правде истории, почти как сказочная зимняя потеха. Съезжающие в пропасть смеющиеся солдаты (на лицах которых как бы написано: «Эх, где наша не пропадала!»), красиво гарцующий на коне у самой бездны полководец: это своего рода «маска», за которой скрывается реальный драматизм ситуации. Еще более «театральной» кажется последняя работа Сурикова *«Стены Рязни»* (начата в 1903), где историческая достоверность окончательно уступила место декоративной и колористической выразительности.

#### **§ 41. Гениальные самоучки в русской музыкальной классике:**

**А.П.Бородин и М.П.Мусоргский**

Бородинская музыка воссоздает прежде всего образ исполинской силы, когда в чередовании разнохарактерных тем — напряженно-могучих или прихотливо-нежных, предельно лаконичных или намеренно растянутых — сталкиваются, перекрещиваются и проникают друг в друга миры Руси и Востока.

*Е. М. Левашев*

Прошедшее в настоящем — вот моя задача.

*М. П. Мусоргский*

Русская музыкальная классика — великое достояние отечественной и мировой культуры. Во второй половине XIX в. она представлена творениями гениев музыкального искусства — А.П.Бородина и Н.А.Римского-Корсакова, М.П.Мусоргского и П.И.Чайковского и многих других композиторов, внесших вклад в сокровищницу русской художественной культуры.

Прежде всего подчеркнем: в пореформенную эпоху музыкальное искусство не осталось в стороне от жгучих проблем современности. Музыка, отражая нравственные искания русской интеллигенции тех лет, воплотила навеянные временем народнические идеалы, обратилась к историческому прошлому русского народа, к его обычаям и верованиям, к проблеме самосовершенствования личности на основе народной этики. Под влиянием идеологии

«шестидесятничества» она превратилась из искусства для избранной дворянской элиты в явление большой социальной значимости.

Глубокое своеобразие музыкальному искусству пореформенной эпохи придает ее тесная связь с литературой. Ведущим жанром в те годы является опера — историческая, эпическая, лирическая, драматическая. Продолжают развиваться и другие вокальные жанры, прежде всего романс и песня, которые становятся своего рода «музыкальной энциклопедией» русской поэзии: прочитывают в звуках самые разные стихотворные строки — от лирико-психологических до социально-обличительных.

Инструментальная музыка тоже тяготеет к литературным образам, к реалистической сюжетности, к *программности*<sup>1</sup>. Поэтому среди симфонических произведений немало прочтений сочинений мировой литературы — от Шекспира до Пушкина. Кульминация в развитии русского инструментализма — рождение классической многочастной симфонии в творчестве П.И.Чайковского и А. П. Бородина.

В дореформенный период Россия была едва ли не единственной европейской страной, где музыкальное образование носило чисто любительский характер. Огромные изменения в музыкальной жизни произошли в связи с открытием первых русских консерваторий — в Петербурге (1862) и в Москве (1866). «Консерваторский этап» в истории русской музыки ознаменовал начало высокого расцвета отечественной музыкальной культуры, блестящие достижения которой ощутимы и сегодня.

Данью общественным идеалам «шестидесятников» стало другое не менее важное событие в музыкальной жизни — рождение композиторского кружка, вошедшего в историю под названием «Новая русская школа», или *«Могучая кучка»*<sup>2</sup>. В мировой музыкальной практике нет явления, сопоставимого с «Могучей кучкой». Дело в том, что среди композиторов-«кучкистов» первоначально не было профессиональных музыкантов: А.П.Бородин — известный ученый-химик, Н.А. Римский-Корсаков — морской офицер с высшим военным образованием, Ц.А. Кюи — инженер по фортификационному делу, М.П.Мусоргский — офицер гвардейского Преображенского полка. Музыкальную одаренность этих людей открыл и развил замечательный педагог, уникальный музыкант-самоучка **М.А.Балакирев** (1836/1837—1910).

Эстетические и творческие позиции «кучкистов» были близки «почвенническим» общественным взглядам и радикальным народническим идеям, подкрепленным опытом развития отечественной музыки первой половины XIX в. (М.И.Глинка, А.С.Даргомыжский). «Питомцы» М.А.Балакирева свято верили, что национальное русское искусство произрастает из единого корня — народного творчества, и путь русского композитора предопределен задачами воплощения в музыке образа народа, его истории, его нравственных и духовных идеалов.

Открытие первой русской консерватории по немецкому образцу (немецкое музыкальное образование считалось лучшим в Европе) вызвало негатив-

<sup>1</sup> *Программная музыка* — музыкальное произведение, созданное на основе словесного сюжета или программы, конкретизирующей содержание.

<sup>2</sup> Название кружка «Могучая кучка» родилось из слов статьи критика В.В.Стасова, который писал: «...сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов».

ную реакцию М.А.Балакирева и главного идеолога «кучкизма» критика В.В.Стасова. В противовес консерватории родилась Бесплатная музыкальная школа (инициатива М.А.Балакирева, В.В.Стасова и выдающегося хорового дирижера Г.Я.Ломакина). Организаторы Бесплатной музыкальной школы отрицали европейский опыт образования и отстаивали свой, особый «национальный путь» к вершинам искусства через привлечение к исполнительской деятельности широких народных масс и выявление «самородков». В эпоху «шестидесятничества» между противоборствующими сторонами велись жаркие споры, получившие отражение в прессе<sup>1</sup>. Сегодня очевидно, что и консерватории, и общая музыкально-просветительская деятельность, рожденная усилиями Бесплатной музыкальной школы, оказали мощное влияние на расцвет русской музыкальной классики и дальнейшее развитие отечественной музыкальной культуры.

Но вернемся к «Могучей кучке», в недрах которой сформировался творческий облик *трех гениальных композиторов* — А. П. Бородин, М. П. Мусоргского и Н.А. Римского-Корсакова.

В истории русской культуры **А.П.Бородин** (1833— 1887) выделяется своей уникальностью. Он был не только великим композитором, но и выдающимся исследователем в области органической химии. Кроме того, у него были литературные способности, дар педагога и просветителя. Раздвоение главных интересов жизни Бородина между химией и музыкой были, по-видимому, выражением *его натуры* — *мощной, интеллектуально насыщенной* и одновременно эмоциональной. Изменить соотношение научной и музыкальной деятельности в пользу последней он так и не смог (или не захотел). Композитор не принадлежал себе в полном смысле этого слова: его рабочий день обычно переваливал за полночь, а многообразные служебные и общественные обязанности часто не позволяли даже думать о сочинении музыки. Поэтому музыкальное наследие Бородина невелико по объему, а опера «Князь Игорь» так и осталась не завершенной. Но все, что написано композитором, отмечено печатью истинно национального таланта. А. П. Бородин создал в русском искусстве самобытный художественный мир, называемый «музыкальным эпосом». Неслучайно композитора часто сравнивают со сказителем Древней Руси легендарным Баяном. Бородин умел «растекаться мыслию по древу», неторопливо и подробно освещать «дела давно минувших дней», раскрывать былинную мощь и богатырскую удаль русского народа.

Самые известные творения А.П.Бородина — Вторая (Богатырская) симфония и опера «Князь Игорь».

**Богатырская симфония** (1876) получила свое название с легкой руки В. В.Стасова, М. П. Мусоргский же назвал ее «героической славянской». Симфонию принято считать программной, хотя текст этой программы до нас не дошел. Известны лишь слова В. В.Стасова, утверждавшего: «Сам Бородин мне рассказывал, что в *adagio* (третья часть. — *Л.Р.*) он желал нарисовать фигуру Баяна, в первой части — собрание русских богатырей, в финале — сцену богатырского пира, при звуке гусель, при ликовании великой народной тол-

<sup>1</sup> Благодаря критическим статьям В.В.Стасова в отечественной истории прочно утвердились две антиномии: Академия художеств — передвижники, консерватория — «кучкисты».

гты». Но музыковедов всегда смущала слишком большая и скрупулезная точность этой программы. Музыка симфонии воспринимается не как конкретные изобразительные картины, а скорее как собирательный образ отечественной старины, где, как и в опере «Князь Игорь», перекрещиваются пути Древней Руси и Востока.

Симфония состоит из четырех частей. Первая из них — *сонатное allegro*<sup>1</sup> — открывается мощным оркестровым «ударом» главной темы — крепкой, сильной, словом — богатырской. Она рождает разные, порой неожиданные ассоциации — от старинных русских былин до бурлацкой песни «Эй, ухнем». Дополнением к мужественному «мужскому» образу служит нежная лирическая женская побочная тема.

Во второй части — *скерцо* — композитор вводит в симфонию восточные мотивы. «Застылость» музыки, изысканные ритмические обороты, плавная прихотливость мелодии — все это создает зримый образ «русского Востока», завораживающе далекого и одновременно легко узнаваемого. Третья часть — *andante* — пожалуй, ближе всего к «программе Стасова». Здесь действительно слышны «золотые струны Баяна», рассказывающего о ратных подвигах русских богатырей. Финал симфонии — ликующая, пирующая Русь. В стремительном движении музыки сменяют друг друга разные темы. В конце ритм веселья ускоряется, превращаясь в вихрь стремительной пляски.

Опера «*Князь Игорь*» (постановка 1890) создана на основе памятника древнерусской литературы XII в. «Слово о полку Игореве» (как уже говорилось, «Слово...» повествует о неудачном походе дружины князя Игоря Святославича против половцев). Приступая к работе, композитор отнесся к сюжету с серьезностью ученого: он старательно изучил древнерусские летописи и исторические труды и даже побывал в окрестностях Путивля, откуда отправился в свой бесславный поход новгород-северский князь. Не менее тщательно проработал композитор существующие переводы «Слова», но ни один из них не годился для оперы. Бородин взялся писать либретто сам, что неизбежно затягивало процесс творчества (опера создавалась в течение восемнадцати лет и не была окончена; после смерти А.П.Бородина завершающую работу проделали Н.А.Римский-Корсаков и А.К.Глазунов), но зато давало возможность сочинять одновременно и слова и музыку, так же, как это делали древнерусские сказители былин.

Композитор глубоко переосмыслил текст «Слова...» и переложил его в соответствии с законами музыкально-театрального искусства. При этом картины древнерусской жизни, представшие в опере, сохраняют традиционные черты эпического сказа: сборы на войну, зловещее затмение солнца, роковая битва, позорный плен, счастливое спасение Игоря — все это Бородин оживил в музыке, придав стародавним событиям современное звучание. Человеческие чувства, страсти, горести воплощены в «Князе Игоре» с убедительной, «очищенной от пыли времени» достоверностью. Композитор показывает своих героев в разных реальных ситуациях, в часы величия и ликования, в дни скорби

<sup>1</sup> *Сонатное allegro* — форма инструментальной музыки, часто называемой «сонатной». Основана на сопоставлении различных тем, прежде всего главной и побочной партий. Как правило, в этой форме три части — экспозиция (изложение тем), разработка (их мотивное и тональное развитие) и реприза (возвращение первоначальных образов).

и мучений. Он возвышает в музыке извечную человеческую мудрость — очищение души через испытания и страдания. С этой целью в опере существенно изменен образ главного героя, который известен по летописям как честолюбец и недалёковидный политик. Оперный Игорь благороден, честен и смел. Он готов пойти на любые жертвы во имя спасения родной земли от врагов (ария Игоря со знаменитым припевом «О дайте, дайте мне свободу»).

Другое отступление от литературной первоосновы — большие массовые сцены, запечатлевшие образ русского народа. Стремясь правдиво показать архаичную славянскую жизнь, композитор позаимствовал из текста «Слова...» характерное сочетание мотивов народных верований — языческого и христианского — и нашел им музыкальный аналог. Истоки интонаций былин, плясовых и задравных песен, плачей-причитаний (знаменитый «Плач Ярославны»), сочиненных Бородиным без каких-либо фольклорных заимствований, следует искать в дохристианском музыкальном наследии. В то же время в опере звучат церковные колокольные звоны и строгие мелодии, вызывающие ассоциации с древними церковными распевками (хор бояр «Мужайся, княгиня»).

Наиболее яркий образный мир оперы — половецкий Восток. Композитор не цитирует подлинных восточных мелодий, а передает иноязычный колорит в обобщенном виде, через характерные прятные интонации и дробные ритмы. Как ученый А.П.Бородин не мог пройти мимо исторического факта: русские то воевали с половцами, то прекрасно ладили с ними, скрепляя дружбу браками между князьями и половецкими красавицами, дочерьми ханов. Бородин знал и то, что героини оперы — прелестная Кончаковна, дочь хана, и Владимир Игоревич, сын князя, — в реальной жизни оказались прабабкой и прадедом Александра Невского. Так что показать врагов только «в черном цвете» он и не мог, и не хотел. Половцы в опере многолики. Это не лишенный благородства восточный деспот хан Кончак, за великодушием которого скрывается умный и хитрый друг-враг (ария Кончака из второго действия), и жестокие захватчики-степняки («Половецкий марш»), и пленительные, полные страсти и неги восточные красавицы («Половецкие пляски»).

Есть в наследии А.П.Бородина особая, внутренне необычайно насыщенная сфера — романсы. Количество их невелико, около шестнадцати сочинений. Особой популярностью в среде «шестидесятников» пользовался романс «*Спящая княжна*», созданный Бородиным на собственный текст. В романсе выведены традиционные для русской народной сказки персонажи — заколдованная красавица, нечистая сила, богатырь-освободитель, разрушающий злые чары. Однако политизированные современники склонны были видеть в образе спящей княжны аллегорию России, ждущей своего духовного пробуждения.

Вершина вокальной лирики А. П. Бородина — элегия на слова А.С. Пушкина «*Для берегов отчизны дальней*» (1881). Композитор воплотил философский смысл пушкинских строк с помощью сопоставления двух музыкальных образов. Первый из них передает настроение безысходной печали и смирения перед судьбой. Второй звучит как мотив-воспоминание о безвозвратно утерянном счастье. Бородин написал романс под впечатлением смерти своего друга — композитора-«кучкиста» М.П.Мусоргского, о творчестве которого речь пойдет далее.

Судьба **М.П.Мусоргского** (1839—1881) была трагичной. Ни критика, ни общественность, ни друзья-«кучкисты» до конца не признали новаторской сущности его гениальной музыки, и большая часть написанных сочинений при жизни композитора была известна лишь узкому кругу слушателей. «Открытие» Мусоргского состоялось после его смерти. Сегодня то, что современники композитора считали проявлением неграмотности самоучки, воспринимается как неповторимый художественный мир, как прозрение в будущее.

Взгляды М. П. Мусоргского сформировались под непосредственным влиянием социально-обличительных идей народничества. Подобно русским писателям-реалистам, композитор видел свой долг в том, чтобы сказать слово правды о русском народе, его истории, его традициях и духовных установках. М.П.Мусоргский говорил: «Жизнь, где бы ни сказалась, правда, как бы ни была солонка <...> вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться»<sup>1</sup>. Неисчерпаемые возможности для реализации этой сознательной творческой позиции открыл перед композитором музыкальный театр. В операх Мусоргского утверждается реализм в высшем значении этого слова. Его музыка показывает правду жизни в ее вечном общечеловеческом значении, не минуя духовных проблем добра и зла, преступления и наказания. С этой точки зрения сочинения М. П. Мусоргского сопоставимы с трагедиями Шекспира, романами Ф.М.Достоевского, поэзией А.С. Пушкина.

М. П. Мусоргский является создателем реалистической народной музыкальной драмы, где народ, по словам самого композитора, выступает как «великая личность, одушевленная единою идеею». В качестве оперных сюжетов он выбирал динамичные, противоречивые, трагичные по своей сути периоды российской истории. Это смутное время (XVII в.), запечатленное в опере «Борис Годунов», начальный этап правления Петра Первого, отраженный в опере «Хованщина», и история Пугачевского бунта (XVIII в.), ставшая основой задуманной, но не осуществленной оперы «Пугачевщина». Обладая незаурядным литературным даром, композитор сам писал оперные либретто, отражая в них разговорную лексику русского крестьянства, «черноземные», по его терминологии, слова и выражения, придающие музыкальным образам силу жизненной достоверности.

Сообразно взглядам «шестидесятников» М. П. Мусоргский подразумевал под словом «народ» прежде всего крестьянство, оценивая историю России с точки зрения морали и духовных православных установок человека, принадлежащего к сельской общине. Желание «жить по совести», сочувствие бедным и обездоленным людям было главным в миропонимании композитора. Вместе с тем Мусоргский не мог обойти стороной уродливые явления народного быта, запечатлев в своей музыке не только образ стонущей Руси, но и Руси пьяной, разгульной, бессмысленной. Поэтому реализм М.П.Мусоргского, подобно реализму Н.А.Некрасова, И.Е.Репина или В.Г.Перова, можно с полным основанием назвать критическим.

Монументальная народная музыкальная драма *«Борис Годунов»* (1869, вторая редакция — 1872) написана на основе трагедии А.С.Пушкина. При

<sup>1</sup> Мусоргский М. П. Литературное наследие. — Кн. 1. — С. 197.

создании либретто композитор сделал некоторые существенные коррективы текста. Прежде всего он изменил образ народа, превратив крестьянскую массу из свидетеля происходящих событий в главного творца русской истории. Вспомним: в финале трагедии Пушкина «народ безмолвствует» — в финале оперы Мусоргского народ заявляет о своих правах и бунтует. Подобный поворот сюжета соответствовал духу времени и идеалам «шестидесятников».

Стержнем оперы композитор сделал не личную драму Бориса (как у Пушкина), а конфликт между народом и царем. Каждая из противоборствующих сторон получила исчерпывающе правдивую характеристику. Начнем с образа Бориса. Впервые в мировой оперной практике М. П. Мусоргскому удалось раскрыть в музыке внутренний мир выдающейся исторической личности, создать психологический портрет, соединивший противоречивые черты сильной натуры, властелина огромной державы и любящего отца, мудрого правителя и безжалостного детоубийцы, благородного мужа и обуреваемого галлюцинациями психически больного человека.

Страдания преступного царя приоткрываются в его первом монологе «Скорбит душа», звучащем после ликующего хора, прославляющего нового коронованного владыку Руси (пролог, вторая картина). Тягостные предчувствия Бориса, выразительно переданные в музыке, резко меняют атмосферу царящего праздничного веселья, предвосхищая события оперы.

Трагическая линия образа Бориса получает развитие в монологе «Достиг я высшей власти» (второе действие оперы). Сквозной темой монолога служит выразительная скорбная мелодия, передающая смирение Бориса перед Господом — высшим «грозным судьей», карающим грешников. Музыка становится все тревожней, в ней появляются мрачные интонации, из которых вырастает тема галлюцинаций больной совести Бориса. Кончается монолог возгласом, напоминающим стон смертельно раненной души.

Перед смертью раскаивающийся в своем кровавом злодеянии Борис исполняет свой последний, третий, монолог, звучащий на фоне погребального колокольного звона. В конце сцены в музыке наступает просветление, символизирующее освобождение человека от смертных мук на земле.

Образ народа выведен на первый план в трех важнейших сценах оперы. Первая из них — это сцена коронации царя. Народ униженно просит Бориса принять трон и корону, проявляя при этом полное равнодушие к делам властей («Митюх, а Митюх, чаво орем? Вона! Почем я знаю»). Иной образ стонущего голодного народа, просящего «хлеба, хлеба», передает сцена у собора Василия Блаженного. Третья, кульминационная точка в развитии образа народа — сцена под Кромами, где народ стихийно восстает и яростно бунтует против несправедливости (хор «Расходилась, разгулялась сила-удаль молодецкая»).

Следуя правде истории, М.П.Мусоргский вывел в опере не только Русь бунтующую, но и Русь молящуюся. Полнее всего религиозный мир показан в образах Пимена и Юродивого.

Образованный и много переживший Пимен полон внутреннего благородства. В его монологе «Еще одно, последнее сказание» воплощен собирательный образ древнерусского «монаха трудолюбивого», призванного донести до «потомков православных» правду о всех событиях, которых «Господь свидетелем поставил».

Иную роль в развитии трагедии народа и Бориса играет Юродивый — убогий, но чистый душой человек. Он не боится честно и открыто бросить в лицо Борису обвинение в детоубийстве: «Нельзя, нельзя, Борис, молиться за царя-ирода, Богородица не велит». Музыкальной характеристикой Юродивого служит «стонущая» полевка, напоминающая народные причитания. Плачем Юродивого «Лейтесь, лейтесь, слезы горькие» опера завершается: «Божий человек» предрекает тяжкие испытания, которые выпадут на долю простого народа.

М.П.Мусоргский был мастером музыкального портрета, и это позволило ему создать многоликую галерею образов из народа — колоритных и запоминающихся.

Таков, например, беглый монах Варлаам, хитрый, умный мужик, вволю гуляющий по Руси. Его характер передан через удалую народную песню «Как во городе было, во Казани».

Большое место в наследии М. П. Мусоргского занимают камерные вокальные сочинения. В 1860-е гг., будучи еще совсем молодым композитором, он написал серию песен — «народных картинок», почерпнутых из народного быта. Одной из самых ярких является песня «*Сиротка*», слова которой создал сам композитор. Образ несчастного, оборванного, голодного ребенка, просящего милостыню, передан в музыке с огромной реалистической убедительностью:

Барин мой миленький,  
Барин мой добренький!  
С голоду смерть страшна,  
С холоду стынет кровь.  
Барин мой добренький,  
Сжался над бедненьким.  
Сжался над горьким сироточкой...

В последние годы жизни М. П. Мусоргский пишет музыку, полную безысходного трагизма. Среди его произведений выделяется подлинный шедевр — вокальный цикл «*Песни и пляски смерти*», созданный на слова поэта А. А. Голенищева-Кутузова.

В этом цикле четыре части, в каждой из которых предстает торжествующая, не знающая пощады Смерть. Она является людям в разных личинах. В «Колыбельной» Смерть обманывает мать и похищает у нее больного ребенка; в «Серенаде» она появляется в образе рыцаря, соблазняющего умирающую девушку; в «Трепаке» она пляшет с подгулявшим мужичком, заманив его на погибель в морозный лес; в «Полководце» она поет победную песню убитым воинам, при этом глумится, обещая им долгожданный отдых.

В феврале 1881 г. умирающего от неизлечимой болезни Мусоргского поместили в Николаевский военный госпиталь, где И.Я.Репин написал свой знаменитый портрет композитора. После смерти Мусоргского его последнюю оперу «Хованщина» закончил и довел до премьеры композитор Н.А. Римский-Корсаков, который также создал новую редакцию «Бориса Годунова». По этой редакции опера в основном и ставилась в XX в. Позднее, в 1963 г., обе оркестровые редакции оперы осуществил композитор Д.Д.Шостакович.

## § 42. Национальное и общечеловеческое в музыке Н. А. Римского-Корсакова и П. И. Чайковского

Римский-Корсаков строго и стройно строил свою жизнь. Творчество было для него долгом, ибо дарованный ему талант он должен был развить и выработать законы своего творчества, отмечая в нем все случайное и незрелое. Он добился этого.

*Б. В. Асафьев*

Европейская музыка есть сокровищница, в которую всякая национальность вносит что-нибудь свое на пользу общую.

*П. И. Чайковский*

Жизнь **Н.А.Римского-Корсакова** (1844—1908) полна и многогранна. Он был выдающимся дирижером и музыковедом-теоретиком, автором учебников и критических статей, инспектором оркестра Морского ведомства, профессором Петербургской консерватории и Придворной певческой капеллы. Эта деятельность, требующая огромной самоотдачи, была тесно взаимосвязана с напряженной творческой работой, результат которой поражает воображение — пятнадцать опер, десять симфонических произведений, инструментальная музыка, кантаты, духовные сочинения, семьдесят девять романсов.

Как композитор Н.А.Римский-Корсаков сложился под влиянием народных идеалов, тех установок, которые он получил в кружке «Могучая кучка». Эти идеалы соединились в его творчестве с крепкой профессиональной европейской школой, полученной в Петербургской консерватории, куда композитор был приглашен в качестве преподавателя и где первоначально стал одним из самых прилежных студентов, освоив премудрости старинной полифонии, классической гармонии и инструментовку.

Образ народа, главный для «кучкистов», показан в музыке Н.А.Римского-Корсакова глубоко и своеобразно. Социально-обличительные темы не волновали композитора. Он представлял русский народ в роли вечного хранителя и носителя национальных эстетических и нравственных ценностей. Народную мудрость мастер постигал через фольклор, откуда почерпнул главную идею своего творчества — победу добра над злом. Музыка композитора рассказывает о прекрасных началах Бытия, красотах мироздания, духовных истинах в их христианской сути. «Добрый волшебник», «светлый сказочник», воплотивший в музыке лучшие качества русского народа, — таков творческий портрет классика русской музыки XIX в.

Основное наследие Н.А. Римского-Корсакова — оперы, где обрели музыкальное прочтение народные сказки, исторические предания, былины. Во многих из них композитор воплотил так называемое «двоемирие», контрастно сопоставив реальность и сказочность, людей и волшебные существа. В операх Римского-Корсакова можно встретить персонажи, олицетворяющие стихийные силы природы (Весна, Мороз, Ярило-Солнце), полуреальных-полусказочных героинь (Панночка, Снегурочка, Царевна-лебедь,

Морская царевна Волхова), колоритную «нелюдь» (Леший, Морской царь). Вместе с тем волшебный мир в музыке композитора нередко наполнен жизненными подробностями, поэтому фантазии воспринимаются как некая прекрасная «поэтическая реальность». Таковы, например, былинный Новгород в опере «Садко» или мифическая Тьмутаракань в опере «Сказка о царе Салтане».

Музыкальные пейзажи — особая страница в музыке Н.А. Римского-Корсакова. Он умел изображать средствами симфонического оркестра картины моря и ночного звездного неба, игру утренней зари и морозное похрустывание снега в застылом зимнем лесу. Рисуя звуками образы и голоса природы (музыковеды называют это *звукописью*), композитор создал новые средства музыкальной выразительности (например, знаменитую «морскую гамму»), предвосхитив развитие гармонии в XX в.

Самой лучшей своей оперой Н.А. Римский-Корсаков считал «Снегурочку». Сюжет был почерпнут из одноименной пьесы А.Н.Островского, которая удивительно соответствовала мироощущению самого композитора. В «Снегурочке» он нашел древние языческие обряды, поэтические фантастические образы, богатство народного языка.

Опера была написана очень быстро, в течение лета 1880 г., в состоянии высокого творческого вдохновения. Живя в глухой деревне, в имении Стелево под Лугой, композитор наслаждался красотами первозданной природы, соединив в своем сознании окружающие картины с образами поэтической сказки о девушке Снегурочке. Он признавался: «Отличный сад с множеством вишневых деревьев и яблонь, смородиной, земляникой, клубникой, крыжовником, с цветущей сиренью, множеством полевых цветов и неумолкаемым пением птиц — все как-то особенно гармонировало с моим тогдашним пантеистическим настроением и с влюбленностью в сюжет "Снегурочки". Какой-нибудь толстый и корявый сук или пенек, поросший мхом, мне казался лучшим или его жилищем, лес "Волчинец" — заповедным лесом, голая Копытецкая горка — Ярилиной горой, тройное эхо, слышимое с нашего балкона, как бы голосами леших или других чудовищ»<sup>2</sup>.

Сюжет сказки подсказал Римскому-Корсакову сопоставить в опере две контрастные сферы: вокальную, распевную, связанную с фольклорными истоками, — характеризующую мир людей, и инструментальную, насыщенную сложными гармониями и необычными колористическими эффектами: она обрисовывала фантастический мир. В картинах старинных обрядов поклонения Яриле, в зарисовках быта Берендеева царства композитор широко использовал подлинные народные тексты и мелодии. Например, сцена проводов Масленицы из пролога оперы — яркая, сочная зарисовка веселого древнего праздника проводов зимы. В ней озвучены три календарные народные песни: «Каледамаледа», «А мы Масленицу дожидаем» и «Далалынь, далалынь по яиченьку». Чередование красочных песенных эпизодов объединено многократно повторенным припевом: «Ой, честная Масленица, ой!».

Среди реальных персонажей «Снегурочки» — славных берендеев — Н.А. Римский-Корсаков выделил юного певца — пастушка Леля. Для Леля

<sup>1</sup> *Звукопись* — воплощение средствами музыкального искусства различных звучаний (пение птиц, звонов колоколов, шума моря и др.).

<sup>2</sup> *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. — М., 1980. — С. 175.

он написал три прекрасные песни, основанные на имитации народных свирелевых наигрышей и мелодий: «Земляничка-ягодка», «Как по лесу лес шумит», «Туча со громом сговаривалась».

Главная героиня оперы — хрупкая, нежная Снегурочка — полуреальное, полуфантастическое существо, мечтающее стать человеком. Дочь тепла (Весны) и холода (Мороза), она с самого начала оперы находится в предчувствии своего преображения и любви (ария «С подружками по ягоды ходить», ариетта «Слышала я, слышала»). Ариозо Снегурочки, гибнувшей под лучами грозного Ярилы-Солнца в финале оперы, относится к лучшим страницам русской музыки. Пробудившееся в героине чувство любви воплощено в мелодии широкого дыхания, полной глубокого, истинно человеческого чувства («Но что со мной? Блаженство или смерть? Какой восторг!»).

Сюжет оперы-былины *«Садко»* (1896) построен на древнерусских преданиях о легендарном певце, отважном мореплавателе и «торговом госте» Садко. Образ Морской царевны Волховы композитор позаимствовал из народной сказки «Василиса Премудрая и Морской Царь».

Главный герой оперы, гуслир Садко, воплощает привлекательные черты русского народа — доблесть и патриотизм, правдивость и верность слову. Но самое главное — Садко предстает как человек высокой романтической мечты, вдохновенный музыкант, жаждущий прославить Новгородскую Русь по всему свету. Творческий дар помогает ему покорить Морское царство, завоевать сердце Волховы, доказать, что не знатность и богатство, а нравственные идеалы и благородные цели составляют высшую ценность жизни.

Народ в опере — это разноликий новгородский люд, добрый и злой, богатый и бедный. В изображении новгородцев царит песенное начало. Обратим внимание: Н.А.Римский-Корсаков в массовых сценах почти не использует подлинных фольклорных источников. Он умеет точно и выразительно передать в мелодиях интонации народных песен, их красоту и своеобразие.

Подводное царство, зыбкость, первозданная свежесть морской стихии воплощены композитором с помощью красочных симфонических средств. Мелодии, рисующие таинственные глубины и фантастические причудливые образы, принципиально «не песенны». Но когда царевна Волхова, полюбив Садко, обретает человеческие черты, в ее партии рождается выразительная лирическая мелодия («Колыбельная Волховы»).

Предпоследняя опера Н.А. Римского-Корсакова — *«Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»* (1904) — по праву считается вершиной творчества композитора. События «Китежа» происходят в эпоху ордынского ига, когда города Древней Руси подвергались разорению или даже уничтожению. В основу оперы положен ряд источников, в том числе «Китежский летописец», повесть XVII в. «О Петре и Февронии Муромских» и др. Талантливый либреттист В. И. Вельский обогатил старинные источники о граде Китеже, ставшем невидимым для ордынцев, подробностями и деталями, необходимыми для музыкального прочтения.

В опере Н.А. Римский-Корсаков впервые воплотил не архаичное языческое, а живое православное миропонимание русского народа. Духовная концепция предопределила сложный синтетический жанр оперы, где есть признаки и неспешно разворачивающегося эпического предания, и народной музыкальной драмы. Впрочем, сам композитор предпочитал считать сочине-

ние «литургической оперой», подчеркивая ее близость к символике церковной службы.

Столь же сложна мелодическая основа «Китежа», имеющая ярко выраженный национальный песенный характер. Создавая музыку, композитор опирался как на интонации различных фольклорных жанров, так и на старинные одноголосные знаменные распевы, несущие отпечаток строгой простоты и искреннего религиозного чувства.

В драматургии оперы сопоставлены две исторически конкретные противодействующие силы: русский народ и монголо-татарские завоеватели. Стоит, правда, отметить, что историческая реальность в «Китеже» особая, рожденная на основе народных представлений об ордынском нашествии как о Божием гневе и наказании за грехи. Поэтому татарский стан представлен в опере обобщенно и вне какой бы то ни было этнографической точности (с помощью старинной русской песни «Про татарский полон»). Мир русских людей обрисован гораздо полнее. Самый яркий персонаж оперы — дева Феврония, в образе которой утверждается торжество духовного начала над превратностями земной жизни.

Шедевр симфонической музыки Н.А. Римского-Корсакова — сюита «*Шехеразада*» (1888). Сочинение написано по мотивам арабских сказок «1001 ночь» на основе программы, предпосланной композитором: «Султан Шахриар, убежденный в неверности женщин, дал зарок казнить каждую из своих жен после первой ночи; но султанша Шехеразада спасла свою жизнь тем, что сумела занять его сказками, рассказывая их в продолжении 1001 ночи так, что побуждаемый любопытством Шахриар постоянно откладывал ее казнь и наконец совершенно оставил свое намерение. Много чудес рассказала ему Шехеразада, приводя стихи поэтов и слова песен, вплетая сказку в сказку и рассказ в рассказ».

Создавая «Шехеразаду», Римский-Корсаков сумел убедительно воспроизвести терпкий экзотический колорит, исходя из собственных представлений о восточных ритмах и ориентальной мелодике. В сюите четыре части. Первоначально композитор дал заглавия каждой из них: «Море, Синдбадов корабль», «Рассказ Календера-царевича», «Царевич и царевна», «Багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу, с медным всадником». Позднее композитор снял эти заголовки, однако в современной концертной практике они часто служат ориентирами для восприятия содержания произведения. Через всю музыку сюиты проходят две главные темы — грозного Шахриара и нежной красавицы Шехеразады. Следуя путем своей героини, композитор вплетает «сказку в сказку», живописуя в симфонических красках разнообразные образы (морская стихия, корабль Синдбада-морехода, лирическая любовная сцена, грандиозный восточный народный праздник и др.).

Созданию музыкальных полотен композитору помогала не только склонность к звукописи, но и присущая ему физиологическая особенность, которая называется «цветной слух». Н.А. Римский-Корсаков умел «видеть» цвет музыкальной тональности и отдельных созвучий. Слушатель без труда может представить картины природы и быта, которые умело «нарисовал» в своей музыке композитор.

Гениальный русский композитор **П.И.Чайковский** (1840—1893) был художником-гуманистом, и в этом — главное величие его музыки, рождающей

параллели с шедеврами Пушкина, Шекспира и Достоевского. В его сочинениях сконцентрировалась, кажется, вся информация о внутреннем мире человека, его страданиях, мечтах, порывах к счастью и невозможности изменить естественное течение жизни от колыбели до могилы. Тонкий психолог, Чайковский остро чувствовал трагические стороны бытия в извечных борениях добра и зла, любви и ненависти. Главная тема его творчества — конфликт между стремлением человека к идеалу, любви и духовной свободе и трагической невозможностью достичь желанной гармонии.

П.И.Чайковский представлял природу национального в искусстве иначе, нежели композиторы-«кучкисты». Крестьянская песня не была для него единственным источником «русскости». Он свободно обращался к интонациям городских народных песен и романсовой лирики, к цыганским напевам и бытовым танцевальным жанрам (прежде всего к вальсу), черпая из этого пестрого и богатого музыкального источника материал для своих незабываемых мелодий. Темы Чайковского, сочетающие эмоциональную открытость, простоту и искренность, сделали его музыку легко узнаваемой, любимой слушателями не только в России, но и за рубежом еще при жизни композитора. Притягательная сила его творений не утрачена и в наши дни.

Творческое наследие П.И.Чайковского широко и многогранно. Им написано десять опер, семь симфоний, три балета, более ста романсов, фортепианная и хоровая музыка, духовные сочинения, оркестровая музыка, концерты для солирующих инструментов с оркестром. Композитор был новатором, хотя к этому декларативно не стремился. Используя традиционные для европейской и русской музыки жанры, Чайковский неизбежно обновлял их содержание. Он создал психологическую симфонию-трагедию, развил жанр концерта, стал основоположником русского симфонизированного балета.

Самые трепетные, исповедальные станицы музыки П.И.Чайковского связаны с симфонией. Именно в симфониях отразилось мировосприятие композитора в высокотрагедийном смысле. С симфониями Чайковского фактически завершилось формирование русского классического симфонизма, начало которому было положено М. И. Глинкой.

Последние симфонии П.И.Чайковского — Четвертую, Пятую и Шестую — с полным основанием можно считать человеческой трагедией, развернутой в трех грандиозных музыкальных композициях.

Первый акт трагедии — *Четвертая симфония* (1876— 1877), где показана борьба двух начал жизни — светлых устремлений человека к счастью и злого рока, стоящего у каждого на пути. П.И.Чайковский, подобно Ф.М.Достоевскому, не разграничивает эти начала, полагая, что зло и добро — не только внешние факторы жизни, но прежде всего внутреннее состояние духовного мира личности.

Четвертая симфония — сочинение программное. Ее содержание Чайковский изложил в письме к Н.Ф. фон Мекк, но так и не обнародовал. В тексте программы слышны явные отголоски народнических идей: в ней присутствует образ простой и счастливой народной жизни, освобождающей человека от душевных терзаний. Чайковский писал: «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ, смотри, как

он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам»<sup>1</sup>. Символом «хождения в народ» в симфонии стала песня «Во поле береза стояла», ликующе звучащая в финале.

**Пятая симфония** (1888) более трагична. В ее музыке уже нет места образу народного счастья, и герой симфонии остается один на один с роком. Итог этой неравной борьбы композитор до конца не раскрыл. Слушая помпезный финал симфонии, кто-то скажет о победе добра над злом. Другие же справедливо воспримут грозную поступь маршевой музыки как апофеоз надличностного рокового начала, управляющего людскими судьбами. Думается, что композитор, создавая Пятую симфонию, много размышлял о бесплодности всяких попыток человека добиться счастья. И музыка этого сочинения предвосхищала безысходный трагизм Шестой симфонии.

Ярчайшее проявление симфонического гения П.И.Чайковского — **Шестая (Патетическая) симфония** — была завершена в 1893 г. Современники восприняли ее как реквием по внезапно умершему композитору. В отличие от предыдущих симфонических циклов в Шестой нет традиционного финала. Вместо него Чайковский написал медленную «похоронную» часть, в музыке которой слышны рыдания по уходящему из жизни человеку.

Вынашивая замысел симфонии с 1891 г., Чайковский дал ей название «Жизнь». Позднее он снял этот заголовок, но идея сочинения сохранилась. В нем композитор запечатлел извечные вопросы человека к Господу: кто мы? для чего родились? куда уйдем? Последняя страница рукописи хранит надпись композитора: «Благодарю тебя, Господи».

В симфонии четыре части, тесно связанные единым замыслом. Первая часть открывается сумрачным вступлением, из которого вырастает главная тема, нервная, порывистая, смятенная. Ей на смену приходит контрастная по характеру лирическая мелодия — образ прекрасной возвышенной мечты о счастье. Внезапный сильный «взрыв» потрясает оркестр, начинается разработка середины первой части. Ее содержание почти в зримой форме передает состояние смертельного ужаса человека перед лицом развернувшейся адской бездны. В музыке слышен то рев всепобеждающей дьявольской силы, то рыдание измученной души. В кульминации рождается новая тема — угрожающая нисходящая мелодия у медных духовых инструментов. Она переходит в похоронную православную молитву «Со святыми упокой». В заключительной части драматизм борьбы не затихает. Но кончается первая часть темой, вселяющей светлую надежду.

Во второй части композитор сохраняет это эмоциональное состояние. Лирический вальс заставляет забыть о предшествующей трагедии. Музыка проникнута грациозной беззаботностью и легкостью. Однако это отдохновение временно. В третьей части трагические события развиваются уже без всякой передышки.

Скерцо-марш, третья часть, — последняя кульминация симфонии и фактически ее финал, после которого будет звучать лишь краткое послесловие. В скерцо-марше воцаряется тема, воплощающая запредельную вихревую энергию, неподвластную человеческой воле. Исследователь-музыковед Б. В.Аса-

<sup>1</sup> Чайковский П. И. Поли. собр. соч. Литературные сочинения и переписка. — М., 1962. — Т. 7. — С. 127.

фьев услышал в этой музыке лёт злой бесовской силы, проявляемой «во всей причудливости своего нрава от тихого, вкрадчивого шепота-шуршания до злобного натиска во всеоружии ритмического властного веления»<sup>1</sup>.

Четвертая часть — прощальное слово по уходящему из жизни человеку. В музыке сопоставлены два образа — декламационная тема горестного плача и светлая лирическая тема — воспоминание. Смысловую завершенность финалу симфонии придают последние такты музыки. В них жизнь словно замирает, и от этого образа веет смирением перед страшной тайной смерти.

Оперы композитор писал начиная с консерваторских лет, но первые «пробы пера» были не слишком удачны. И лишь пятое оперное сочинение — «*Евгений Онегин*» (1877—1878) по роману в стихах А.С.Пушкина — принесло долгожданный успех. При создании либретто Чайковский старался быть как можно ближе к оригиналу, но понимал, что в опере невозможно охватить всю «энциклопедию русской жизни» (В. Г. Белинский), поэтому композитор взял из пушкинского текста лишь самую «оперную» лирическую линию и сосредоточился на воплощении личной драмы Онегина, Ленского и Татьяны.

Основная идея «Евгения Онегина» — столкновение людей с роковыми препятствиями, выступающими в облике традиционных общественных нравов, — была чрезвычайно близка композитору. Музыка оперы изобилует великолепными мелодиями, отражающими внутренний мир и психологические состояния героев.

Музыкальная характеристика Татьяны в опере во многом аналогична пушкинскому. Ей свойственны высокие нравственные качества, искренность и твердость духа. Центральной в раскрытии характера героини является большая сцена письма, где реалистически воплощаются смятенные чувства и эмоции влюбленной девушки.

Ленский у Чайковского иной, чем у Пушкина. Он предстает трагическим персонажем, совершенно лишенным иронии. Наиболее ярко внутренний мир «философа в осьмнадцать лет» раскрыт в знаменитой арии «Что день грядущий мне готовит?», передающей настроение смертной тоски и обреченности.

Образ Онегина во многом соответствует пушкинскому оригиналу. Судя по всему, Чайковский вовсе не симпатизировал «столичному льву», к которому неожиданно приходит запоздалая любовь. В сцене в саду, когда Онегин «читает наставление» Татьяне, музыка насыщена вежливыми, холодноватыми интонациями. Полюбив, герой начинает «копировать» темы, почерпнутые из партии Татьяны (финал оперы).

Гениальное творение П.И.Чайковского — опера «*Пиковая дама*» (1890) — было написано в рекордно короткий срок — за сорок четыре дня. Работая быстро и самозабвенно, композитор был настолько поглощен сюжетом, что стал воспринимать героев оперы как реальных людей. В письме к брату он признался: «Когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, мне до того стало жаль Германа, что я вдруг начал сильно плакать».

Одноименная повесть А. С. Пушкина, положенная в основу либретто, претерпела в опере существенные изменения. Прежде всего действие перенесено из Пушкинской эпохи в XVIII в., во времена правления Екатерины II. Герман

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. — Л., 1981. — С. 115.

(у Пушкина — Германн<sup>1</sup>) преобразен из расчетливого корыстолюбца в трагического героя с неустойчивой психикой. Лиза — не бедная родственница, а богатая наследница, внучка графини, что привнесло в сюжет мотив социального неравенства и особую остроту.

«Пиковая дама» — опера-трагедия. Ее основная идея — предначертанность судьбы героев, которые гибнут, не в силах противостоять злему року. С первых тактов музыка *овеяна* присутствием смерти — таинственной силы, представшей в опере в разных ликах.

В симфонической интродукции, предворяющей оперу, Чайковский дает обобщенный образ ее содержания. Здесь противопоставлены темы, относящиеся к «роковому» началу (трех карт, Пиковой дамы и призрака Графини), и светлая, возвышенная тема любви.

Спустя два года после создания «Пиковой дамы» П.И.Чайковский написал одно из самых светлых своих сочинений — балет *«Щелкунчик»* (1892), в котором воплотил светлую мечту о прекрасной любви, о победе добра над злом. Здесь стоит рассказать о том, что до Чайковского на русских сценах царили развлекательные балеты-дивертисменты, состоящие из танцев, мало связанных друг с другом по смыслу.

*«Лебединое озеро»*, написанное композитором в 1876 г., успеха не имело: премьера спектакля, состоявшаяся на сцене московского Большого театра, оставила публику равнодушной, а критика и вовсе прошла мимо редкой по красоте поэтичной музыки (кстати, в оригинале Чайковского главные герои балета — Одетта и Зигфрид — погибают, но в XX в. этот трагический финал был необоснованно заменен счастливой концовкой).

Спустя тринадцать лет в содружестве со знаменитым хореографом Мариусом Петипа композитор создал *«Спящую красавицу»* (по мотивам сказки французского писателя Ш.Перро). На сей раз спектакль имел грандиозный успех, ознаменовавший переворот в балетном искусстве.

Пожалуй, самым популярным сочинением Чайковского является *Первый концерт для фортепиано с оркестром* (1875). Музыка трех частей концерта привлекает воодушевленной романтической приподнятостью, торженностью чувств, запоминающимися лирическими мелодиями. Солирующий инструмент и оркестр выступают как равноправные партнеры, а сложнейшие виртуозные элементы фортепианной партии, которые по плечу лишь крупным исполнителям, целиком подчинены общему художественному замыслу.

Значительная часть наследия П.И.Чайковского — хоровые сочинения, в том числе духовная музыка. Здесь стоит сделать краткое пояснение. Как известно, в XIX в. лучшие творческие силы русского искусства сосредоточились в светских жанрах, в музыкальной практике это — опера, симфония, романс. Уровень церковной музыки был значительно ниже, поскольку выдающиеся композиторы лишь эпизодически обращались к храмовым песнопениям. Неудовлетворительное состояние церковного музыкального искусства побудило Чайковского обратиться к духовным композициям. Он считал, что песнопения XVIII в., звучавшие тогда повсеместно, не соответствуют «византийскому стилю» православных икон и всей церковной службе.

<sup>1</sup> У Пушкина Германн — фамилия, у Чайковского Герман — имя.

В 1878 г. П.И.Чайковский написал большую *композицию на тексты из литургии св. Иоанна Златоуста*. Цикл состоит из пятнадцати номеров для четырехголосной хора без сопровождения (что соответствует храмовой православной традиции). В те годы, подобно многим «шестидесятникам», Чайковский еще только прикоснулся к христианству, и его литургические песнопения несут отпечаток первого, несколько внешнего прочтения сакральных текстов.

Иное, более глубокое воплощение христианских молитв являет *«Всенощное бдение»*, написанное П.И.Чайковским в 1881 г. В музыке отразилось искреннее, сердечное приятие композитором христианской веры. В основу композиции положены древнерусские распевы, которые Чайковский по мере возможности пытался сохранить в их первоизданной красоте. Богослужбные сочинения мастера оказали огромное влияние на дальнейшее развитие духовного начала в русской музыке, на становление школы Синодального училища и творчество С. В. Рахманинова (о чем речь пойдет в IV части настоящего пособия).

#### **§ 43. В поисках «русского стиля»: архитектура и скульптура второй половины XIX в.**

Своеначный, жадный ум, —  
Как пламень, русский ум опасен:  
Так он неудержим, так ясен,  
Так весел он — и так угрюм...  
Он здраво мыслит о земле,  
В мистической купаясь мгле.

*В. И. Иванов*

Я верю, что нет на Руси для русского художника  
святее и плодотворнее дела, как украшение храма, —  
это уже поистине и дело народное, и дело высочайшего искусства...

*В. М. Васнецов*

Зодчество пореформенной эпохи на первый взгляд кажется весьма далеким от острых социальных проблем современности, зеркалом которых были другие искусства. Кажется, что идеалы народничества вовсе не волновали архитекторов. Но это действительно первое и не окончательное впечатление. Достаточно вспомнить историю архитектуры предшествующих десятилетий. Начиная с петровских реформ XVIII в. именно зодчество внесло главный вклад в освоение европейского опыта классицизма, указав путь к гармоничному сочетанию «своего» и «чужого». Именно зодчество — русский амфир — воплотило в начале XIX в. самые грандиозные идеалы патриотизма и государственности. И все же классицизм, подаривший России дворцовый Санкт-Петербург, способствовавший обновлению Москвы и многих других древнерусских городов, к середине XIX в. себя исчерпал. Идеалы народности и национальной харак-

терности, пестуемые русской общественной мыслью, пришли в противоречие с классицистскими установками на монументальную строгость и стройность без намека на самобытность.

Поиски нового — «своего» — пути в русской архитектуре пореформенной эпохи шли непросто. Многие исследователи считают вторую половину XIX в. временем архитектурной эклектики — пестрого смешения разных исторических стилей. Действительно, в моде было копирование, имитация внешних примет архитектурного прошлого, а при составлении проекта во внимание принимались прежде всего вкусы и потребности богатого заказчика. Так что в строениях пореформенных лет можно неожиданно встретить и дворец в стиле итальянского палаццо эпохи Возрождения, и здание, украшенное безделушками в стиле рококо, и помпезные частные дома, фасад которых повторяет внешние приметы классицизма.

И все же думается, что «повторение пройденного» не было сутью развития русской архитектуры пореформенной эпохи. Постепенно освобождаясь от магии европейского классицизма, русские мастера упорно искали свои, «почвенные» начала зодчества. Первым шагом на пути обновления архитектуры стало рождение «русского стиля».

«Русский стиль» — своеобразный отклик народничеству. Он сформировался на почве повсеместной увлеченности мастеров фольклором и народными промыслами. В связи с этим необходимо вспомнить о деятельности *Абрамцево-ского кружка*, возникшего при инициативе **С.И.Мамонтова** (1841 — 1918) — богатого российского промышленника и известного мецената. В живописном подмосковном имении Абрамцево он открыл художественные мастерские, развивавшие традиции народного творчества в резьбе по дереву и майолике<sup>1</sup>. Само же имение в течение двадцати лет (1870—1890) было пристанищем многих великих русских художников. Здесь бывали В.М.Васнецов, И.Е.Репин, В.Д.Поленов, В.А.Серов. И не только бывали, но подолгу жили и работали, экспериментируя с образцами народного искусства. Сегодня каждому, кто приезжает в Абрамцево, обязательно покажут небольшую церковь в «русском стиле» (1881 — 1882), возведенную по проектам В. М.Васнецова и В.Д.Поленова, продемонстрируют затейливый «Теремок» (1873), имитирующий деревянную крестьянскую избу с резным крыльцом, возведенную зодчим И.П.Ропетом (И.П.Петровым).

Мода на красочную древнерусскую декоративность, почерпнутую из московской старины, довольно быстро распространилась в среде архитекторов и получила поддержку официальных кругов, озабоченных застоєм в развитии национальных градостроительных идей. Характерной чертой «русского стиля» стала имитация в каменном зодчестве элементов древнерусской, в том числе деревянной, архитектуры и различных видов народного творчества (одежды, домашней утвари, глиняных поделок, узорчатой вышивки и пр.). По выражению одного из современников, новые здания стали украшать «мраморными полотенцами и кирпичными вышивками». Вспомнили архитекторы и о шатровых московских храмах XVI в., некогда запрещенных к строительству и незаслуженно забытых. Шатры и узорочье как исконно русские атрибуты зодчества придали зданиям пореформенных десятилетий яркий,

<sup>1</sup> *Майолика* — вид керамики, изделия из цветной обожженной глины.

пестрый, часто чрезмерно украшенный вид, гармонирующий со старой столицей, но чуждый европейской красоте Санкт-Петербурга.

В 1882 г. было завершено сооружение *храма Воскресения Христова* (в народе его называли «Спасом на Крови»), воздвигнутого по проекту А.А. Парланда и архимандрита Игнатия в центре Санкт-Петербурга на том самом месте, где пролил кровь император Александр II<sup>1</sup>. Храм поражает не только своими размерами, но и обилием мозаичных украшений, которыми покрыты все его стены от пола до потолка. Думается, что этот архитектурный образ запечатлел традиционную для XIX в. идею единения «православия, самодержавия, народности»<sup>2</sup>.

Чертами «русского стиля» отмечены и такие крупные постройки 80—90-х гг. XIX в. в Москве, как *Исторический музей* (авторы проекта — А.А. Семенов и В.О. Шервуд), *Городская дума* (архитектор Д.Н. Чичагов), *Верхние торговые ряды* (архитектор А.Н. Померанцев). Обратим внимание: каждое из этих зданий имеет четкий, ясный план, отвечающий его функциональной принадлежности. Однако внешняя оболочка совершенно намеренно маскирует эти современные черты в угоду архаичным декоративным украшениям, обильно покрывающим стены. Некоторые искусствоведы в подобной «боязни пустоты» видят упадок монументального мышления русских зодчих и утрату «большого стиля». Однако, как мы убедимся позднее, из «хорошо забытого старого» все же родится новый национальный «большой» архитектурный стиль.

В пореформенную эпоху, когда архитекторы искали новые формы выразительности, распался традиционный для искусства классицизма союз зодчества и ваяния. О крупных ансамблях, сочетающих градостроительные решения со скульптурными украшениями, пришлось забыть, поскольку не находилось желающих финансировать дорогостоящие работы. Создавались лишь отдельные городские монументы, в числе которых следует отметить работы знаменитого скульптора **М.О. Микешина** (1835—1896), автора памятников «*Тысячелетие России*»\* в Новгороде (1862) и *Богдану Хмельницкому* в Киеве (1869—1888).

Самым известным городским монументом пореформенной эпохи по праву считается бронзовый *памятник А. С. Пушкину* в Москве (1880) работы скульптора **А.М. Опекушина** (1838—1923). В этом творении удачно совместились историческая конкретность образа с поэтичным, лирическим его звучанием. Избежав ложной патетики в возвеличивании любимого русского поэта, скульптор наделил своего героя чертами мыслителя-романтика, погруженного в себя, но готового к дружескому несуетному общению.

А.М. Опекушин создал целую галерею памятников, увековечивших образы замечательных людей России. Именно он выполнил фигуры Суворова, Державина, Потемкина, Чичагова и др. для статуи Екатерины II в Санкт-Петербурге (автор статуи — М.О. Микешин). По проекту Опекушина сооружен *памятник М. Ю. Лермонтову* в Пятигорске (1889).

Утраченное воссоединение архитектуры и скульптуры, характерное для нового, «большого», стиля произошло в памятнике, история которого насчи-

<sup>1</sup> 1 марта 1881 г. царь был смертельно ранен осколками бомбы, брошенной террористом-народовольцем И.И. Гриневицким.

<sup>2</sup> После революции 1917 г. в храме было то овощехранилище, то склад театральных декораций. Восстановление национальной святыни еще не завершено.

тывает почти два столетия. Речь идет о *храме Христа Спасителя* — символе русских православных духовных традиций и символе великой России. О нем мы поговорим более подробно.

Еще в декабре 1812 г. председатель Общества поощрения художеств П.А. Кикин в письме к известному государственному деятелю, писателю А.С.Шишкову высказал предложение соорудить в Москве храм Христа Спасителя, дабы увековечить память павших за спасение Отечества в 1812 г. В нем, в частности, говорилось:

Я мыслю, что памятник сей соответствовать должен во всем цели своей и времени... Война сия, по-видимому, долженствовала решить судьбу России, потрясти основания гражданских и политических связей ее и даже самой веры, не есть обыкновенная; почему и памятник должен быть таковой же... И так сердце мое и ум согласно требуют воздвигнуть храм Спасителю в Москве, под именем Спасского собора, который один может во всех отношениях удовлетворить ожиданию каждого. Я говорю в Москве, ибо там, в сердце России, надменный враг чаял нанести смертельный удар народу русскому; там дерзнул он на святотатство, там Провидение положило предел пагубным замыслам на род человеческий; там началась гибель несметных сил вражеских. Воздав Божие Богови, теснее сопряжемся с верою и потомством; навсегда иметь будем перед глазами памятник признательности нашей к Немю, а не кичения, приписывая все к себе... В оном храме непременно должно соорудить придел в память умерших на поле чести, коих имена вырезать на досках медных: нижних чинов число с означением токмо полков; дворянства — всего поименно; ибо утешительно матери читать имя сына своего или сыну отца, положившего голову в священную минуту защиты оскорбленного и гибнувшего Отечества. Надпись на фронтоне, по моим мыслям, лучше быть не может и сообразнее цели сего памятника <...>: «не нам Господи, не нам, но имени Твоему даждь славу».

Через восемь дней после отсылки письма царь Александр I издал манифест, объявляющий о сооружении храма и о конкурсе на лучший проект. В нем приняли участие самые именитые мастера того времени — А.Н.Воронихин и В.П.Стасов, А.И.Мельников и О.И.Бове, А.Д.Захаров и Д.И.Жиллярди. Все они тяготели либо к грандиозным классицистским решениям в духе петербургского Казанского собора, либо к традициям античной итальянской архитектуры. Например, сохранился проект выдающегося зодчего Дж.Кваренги, увидевшего московский храм-памятник в образе римского Пантеона.

Победителем конкурса стал **А.Л.Витберг** (до принятия православия — Карл Магнус, 1787—1855), обрусевший швед, выпускник петербургской Академии художеств по классу живописи. Приход этого одаренного человека в архитектуру был довольно неожиданным, но он был искренне увлечен идеей создания «народного храма» и после полугода самостоятельных занятий зодчеством нашел в себе силы для работы над грандиозным проектом, которая увенчалась успехом.

Витберг предложил возвести церковь на Воробьевых юрах, которые Александр I называл «короною Москвы». Церемония закладки храма состоялась в октябре 1817 г. Однако Витберг оказался плохим организатором. Строительство растянулось на долгие годы, а затем и вовсе было прекращено по решению царя Николая I, которого не удовлетворили ни проект, ни место сооружения, признанное специалистами опасным из-за плохого грунта. Но идея памятника не пропала.

По просьбе московского генерал-губернатора Д. В. Голицына был объявлен новый, второй по счету, конкурс, в котором вновь приняли участие известные архитекторы — О. И. Бове, В. П. Стасов, А. И. Мельников, А. П. Брюллов. Победителем стал **К.А.Тон** (1794—1881) — его проект сделал молодого и никому ранее не известного архитектора российской знаменитостью. К.А.Тон не пошел по стопам своих предшественников и уже не пытался повторить величавые классицистские строения начала XIX в. Зодчий, сообразуясь с духом времени, увидел храм Христа Спасителя сквозь призму традиций древнерусской архитектуры. С его проекта началось обновление центра Москвы в «русском стиле», о котором говорилось выше. И не только Москвы. Овеянная авторитетом храма Христа Спасителя, мода на строительство церквей, сохраняющих вкус древнего византийского зодчества, распространяется во многих российских городах. Достаточно сказать, что по проектам К. А. Тона были сооружены соборы в Томске, Красноярске, Ельце, Тихвине и других городах.

Любимец императора Николая I, К.А.Тон получал самые ответственные заказы и блестяще с ними справлялся. Ему принадлежат проекты Большого Кремлевского дворца и Оружейной палаты в Московском Кремле, первых железнодорожных вокзалов в Москве и Санкт-Петербурге, пристань со сфинксами на Неве у Академии художеств и др.

Закладка нового храма Христа Спасителя на берегу Москвы-реки состоялась 10 сентября 1839 г. Храм как бы смотрел на древний Кремль, что придавало центру города законченный, гармоничный вид. Торжество, ставшее всенародным праздником, приурочили к двадцатипятилетию окончания войны с Наполеоном и открытию на Бородинском поле памятника великой битвы.

Работая над проектом храма Христа Спасителя, К.А.Тон ориентировался на древнерусскую церковь, форма которой восходит к византийскому пятикупольному четырехстолпному собору, имеющему в плане равноконечный крест. Вознесшись своей стройной громадой над Москвой, храм стал не только великим духовным символом, но и огромным музеем, собравшим бесценные памятники скульптуры и живописи, составившие грандиозный ансамбль искусств, не имеющий аналогий в мировой художественной культуре. Вся работа по выбору сюжетов скульптурных и живописных украшений проделали высшие иерархии Русской православной церкви, московские митрополиты. Они стремились к тому, чтобы религиозная символика сочеталась с историей России. Как пишет современный исследователь, «храм Христа Спасителя представляет один из самых грандиозных в истории не только отечественного, но и мирового искусства пример синтеза разных видов изобразительного искусства. Скульптура на фасадах и живопись в интерьерах вошли в архитектуру на основе принципов, неизвестных не только древнерусскому искусству, в духе которого сооружался храм Христа Спасителя, но своему непосредственному предшественнику — зодчеству классицизма, где скульптурный декор широко применялся в гражданском и культовом строительстве. В масштабах искусства прошлого и текущего столетия храм Христа Спасителя представляет явление исключительное как по объему использования скульптуры, так и по содержательности и тщательности на фасадах и дверях»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Кириченко Е.И. Храм Христа Спасителя. — М., 1992. — С. 69.

Примером может служить западный фасад храма. Центральная скульптура изображала Иисуса Христа, благословляющего каждого, кто входит в собор. По сторонам в медальонах располагались святые покровители русских императоров — Александр Невский, Николай Мирликийский. Далее следовало символическое изображение небесных сил, помогающих русским войскам на полях сражений.

Всего же для фасада храма Христа Спасителя было выполнено шестьдесят горельефов: из них внизу — восемь многофигурных композиций, сорок фигур по сторонам входов и окон, двенадцать икон в закомарах в верхней части. Создал большую часть этих скульптурных шедевров выпускник петербургской Академии художеств **А. В. Лугановский** (1810— 1855), органично соединивший в своих творениях черты предшествовавших «больших стилей» (барокко и классицизма) с мотивами древнерусских соборов.

Огромную ценность представляла религиозная живопись храма, над которой трудились многие выдающиеся русские мастера — А.И.Резанов, Л.В.Даль, В.П.Верещагин, Ф.А.Бруни, Г.И.Семирадский, К.Е.Маковский, И.Л.Прынишников, И.Н.Крамской, В.И.Суриков и др. Предметы церковного обихода заказывались и выполнялись по рисункам художников на лучших фабриках России.

Возводили храм Христа Спасителя не только на средства государственной казны, но и на народные пожертвования.

Торжественное освящение храма Христа Спасителя состоялось в 1883 г. Просуществовал он без малого полвека и был взорван в 1931 г. Свидетель варварского уничтожения святыни С.Т.Аксаков писал:

По гениальной мысли Тона,  
Ты был в величии простой,  
Твоя гигантская корона  
Горела солнцем над Москвой.  
С тобой умолкли отголоски  
Великого Бородина,  
Исчезли мраморные доски  
И с ними храбрых имена. <...>  
Мне жаль художников и зодчих,  
Большой сорокалетний труд;  
И примириться мысль не хочет,  
Что храм Спасителя снесут.

#### Вопросы и задания

1. Сопоставьте высказывания Ф.М.Достоевского и Л.Н.Толстого.

**Ф. М. Достоевский:** «А между тем всего хуже то, что народ уже видел и заметил разрыв с ним интеллигентной молодежи русской, и худшее тут то, что уже назвал отмеченных им молодых людей *студентами*. Он давно их стал отмечать, еще в начале шестидесятых годов: затем все эти хождения в *народ* произвели в народе лишь отвращение».

**Л. Н. Толстой:** «Я желал всеми силами души быть в состоянии слиться с народом, исполняя обрядовую сторону его веры; но я не мог этою сделать. Я чувствовал, что я лег бы перед собой, насмеялся бы над тем, что для меня свято, если бы я делал это».

Что роднит и что различает позиции двух гениев русской литературы? Охарактеризуйте явление народничества в контексте развития русской художественной культуры.

2. Прочитайте строки Н. А. Некрасова:

Не небесам чужой отчизны, —  
Я песни родине слагал!  
Как ни тепло чужое море,  
Как ни красна чужая даль,  
Не ей поправить наше горе,  
Размыкать русскую печаль!  
Храм воздыханья, храм печали —  
Убогий храм земли Твоей:  
Тяжеле стонов не слышали  
Ни римский Петр, ни Колизей!  
Сюда народ, тобой любимый,  
Своей тоски неодолимой  
Святое бремя приносил —  
И облегченный уходил!  
Войди! Христос наложит руки  
И снимет волею святой  
С души оковы, с сердца муки  
И язвы с совести больной...

Слова «страдание», «бедность», «стон» часто встречаются в русской поэзии пореформенной эпохи, да и позднее. Расскажите о народнических идеалах в русской литературе.

3. Составьте сообщение на тему «Духовно-нравственные основы русской классической литературы». Что роднит творчество русских писателей пореформенной эпохи с произведениями отечественной живописи и музыки? Приведите примеры, начав с параллели «Ф.М.Достоевский — П.И.Чайковский».

4. Охарактеризуйте наследие великих реалистов XIX в. — «младшего поколения» — в контексте темы любви — символа высших ценностей жизни и трагедии бытия (И.А.Бунин, А.И.Куприн и др.).

5. Н.А.Дмитриева, известный отечественный историк живописи, пишет: «Если вся большая культура XIX века была, прямо или косвенно, носителем гуманной социально-нравственной миссии, то русская культура приняла эту миссию открыто, без обиняков, можно сказать — с гордостью. "И долго буду тем любезен я народу, Что чувства добрые я лирой пробуждал, Что в мой жестокий век восславил я свободу, И милость к падшим призывал", — сказал высочайший русский поэт. В этих словах — программа-максимум русского искусства. Морализаторством оно не занималось, но и для великих его мастеров и для художников меньшего масштаба характерна постоянная доминанта нравственных ценностей, постоянная потребность в этическом оправдании эстетического. Искусство понималось как служение чему-то высшему, чем оно само; вопрос "для чего?" был более важен, чем "что?" и "как?"; поиски справедливости и защита человеческого достоинства нигде не были столь напряженными, как в искусстве "страны рабов, страны господ" — полуфеодальной России».

Охарактеризуйте с этих позиций наследие русских художников-передвижников. Расскажите, как зародилось передвижничество и какие результаты дало это движение.

6. Подберите образы русской лирической поэзии, созвучные пейзажам-«настроениям» А.К.Саврасова, И.И.Шишкина, В.Д.Поленова, А.И. Куинджи и др.

7. Передвижники — кучкисты: соотносима ли деятельность этих творческих объединений? Расскажите, кто входил в кружок «Могучая кучка» и кто был его организатором и вдохновителем. Сделайте комментарии к воспоминаниям Н.А. Римского-Корсакова: «Я был воспитанник-дилетант, немного играющий на фортепиано и царапающий что-то на нотной бумаге; однако моя любовь к музыке росла, и вот я наконец попал к Балакиреву. После дилетантских по технике, но музыкальных и серьезных по

отношению к стилю и вкусу попыток меня прямо сажают за сочинение симфонии. Балакирев, не только никогда не проходивший никакого систематического курса гармонии и контрапункта, но даже и поверхностно не занимавшийся этим, не признавал, по-видимому, в таких занятиях никакой нужды. Благодаря своему самобытному таланту и пианизму, благодаря музыкальной среде, встреченной им в доме Улыбышева, у которого был домашний оркестр, под дирижерством Балакирева разыгрывавший бетховенские симфонии, он как-то сразу сформировался в настоящего практического музыканта. Отличный пианист, превосходный чтец нот, прекрасный импровизатор, от природы одаренный чувством правильной гармонии и голосоведения, он обладал частью самородной, частью приобретенной путем практики на собственных попытках сочинительской техникой».

8. В.В.Стасов в письме к М.П.Мусоргскому писал: «Пятьсот миллионов ура вам, Мусорянин!!! Не тот большой художник, кто фуги, руки и ноги знает и умеет, — а у кою внутри и зреет правда, у кого внутри ревнивое и беспокойное, никогда не замолкающее чувство истины на все. на все...».

О какой правде и «чувстве истины на все» говорит критик? С кем полемизирует, упоминая фугу?

9. Составьте сообщение об оперном творчестве М.П.Мусоргского. Какие темы и сюжеты привлекали композитора? Под влиянием каких идеалов он сформировался как личность и как художник? Возьмите в качестве эпиграфа слова Мусоргского: «Моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, т.е. *звуки человеческой речи*, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться *музыкой* правдивой, точной, но художественной, высокохудожественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь...».

10. Прочитайте отрывок из письма М.П.Мусоргского В.В.Стасову:

«Чрезмерная сила проявится, когда до самого днища ковырнешь. Ковырять чернозем можно орудием состава ему постороннего. И ковырнули же в конце XVII в. Русь-матушку *таким* орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, и, как чернозем, *раздалась* и *дышать* стала. Вот и восприняла сердечная разных действительно и тайно статских советников и не дали ей, многострадальной, опомниться и подумать: "*куда прет?*" Сказнили неведующих и смятенных: сила! А приказная изба все живет, и сыск тот же, что и за приказом: только время не то: действительно и тайно статские советники мешают чернозему *дышать*. Прошедшее в настоящем — вот моя задача. "*Ушли вперед!*" — врешь, "там же" Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или то с ним *состряпалось*, — там же Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лихо упивается и пуще стонет: там же!»<sup>1</sup>.

11. А.П.Бородин вошел в историю русской художественной культуры как создатель эпической симфонии. Расскажите о творчестве «Баяна XIX в.». В чем уникальность личности композитора?

12. Прочитайте отрывок из работы известного отечественного музыковеда Б. В.Асафьева: «Ни один из русских музыкантов... не раскрывает перед нами в течение своей жизни столь яркие картины сознательного отношения к искусству как к жизненной задаче и вытекающего отсюда нравственного требования подвига, долга и учительства. Три разветвления нравственного целеполагания (подвиг, долг и учительство) могут стать живым претворением и быть осуществленными лишь при наличии в сознании личности двух основных требований к себе, к своей воле и мысли: строгой дисциплины (т.е. жизненного поведения, не допускающего случайных отклонений от раз и навсегда намеченною пути) и непрестанного труда, как в смысле духовного самоусовершенствования, развития своих дарований, так и в смысле добывания и укрепления чисто технической сноровки, чтобы стать опытным мастером в своем ремесле и

<sup>1</sup> Цит. по: *Мусоргский М.П.* Письмо к В. В. Стасову о «Хованщине» //Литературное наследие. - М., 1971. - С. 132.

свободно распоряжаться данным материалом. Римский-Корсаков строго и стройно строил свою жизнь. Творчество для него было долгом, ибо дарованный ему талант он должен был развить и выработать законы своего творчества, отмечая в нем все случайное и незрелое. Он добился этого»<sup>1</sup>.

Расскажите об образном мире музыкального искусства Н.А. Римского-Корсакова.

13. П.И. Чайковский писал: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящихся в ней утешение и подпору». Эти слова могут служить эпиграфом для рассказа о творчестве гения русской музыки. Составьте такой рассказ, сделав акцент на воплощении в творчестве Чайковского вневременных тем и сюжетов.

14. Что такое «русский стиль» в зодчестве XIX в.? Какие памятники архитектуры свидетельствуют об обновлении ее образного строя?

15. Сделайте сообщение о храме Христа Спасителя в Москве в контексте русской истории от 1812 г. до возрождения святыни в 1997 г.

16. Человек в русской литературе, живописи и музыке «золотого века» — одна из возможных тем семинара по проблемам русского классического искусства. Назовите произведения, которые вы могли бы охарактеризовать в русле данной темы.

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. — Л., 1981. — С. 147.

## ЧАСТЬ IV

### Серебряный век русской художественной культуры

#### Глава 12. Новые направления в художественной культуре «границ веков»

##### § 44. Человек перед лицом Вечности: открытия русского символизма

Мы каждый час не на Земле земной,  
А каждый миг мы на Земле небесной...

*К. Д. Бальмонт*

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

*В. С. Соловьев*

Исторические и социально-политические потрясения конца XIX — начала XX в. не могли не отразиться на духовном и культурном развитии России. Бурную эпоху «границ веков» сегодня чаще всего называют Серебряным веком, или русским духовно-культурным Ренессансом. Границы этой эпохи условны<sup>1</sup>. Наступившее XX столетие не могло в одночасье отменить народнические идеалы, сформировавшие искусство пореформенной эпохи. Реалистические образы простого народа, темы социальной справедливости, поиски «правды жизни» сохранили свое значение в творчестве многих мастеров — Л.Н.Толстого, В.И.Сурикова, Н.А.Римского-Корсакова, И.Е.Репина, В.Г.Короленко и др. Однако этих художников не следует относить к мастерам «русского духовно-культурного Ренессанса». К Серебряному веку принадлежит иное, новое поколение творцов, ниспровергателей устоев, обладавших особым мироощущением.

В их творениях родились художественные образы, говорящие о резкой смене привычных смыслов и ориентиров русского искусства. Ощущение нравственного кризиса, тоску по утраченной красоте, интуитивный порыв к по-

<sup>1</sup> Хронологические рамки Серебряного века определяются приблизительно от начала 90-х гг. XIX в. до 1917 г., после которого начинается советский период в истории русской культуры. Само понятие имеет образный и мифологический характер. Определение «Серебряный век» ввел в обиход основатель журнала «Аполлон» С.К.Маковский; термины «русский духовный Ренессанс» и «русский культурный Ренессанс» употребляли философы Серебряного века, в том числе Н.А.Бердяев.

стижениям духовных загадок бытия — все это воплотили музы Серебряного века — литература и живопись, музыка и театр.

Стремительное развитие разнообразных, чаще всего противоречащих друг другу концепций искусства способствовало столь же разнообразному их превращению в творчестве, поражающем динамичной взрывчатостью идей, радикализмом, причудливым сочетанием старого, доставшегося в наследство от XIX в., и нового, нарождающегося, принципиально нетрадиционного. В прихотливой «гармонии противоположностей» сокрыто особое своеобразие художественной культуры Серебряного века. Эту неустойчивую «переходность» замечали и сами современники. Как писал поэт Андрей Белый, «мы — дети того и другого века; мы — поколение рубежа. <...> Правота нашей твердости видится мне... скорее в решительном "нет", сказанном девятнадцатому столетию, чем "да", сказанному веку двадцатому»<sup>1</sup>.

Среди многочисленных стилей, течений, направлений в искусстве Серебряного века ведущее место по праву принадлежит *символизму*.

«Русским людям культурного слоя XIX и XX века свойственна быстрая смена поколений и настроений; постоянная распря детей и отцов особенно характерна для России. А.Белый в своих воспоминаниях характеризует напряженность своего кружка поэтов-символистов как ожидание зорь и как видение зорь. Ждали восхода солнца Грядущего дня. Это было ожидание не только совершенно новой коллективной символической культуры, но также и ожидание грядущей революции. <...> А. Белый блестяще характеризует атмосферу, в которой возник русский символизм. Время было очень замечательное. Но неприятная кружковщина, почти сектантство молодых символистов, резкое деление "наших" и "не наших", самоуверенность и самоупоенность. Этому времени свойственна была взвинченность, склонность к преувеличениям, раздувание иногда незначительных событий...», — отмечал Н.А.Бердяев<sup>2</sup>.

Ключевым понятием символизма является само слово «символ», которое творцы той эпохи трактовали чаще всего в мистическом плане: как «знак иного мира в этом мире», как «связь между двумя мирами»<sup>3</sup> — видимом, материальном, и невидимом, потустороннем. Раскрывая единство земного и небесного, символисты испытывали восторг и трепет перед вечными красотами Вселенной, жаждали прикоснуться к тайнам мироздания, жизни и смерти, воспевали свободу творческого духа и призывали «каждый миг сделать великим трепетом» (В. Я. Брюсов). Опьянение любовью, радостью бытия, чувственной красотой мира, бурными стихиями воды и огня — все это тоже составляет образную сферу искусства символизма, озаренного экстазом, интуицией, вдохновенным прозрением его творцов. Пожалуй, самая уникальная черта мастеров символизма — провидческий дар, способность предугадывать события истории. Они предчувствовали, что «Россия летит в бездну» и призывали «очистительную катастрофу мира» как духовное спасение, как новое Богоявление во имя сохранения нравственности и культуры. Они верили в мистические пророчества, и надвигающаяся революционная катастрофа виделась им как неизбежность, предначертанная свыше.

<sup>1</sup> Цит. по: На рубеже столетий. — М., 1989. — С. 35.

<sup>2</sup> Бердяев Н.А. Русская идея // Вопросы философии. — 1990. — № 2. — С. 140.

<sup>3</sup> Там же. — С. 135.

Ведь никто не встретит старость —  
Смерть летит из уст в уста...  
Высоко плывет ярость,  
Даль кровавая пуста... —

предрекал А.Л.Блок. Ему вторил М.А.Волошин:

Уже занавес дрожит перед началом драмы...  
Уж кто-то в темноте, всезрячий как сова,  
Чертит круги и строит пентаграммы,  
И шепчет вешие заклятья и слова...

Поэзия символизма представлена яркими индивидуальностями. К.Д.Бальмонт и Ф.Сологуб, В.И.Иванов и В.Я.Брюсов, А.Белый и А.А.Блок — далеко не полный перечень «гениев и пророков», радикально изменивших образный строй и стилистику русской поэзии. У каждого из них был свой идеал и свое представление о «красоте преображенного Космоса» (Н.А.Бердяев). Художественными открытиями они во многом обязаны музыке — искусству «бесплотных звуков». Как писал один из современников, «...лирика поэтов-символистов родится из духа музыки; она напевна, ее действительность заключается в музыкальной значительности. Слова убеждают не как понятия, не логическим содержанием, а создают настроение, соответствующее их музыкальной ценности. Кажется, раньше слов звучит в воображении поэта напев, мелодия, из которого рождаются слова»<sup>1</sup>.

Фонетика и ритмика поэтической речи, стилистическая окраска слов и ассоциативная многоплановая образность были переосмыслены символистской поэзией в музыкальность стиха, где инерция ритма, волнообразное нагнетание и напевность слогов, игра созвучий становятся основой нового поэтического языка, очищенного от образов повседневной действительности. В качестве примера приведем строки К.Д.Бальмонта:

В красоте музыкальности,  
Как в недвижной зеркальности,  
Я нашел очертания снов,  
До меня не рассказанных,  
Тосковавших и связанных,  
Как растенья под глыбою льдов...

Огромную роль в становлении религиозно-философских основ поэзии символизма сыграл **В.С.Соловьев** (1863—1900). Ему принадлежит учение о соборности и любви как высшем проявлении духовной сути человеческого бытия. Возвышенные и трепетные строчки поэзии Соловьева нередко посвящены традиционному для символизма противопоставлению мира земного, житейского и мира небесного, недостижимого, зовущего. Остается отметить, что В.С.Соловьев одним из первых среди современников стал искать пути сближения между Востоком и Западом — православием и католицизмом, выдвинув тезис о «христианском универсализме» (труды «Чтение о Богочеловечестве», 1877—1881; «Оправдание добра», 1894—1895; «Три разговора», 1900).

<sup>1</sup> Цит. по: *Виленкин В.* В сто первом зеркале. — М., 1987. — С. 225.

В то время большое значение для становления символистской лирики имело творчество замечательного поэта, драматурга и переводчика **И.Ф.Анненского** (1856—1909). Им было счастливо угадано все то, что позднее разовьется в творчестве корифеев символизма: фиксирование мгновенных движений души, предвкушение и ожидание, недосказанность и вопросы, повисшие без ответов. Особенно удавались ему образы, будто замкнутые в личной психологической ауре сиюминутных настроений:

Я люблю замирание эха  
После бешеной тройки в лесу,  
За сверканьем задорного смеха  
Я истомы люблю полосу.

В последнее десятилетие XIX в. эмоциональный общественный резонанс вызвала поэзия **К.Д.Бальмонта** (1867—1942), поражающая современников неожиданным сочетанием манерности и изысканности, космичности мистических образов с мимолетностью впечатлений. Более же всего притягивала к поэзии Бальмонта ее удивительная завораживающая музыкальность:

Я — изысканность русской медлительной речи,  
Предо мною другие поэты — предтечи,  
Я впервые открыл в этой речи уклоны,  
Перепевные, гневные, нежные звоны.  
Я — внезапный излом,  
Я — играющий гром,  
Я — прозрачный ручей,  
Я — для всех и ничей.

Поэт удивительно легко находил и культивировал приемы, интонационно родственные музыке, — аллитерацию, ассонансы, ритмические повторы. Постепенно роль ритмики в его стихе становится абсолютной: она подчиняет себе все прочие элементы слов, создает множество внутренних рифм, позволяющих сосредоточенно «опевать» один и тот же мотив:

Чем я выше всходил, тем светлее сверкали.  
Тем светлее сверкали выси дремлющих гор,  
И сияньем прощальным как будто ласкали,  
Словно нежно ласкали туманенный взор.

Хрестоматийным в символистской поэзии стало стихотворение-гимн «**Будем как Солнце**». Солнцу — идеалу космической красоты, его стихийной силе и животворящей мощи — посвятил Бальмонт немало возвышенных строк. Пожалуй, в русской лирике нет мастера, которого можно было бы поставить в один ряд с поэтом по страстности пантеистического мироощущения:

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце  
И синий кругозор.  
Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце  
И выси гор.  
Я в этот мир пришел, чтоб видеть Море  
И пышный цвет долин.  
Я заключил миры, в едином взоре,  
Я властелин...

Певцом иных настроений и состояний был **Федор Сологуб (Ф.К.Тетерников, 1863—1927)**. «Беру кусок жизни... и творю из него сладостную легенду, ибо я поэт» — эти слова Сологуба могли бы служить эпиграфом к его творчеству. В своих фантазиях он грезил некоей землей Ойле, где нет горя и страданий. Но при этом создал один из самых *гоголевских* романов Серебряного века — «*Мелкий бес*» (1907), представив современникам чудовищно тупых и озлобленных героев.

В поэтическом мире Федора Сологуба переплелись мечта и явь. Мечта далека и недосыгаемо прекрасна. Явь — клетка, в которой живут люди, «пленные звери». Жизнь их находится в руках неведомых сил:

В тени косматой ели  
Над шумною рекой  
Качает черт качели  
Мохнатую рукой. <...>

Я знаю, черт не бросит  
Стремительной доски,  
Пока меня не скосит  
Грозный взмах руки.

1904 г. можно считать рубежом в истории русской поэзии — взметнулась «вторая волна» символизма. В этот год вышли «Стихи о Прекрасной Даме» А.А. Блока и сборник «Золото в лазури» А.Белого. Тогда же начал выходить журнал «*Весы*» — рупор так называемых младосимволистов. Об их творчестве и пойдет речь далее.

**В.И.Иванов (1866—1949)** в поэтической среде считался авторитетным философом. Подобно В.С.Соловьеву, он развивал идею соборности как систему религиозной связи людей. Будущее России Иванов видел в рождении новой всенародной религиозной культуры. А художник? Каково его место в этой культуре? В. И. Иванов мечтал о художнике-теурге<sup>1</sup>, который не занимался бы «просто искусством», а творил бы сценарий некоего «всенародного действия», похожего на старинную мистерию. Воплощая мистирию, человечество обретет духовное величие, преодолеет индивидуализм, преобразится в Божественном экстазе.

«Я не символист, если слова мои равны себе, если они — не эхо иных звуков», — писал В.И.Иванов в статье «Мысли о символизме». Мистическое мироощущение рождало строки то таинственные, то полные восторга перед явленным чудом творчества:

В дни, когда святые тени  
Скрылись дале в небеса,  
Где ты внял, надзвездный гений,  
Их хвалений голоса?  
В дни, как верных хор великий,  
Разделенный, изнемог,  
Их молитв согласны клики  
Где подслушал ты, пророк?

<sup>1</sup> От *теургия* (от греч., букв. — божественное действие, чудо) — вид магии, с помощью которой считалось возможным изменить ход событий, подчиняя своей воле действия богов и духов.

**В.Я. Брюсов** (1873—1924), считаясь лидером символистов, как-то быстро отошел от традиционной символистской поэзии. Воспитанный на книгах Дарвина и Чернышевского, он был изначально чужд эзотерической мистике, оставаясь убежденным безбожником и рационалистом. Отбросив образы раннего творчества, воспевающие «неземную красоту» и «тревоги Вселенной», поэт встретил начало XX в. строками с литыми и упругими ритмами, словно повторяющими упрямую поступь наступившей индустриальной эры машин и аэропланов:

Вывески, вертясь, сверкали переменным оком  
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;  
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком  
Выкрики газетчиков и шелканье бичей.

В предреволюционные годы все более проявляется «нормативный» рационализм поэта. Это отражается в его стремлении к логическим конструкциям не только отдельных стихотворений, но и целых сборников. В.Я. Брюсов пытался постичь «нормы» поэтической красоты, черпая их, по собственному признанию, в «граненой точности» античных статуй и барельефов. Рационально-логическая конструктивность становится для него мерилom совершенства поэтического стиля.

Смешение мистики и гротеска, высокого и низменного, серьезного и ироничного — так можно охарактеризовать необъятный образный мир **Андрея Белого** (**Б.Н. Бугаева**, 1880—1934). Блистательный поэт, прозаик, критик, филолог, он был талантлив во всем. Еще в юношеские годы он увлекся проповедями В.С. Соловьева и окунулся в создание музыки стиха. «Симфонии» — так называл Андрей Белый свои первые поэтические опыты, полные мистического трепета и предожиданий. Сборник его стихов «*Золото в лазури*» (1904) обозначил наступление творческой зрелости. Поэтическая речь Белого становится ярко индивидуальной. Порой кажется, что он чувствует мир не только как поэт, но одновременно как музыкант и художник. Мотивы, образы, интонации его лирики представляют собой синтез звуковых, ритмических и живописных ассоциаций:

Бывало: — снеговая стая —  
Сплошное белое пятно —  
Бросает крик, слетая, тая —  
В запорошенное окно;  
Поет под небо белый гейзер:  
Так заливается свирель;  
Так на рояле Гольденвейзер  
Берет уверенную трель.

В 1909 г. выходит книга «самоожжения и смерти» — «*Пепел*», посвященная памяти Н.А. Некрасова. Что связывало поэта-символиста с «рыдающей» некрасовской музой? Обращение к классику русского реализма открыло для А. Белого путь к познанию России:

Века нищеты и безволя,  
Позволь же, о родина-мать,  
В сырое, в пустое раздолье,  
В раздолье твое прорыдать...

**А.А.Блок** (1880—1921) прожил короткую, но яркую жизнь. Как гениальный поэт и мыслитель он выражал настроения и взгляды очень многих интеллигентных людей той эпохи и был кумиром современников. Б.Пастернак в «Докторе Живаго» свидетельствует: «Блоком бредила вся молодежь обеих столиц, Блок — это явление Рождества во всех областях русской жизни». Другой современник, Ю.Анненков, добавляет: «Наша первая юность проходила под знаком Блока. <...> К какому литературному течению, к какой литературной школе принадлежала поэзия Блока, нас тогда не интересовало; мы ее *слушали*, она проникала в нас и запоминалась мелодически. Впрочем, Блок сам говорил: "Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах... Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм"».

О наследии А.А. Блока написано много. Поэтому, не повторяя известного, обратим внимание лишь на главные грани его поэтического таланта — *музыкальность* и *философскую глубину*. Блок обладал счастливым даром соединять скрытую музыку с образами музыки звучащей. Вот только один пример — отрывок из «Плясок осенних»:

Улыбается осень сквозь слезы,  
В небеса улетает мольба,  
И за кружевом тонкой березы  
Золотая запела труба.  
Так волнуют прозрачные звуки,  
Будто милый твой голос звенит...

Особое значение придавал Блок так называемой мировой музыке. Он считал, что великая задача сегодняшнего дня — напоить и пронзить жизнь музыкой, сделать ее ритмичной, спаянной, острой. Восторг перед музыкой Мироздания воплотился в строках:

В ночи, когда уснет тревога  
И город скроется во мгле —  
О, сколько музыки у Бога,  
Какие звуки на земле!

Классикой блоковского символизма по праву считается знаменитое стихотворение «*Незнакомка*» (1906), ставшее в свою очередь символом творчества поэта, воспевающего «вечную женственность в ее мистическом значении». Образ героини создается с помощью точных и четких знаков-смыслов, в которых поэзия сливается с живописью, обретая философскую многозначность:

По вечерам над ресторанами  
Горячий воздух дик и глух,  
И правит окриками пьяными  
Весенний и тлетворный дух. <...>  
И каждый вечер, в час назначенный  
(Иль это только снится мне?),  
Девичий стан, шелками схваченный,  
В туманном движется окне. <...>  
И странной близостью закованный,  
Смотрю за темную вуаль,

И вижу берег очарованный  
И очарованную даль...

Пафос революционного накала страстей также отразился в творчестве Блока (поэма *«Двенадцать»*, 1918), но не поглотил целиком его души. В золотом фонде русской культуры остались *«Стихи о Прекрасной Даме»* (1904), циклы *«Снежная маска»* (1907), *«Город»* (1904—1908), *«Страшный мир»* (1909—1916), *«Возмездие»* (1908—1913).

В изобразительном искусстве символизм дал не менее яркие, а порой и неожиданные результаты.

История русской живописи Серебряного века не зафиксировала жарких споров о сущности искусства, подобных тем, что вели между собой теоретики поэзии. Большинство художников той эпохи были прежде всего практиками и восприняли теорию символизма в самом общем плане, основу которой составляют «музыкальность» Вселенной и неадекватность внешнего мира внутреннему состоянию человека. С этих позиций идеальным типом художника-символиста, вслед за современниками, можно считать М.А.Врубеля (1856—1910). Главное в наследии этого мастера — храмовая монументальная живопись и станковые полотна.

Имя М.А.Врубеля впервые зазвучало в 80-е гг. XIX в., когда художник получил приглашение для участия в реставрации Кирилловской церкви в Киеве, хранившей остатки древних росписей. Работая в храме, Врубель впервые столкнулся со стилем древнерусской православной живописи, что создавало немало творческих проблем. Тонкий, экзальтированный по складу своей натуры художник поневоле приносил в росписи свои мысли и чувства, что казалось несовместимым со строгой надмирностью древней иконографии. Однако результат оказался убедительным. При взгляде на композиции Врубеля (их нельзя назвать фресками, поскольку они писались масляными красками) — *«Сошествие Св. Духа»*, *«Ангелы»*, *«Моисей»*, *«Положение во гроб»* и др. — действительно чувствуешь присутствие реальности, но совсем иной, нежели окружающая действительность. Лики святых овеяны духовностью, их нимбы выглядят как призрачные небесные окружности. Мастер поместил персонажи в некое условное пространство, создающее ощущение безначального мира. Иначе говоря, впервые в русской живописи XIX в. художнику удалось воплотить надличностные духовные начала бытия в их высшем символистском смысле.

Иную судьбу имели эскизы фресок, выполненные Врубелем для Владимирского собора в Киеве. Одухотворенная, можно даже сказать неземная, красота и бесплотность врубелевской живописи (*«Надгробный плач»*, *«Моление о чаше»*, *«Вознесение»* и др.) пришли в явное противоречие со стилем росписей храма. И заказчики отказали художнику к перенесению уже готовых эскизов на стены. Жаль! Такой отрешенной надмирности образов еще не достигало русское изобразительное искусство со времен древних икон.

Художник тяжело пережил крушение своих планов, и с этого момента в его творчестве наступает новый этап. Вместо христианских образов мастер начинает писать Демона и многочисленные сказочные языческие персонажи. Идея демонизма мироздания представлена в нескольких его работах, лучшими из которых являются *«Демон (сидящий)»* (1890) и *«Демон поверженный»* (1902).

Сюжеты полотен М.А.Врубеля часто кажутся не столь значимыми, как их эмоциональное звучание, чему способствовала особая живописная манера художника. Изображение на его полотнах дробится на мелкие плоскости и грани, которые превращают картину в своеобразный объемно-плоский узор. Положенные рядом мазки, словно музыкальные аккорды, сливаются в мощное звучание красок. Нередко на полотне царит одна «тональность» (таковы работы «Сирень», «К ночи», «Пан», где преобладает фиолетовая «ночная» гамма). Многие врубелевские герои словно сошли с оперной сцены. Например, «Царевна-лебедь» и «Три богатыря» «звучат» как продолжение музыки оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане».

Наиболее крупным явлением символистского изобразительного искусства после М.А.Врубеля было творчество художников из объединения *«Голубая роза»*: под этим названием в 1907 г. в Москве была открыта выставка, одним из организатором которой был крупный меценат Н.П.Рябушинский. В выставке приняли участие А.А.Арапов, Н.П.Крымов, П.В.Кузнецов, Н.Н.Сапунов, М.С.Сарьян, С. Ю.Судейкин и др. (всего 16 живописцев). «Голуборозовцы» выросли из среды московских символистов, постоянно общаясь с поэтами и композиторами в Обществе свободной эстетики, где собиралась радикально настроенная творческая молодежь. На знамени объединения было начертано имя замечательного художника, непосредственного предшественника новой русской живописи XX в. **В.Э.Борисова-Мусатова** (1870—1905). Монументальный космизм, характерный для Врубеля, был совершенно чужд этому мастеру; символистская «музыкальность» его живописи была камерной и лирической. Вечным покоем вне пространства и времени наполнены образы многих его полотен («Автопортрет с сестрой», 1898; «Осенний мотив», 1901; «Гобелен», 1901). С творчеством В.Э.Борисова-Мусатова в живопись символизма входит «антипейзажность» — принципиально декоративное, рационально-условное изображение мира природы («Водоем», 1902).

Рождение русского символистского театра связано с творчеством **В.Э.Мейерхольда** (1874—1940) — режиссера, актера, педагога. В 1906—1908 гг. Мейерхольд осуществил на сцене театра В.Ф. Комиссаржевской в Петербурге ряд экспериментальных постановок, условных по своей сути и не связанных с реалистическими традициями («Сестра Беатриса» М.Метерлинка, «Балаганчик» А.А.Блока и др.). Из теории символизма В.Э.Мейерхольд почерпнул идею двойственности мира, ее антиномичности: в переплетении возвышенного и низменного, трагического и смешного. Режиссер стремился организовать театральное действие в сценическом пространстве как «новую реальность», используя для этого то форму кукольного балаганчика, то народного театра на площади. Из постановок Мейерхольда исчезли декорации, которые в традиционном спектакле изображали реальную жизнь. Им на смену пришли условные символы — архитектурные фантазии и геометрические скульптурные образы.

Красочность, зрелищность постановок В.Э.Мейерхольда принесла режиссеру громкую славу. Чертами зрелости отмечены девятнадцать спектаклей, созданных мастером на сцене Александрийского театра, в которых действие подчинено живописно-пластическим и музыкально-ритмическим задачам («У царских врат» К. К. Гамсуна, 1908; «Дон Жуан» Ж. Б. Мольера, 1910; «Маскарад» М.Ю.Лермонтова, 1917; и др.).

Творчество гениального композитора **А.Н.Скрябина** (1871/1872—1915) — своеобразный итог русского символизма Серебряного века. Скрябин — музыкант-философ, наделенный страстным символистским мироощущением, способностью постигать и воплощать в звуках «знаки иного мира в этом мире» (Н.А.Бердяев). Путеводной звездой композитора была мечта о Мистерии — религиозном действе, великом духовном акте, в духе Вячеслава Иванова, в результате которого человечество освободится от материального плена и обретет долгожданную космическую свободу. Скрябин верил в собственное мессианское предназначение на Земле и выражал свое необычное «я» в мелодиях, гармониях, ритмах, поражающих новаторскими прозрениями в будущее. В его музыке ярко выделяются два начала: безудержный полет в запредельность, в зовущие космические дали и погружение в глубинные состояния человеческой души, в ее подсознательную первооснову.

Музыкальное наследие А.Н.Скрябина включает в себя произведения для фортепиано и симфонического оркестра.

Фортепианная музыка играла в жизни композитора особую роль. Скрябин был выдающимся концертирующим пианистом, но уже с молодых лет его интересы сосредоточились почти исключительно на исполнении собственных творений. Сочиняя для своего любимого инструмента, композитор нередко делал «пробу пера», доверяя роялю то, что потом будет развито в симфонических композициях. Таковы, например, «*Две поэмы, опус 32*»<sup>1</sup>, воплотившие характерные, полярно противоположные начала творческой натуры Скрябина. Первая поэма отвечает настроениям «вечной женственности», чувственного томления, передает неосознанно таинственные, тонкие, хрупкие зовы души. Вторая поэма — могучий порыв к грандиозно-космическим вершинам, вихрь мужской волевой энергии.

В числе самых популярных пьес Скрябина — *Этюд № 12, опус 8*. Патетичность этой музыки сопоставима с возбужденными экстатичными образами символистской поэзии.

В симфонических произведениях А. Н.Скрябина (им было написано 7 сочинений) наиболее полно воплотилась главная идея его творчества — космическое освобождение человеческого духа через борьбу, преодоление соблазнов и препятствий. Такова его *Третья симфония* («Божественная поэма», 1904), отражающая в трех своих частях этапы духовного преображения — томление, экстаз, полет.

«*Прометей*», или «*Поэма огня*» (1909—1910), — последнее крупное симфоническое творение Скрябина — написано для оркестра, солирующего фортепиано и хора, поющего без слов. Композитор ввел в партитуру нотную строчку, обозначенную итальянским термином «*Luce*», что значит «свет». Тем самым Скрябин предсказал появление цветомузыки задолго до появления световой аппаратуры.

Считается, что в основу «Прометея» положен древнегреческий миф о титане, похитившем на Олимпе огонь и подарившем его людям. Боги не простили Прометея, приковали его к скале, и каждый день в назначенный час прилетал гигантский орел, чтобы клевать печень героя. Однако Скрябин вовсе не видел в этом персонаже реального человека, пусть и взятого из

<sup>1</sup> *Опус* (от лат. *opus*) — труд, творение. Порядковый номер музыкального произведения при его публикации.

мифа. Для него Прометей — прежде всего символ, отражающий активную энергию Вселенной, творческое начало, мысль, огонь, усилие, преодоление, борьбу. Начало поэмы — образ первозданного мира, еще не обретшего духовную жизнь. Здесь звучит знаменитый «прометеев аккорд», из которого вырастают зыбкие видения космического тумана, таинственные и тревожные образы, рисующие дремлющий хаос в преддверии мировых катаклизмов. Из хаоса возникают темы вселенских борений, которые, сменяя друг друга, устремляются к победе, свету, лучезарному апофеозу.

#### § 45. Искусство неоклассицизма и модерна: гармония нового и вечного

Под звуки прошлое встает  
И близким кажется, и ясным:  
То для меня мечта поет,  
То веет таинством прекрасным.

*А. А. Блок*

Сколько тайн и нежных сказок помнят.  
Никому поведать не умея,  
Анфилады опустелых комнат  
И портреты в старой галерее.

*Г. В. Иванов*

Ко второму десятилетию XX столетия новое поколение художников Серебряного века стало отрицать ценности символизма, скептически относиться к образам вселенского преобразования и духовного обновления человечества. Величавые замыслы мистерий В.И.Иванова и А.Н.Скрябина уже не возбуждали творческой мысли, устремившейся на «грешную землю». В 1918 г. поэт С.Н.Городецкий произносит «надгробную речь» символизму. Об этом его стихи:

Прости, пленительная влага  
И первоздания туман!  
В прозрачном ветре больше блага  
Для сотворенных к жизни стран. <...>  
Назвать, узнать, сорвать покровы  
И праздных тайн, и ветхой мглы —  
Вот первый подвиг. Подвиг новый —  
Живой земле пропеть хвалы.

В 1911 г. образовалось поэтическое содружество, которое получило «заземленное» название «*Цех поэтов*», словно перечеркнув этим идею «Божественного предназначения» символистской лиры. Оно объединило таких непохожих поэтов, как Н.С.Гумилев, С.М.Городецкий, А.А.Ахматова, О.Э.Мандельштам, Н.Д. Бурлюк, Н. А. Клюев и др. Их творчество ознаменовало собой возникновение нового поэтического течения, получившего название *акмеизм*. Один из организаторов и теоретиков «Цеха поэтов» Н.С.Гумилев писал:

На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова *акте* — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), — во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом<sup>1</sup>.

Новое течение было родственно символизму в главном — в неприятии эстетики окружающей действительности, будь то серая будничность или революционные взрывы. Подлинная красота виделась в прошлом. Привлекательными казались ретрожанры: интермедия, пастораль, идиллия, мадригал. Неслучайно главным печатным органом акмеистов стал журнал «Аполлон» — символ гармонии, стройности, ясности, выходивший с 1909 г. и печатавший символистов.

От многих других поэтических журналов «Аполлон» отличался ретроспективной направленностью. Здесь публиковались статьи по древней архитектуре, классической живописи, старой музыке. «Аполлоническое начало» виделось то в пушкинской стройности, то в державинской соразмерности, то в гармонии древнегреческого искусства и искусства эпохи Возрождения.

Итак, культурная преемственность и конструктивная стройность ценились очень высоко. Истинный «крик души» слышен в известном призыве поэта М.А. Кузмина: «Пусть душа ваша цельна или расколота... умоляю вас, будьте логичны... логичны в замысле, в построении произведения, в синтаксисе... Будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом... Любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи, прекрасной ясности, которую я назвал бы кларизмом»<sup>2</sup>.

Расставаясь с символизмом, дабы «живой земле пропеть хвалу», каждый из поэтов «Цеха» избрал свой путь. Единая эстетическая программа была намечена лишь контуром, в общих чертах. Одной из таких черт было, например, пристальное внимание к образу, к вещи, способной возбуждать лирическое чувство.

Близок к акмеизму был **Г.В.Иванов** (1894— 1958). В его стихах — мотивы усталости, настроение неясной тоски, растерянности, и в то же время в них ощущается романтическое отношение к предметам, хранящим отблеск прошлых эпох:

Тяжелый виноград, и яблоки, и сливы —  
Их очертания отчетливо нежны —  
Все оттушеваны старательно отливы,  
Все жилки тонкие под кожицей видны.

Над фушами лежит разрезанная дыня.  
Гранаты смуглые сгрудились перед ней;

<sup>1</sup> Гумилев Н. С. Сочинения: в 3 т. — М., 1991. — Т. 3. — С. 16— 17.

<sup>2</sup> Кузмин М.А. О прекрасной ясности // Аполлон. — 1910. — № 4. (Слово «кларизм» происходит от нем. *Klar* — ясный.)

Огромный ананас кичливо посредине  
Венчает вазу всю короною своей.

Ту вазу, вьющимся украшенную хмелем,  
Ваяла эллина живая простота:  
Лишь у подножия к пастушеским свирелям  
Прижаты мальчиков спокойные уста.

Г.В.Иванов не искал гармонии в окружающей повседневной жизни. Его завораживали образы старинных полотен и литографий, прадедушкиных музыкальных шкатулок и застывших изваяний греческих богов в садах Петергофа. Вещный мир поэта был очень разнолик, богат, но при этом словно вынут из контекста действительности, замкнут в круг сугубо интимных ощущений и переживаний:

Есть в литографиях старинных мастеров  
Неизъяснимое, но явное дыханье,  
Напев суровых волн и шорохи дубов,  
И разноцветных птиц на ветках колыханье.

Ты в лупу светлую внимательно смотри  
На шпаги и плащи у старомодных франтов.  
На пристань, где луна роняет янтари  
И стрелки серебрят готических курантов.

Создания легкие искусства и ума,  
Труд англичанина, и немца, и француза!  
С желтеющих листов глядит на нас сама  
Беспечной старины улыбчивая муза.

Поразительно разнообразен поэтический мир **М.А.Кузмина** (1875—1936). В одном из стихотворений из цикла «Мудрость», опубликованном в его первом поэтическом сборнике «Сети» в 1908 г., он писал:

Как люблю я, вечные боги,  
прекрасный мир!  
Как люблю я солнце, тростники  
и блеск зеленоватого моря  
сквозь тонкие ветви акаций!  
Как люблю я книги (моих друзей),  
тишину одинокого жилища  
и вид из окна  
на дальние дынные огороды!  
Как люблю пестроту толпы на площади,  
крики, пенье и солнце,  
веселый смех мальчиков, играющих в мяч!  
Возвращенье домой после веселых прогулок,  
*поздно вечером,*  
при первых звездах,  
мимо уже освещенных гостиниц...

Проповедуя «прекрасную ясность» и обращение к «живому чувству», Кузмин в своих стихах свел все это к воспеванию чувственности и жизненных

мелочей. Будучи мастером стилизаций и перевоплощений, и прошлое, и настоящее он рассматривал как условную театрализованную действительность. Его не слишком интересовали такие категории, как исторический дух, социальная среда. В жеманном и галантном прошлом для него важны были прежде всего сам интерьер, атрибутика, воспринятые с должной мерой иронии.

Многие стихотворения М.А. Кузмина перекликаются с картинами А. Н. Бенуа, К.А. Сомова:

Маркиз гуляет с другом в цветнике,  
У каждого левкой в руке,  
А в парнике  
Сквозь стекла видны ананасы...

Однако любовь к «улыбчивой музе» была уделом далеко не всех поэтов в те годы. Разочарованием, тоской по утерянным идеалам, предчувствием гибели наполнена, например, поэзия **Г.В.Адамовича** (1892—1972). В 1917 г. он написал такие стихи:

Звенит гармоника. Летят качели.  
«Не шей мне, мать, красный сарафан».  
Я не хочу вина. И так я пьян.  
Я песню слушаю иод тенью ели.

Я вижу юрод в голубой купели,  
Там белый Кремль — замоскворецкий стан,  
Дым, колокольни, стены, царь Иван,  
Да розы и чахотка на панели.

Мне грустно, друг. Поговори со мной.  
В твоей России холодно весной,  
Твоя лазурь стирается и вянет.

Лежит Москва. И смертная печаль  
Здесь семечки лушит, да песню тянет,  
И плечи кутает в цветную шаль.

Земной путь поэтов в России часто очень короток. Всего тридцать пять лет было отведено **Н.С.Гумилеву** (1886—1921). Однако и за этот срок он успел сделать многое.

В 1905 г. вышел первый скромный томик стихов Гумилева под названием **«Путь конквистадоров»**. Затем были опубликованы сборники **«Романтические цветы»** (1908) и **«Жемчуга»** (1910). Последняя книга принесла известность поэту.

Призывая расстаться с символизмом, Н.С.Гумилев вместе с тем оставался романтиком и мечтателем, певцом «конквистадоров», «капитанов», «воинов», ему грезились экзотические гроты, африканские жирафы, сказочные павильоны:

Среди искусственного озера  
Поднялся павильон фарфоровый,

Тигриною спиною выгнутый,  
Мост яшмовый к нему ведет.

И в этом павильоне несколько  
Друзей, одетых в платья светлые,  
Из чаш, расписанных драконами,  
Пьют подогретое вино...

Наделенный даром предвидения, Гумилев мучительно переживал трагедию России. Во многих его произведениях слышны отчаяние, надлом, предчувствие близкой смерти. Одно из самых известных его стихотворений — **«Заблудившийся трамвай»**:

Где я? Так томно и так тревожно  
Сердце мое стучит в ответ:  
«Видишь вокзал, на котором можно  
В Индию Духа купить билет».

Вывеска... кровью налитые буквы  
Гласят: «Зеленная», — знаю, тут  
Вместо капусты и вместо брюквы  
Мертвые головы продают.

С акмеизмом было связано начало творческого пути **О.Э.Мандельштама** (1891 — 1938). Правда, самые первые его поэтические опыты полны символистской многозначительности. Но стремление к «прекрасной ясности» и «вечным темам» оказалось сильнее. Наиболее отчетливо акмеистические черты проявились в его стихах о мировой культуре и старинной архитектуре. Вот, например, стихотворение **«Айя-София»** (1912), посвященное замечательному памятнику византийского зодчества — собору Святой Софии в Стамбуле:

Айя-София — здесь остановиться  
Судил Господь народам и царям!  
Ведь купол твой, по слову очевидца,  
Как на цепи, подвешен к небесам.

И всем векам — пример Юстиниана,  
Когда похитить для чужих богов  
Позволила эфесская Диана  
Сто семь зеленых мраморных столбов.

Но что же думал твой строитель щедрый,  
Когда, душой и помыслом высок,  
Расположил апсиды и экседры<sup>1</sup>,  
Им указав на запад и восток?

Прекрасен храм, купающийся в мире,  
И сорок окон — света торжество;

<sup>1</sup> *Экседра* — в античной архитектуре полукруглая ниша с расположенными вдоль стен сиденьями для собраний и бесед.

На парусах, под куполом, четыре  
Архангела — прекраснее всего,

И мудрое сферическое зданье  
Народы и века переживает,  
И серафимов гулкое рыданье  
Не покоробит темных позолот.

О.Э.Мандельштам прекрасно умел воссоздавать исторический колорит эпохи, Элладу, русскую историю, старый Петербург...

Над желтизной правительственных зданий  
Кружилась долго мутная метель,  
И правовед опять садился в сани,  
Широким жестом запахнув шинель.

Зимуют пароходы. На припекке  
Зажглось каюты толстое стекло.  
Чудовищна, как броненосец в доке, —  
Россия отдыхает тяжело.

А над Невой — посольства полумира,  
Адмиралтейство, солнце, тишина!  
И государства крепкая порфира,  
Как власяница грубая, бедна.

Тяжка обуза северного сноба —  
Онегина старинная тоска;  
На площади Сената — вал сугроба,  
Дымок костра и холодок штыка...

Поэзия О.Э.Мандельштама тесно связана с музыкой. Мандельштам не пытался соединить законы двух искусств. Музыка в его стихах, скорее, один из «культурных текстов», заимствованных из прошлых эпох. Так, на основе образов песен Ф.Шуберта «Прекрасная мельничиха», «Двойник» и «Лесной царь» у него рождаются такие строки:

В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа.  
Нам пели Шуберта — родная колыбель!  
Шумела мельница, и в песнях урагана  
Смеялся музыки голубоглазый хмель.

Старинной песни мир — коричневым, зеленым,  
Но только вечно молодой,  
*Где соловьиных лип рокошующие кроны*  
С безумной яростью качает царь лесной.

И сила страшная ночного возвращенья —  
Та песня дикая, как черное вино:  
Это двойник — пустое привиденье  
Бессмысленно глядит в холодное окно!

В те же 1910-е гг. в русской поэзии раздался прекрасный и чистый голос **Анны Ахматовой (А. А. Горенко, 1889— 1966)**. Ее лирика тех лет нередко имела «антикварный» опенок:

Луна освещает карнизы,  
Блуждает по гребням реки...  
Холодные руки маркизы  
Так ароматны, легки.

«О принц! — улыбаясь, присела. —  
В кадрили вы наш vis-a-vis», —  
И томно под маской бледнела  
От жгучих предчувствий любви.

И все же в среде акмеистов, к которым она себя причисляла, Ахматова, по словам Блока, была «настоящим исключением». Ее отличало глубоко личное отношение к окружающему миру, ощущение его трагичности, что нашло выражение и в поэзии, драматически напряженной, чуждой самоценного эстетства.

Муза А.А.Ахматовой родилась под непосредственным влиянием блоковской поэзии и поэзии Анненского, но подражание кому бы то ни было — не ее суть. Однако многое связывало ее с образным миром русской классики — Пушкина, Баратынского, Некрасова, Тютчева.

В 1910-х гг. у Ахматовой вышли три сборника стихов: «*Вечер*» (1912), «*Четки*» (1914) и «*Белая стая*» (1917). В ту пору ее поэзия была глубоко интимна, автобиографична. По словам Ю. М. Тынянова, она словно находилась «в плену у собственных тем». Большой поэтический дар, афористичность, выразительность каждого слова раскрылись буквально с первых произведений:

Так беспомощно грудь холодела,  
Но шаги мои были легки.  
Я на правую руку надела  
Перчатку с левой руки.

Подобно многим своим современникам, Ахматова предельно внимательна к предметному миру. Но вещи в ее поэзии всегда несут отпечаток внутреннего состояния героини:

Проводила друга до передней,  
Постояла в золотой пыли.  
С колоколенки соседней  
Звуки важные текли.  
Брошена! Придуманное слово, —  
Разве я цветок или письмо?  
А глаза глядят уже сурово  
В потемневшее трюмо.

Вопреки акмеистскому призыву принять жизнь «во всей совокупности красот и безобразий» лирика А.А.Ахматовой постепенно все более наполняется ощущением дисгармоничности бытия, приближающейся катастрофы. И наконец в ней прорезалась тема высокого патриотизма, гражданского пафоса, боли и тревоги за судьбу России:

Дай мне горькие годы недуга,  
Задыханья, бессонницу, жар,  
Отыми и ребенка, и друга,  
И таинственный песенный дар —  
Так молюсь за Твоей литургией  
После стольких томительных дней,  
Чтобы туча над темной Россией  
Стала облаком в славе лучей.

Вершиной этой темы можно считать стихотворение, созданное в 1917 г.:

Мне голос был. Он звал утешно.  
Он говорил: «Иди сюда.  
Оставь свой край глухой и грешный,  
Оставь Россию навсегда.  
Я кровь от рук твоих отмою,  
Из сердца выну черный стыд,  
Я новым именем покрою  
Боль поражений и обид».  
Но равнодушно и спокойно  
Руками я замкнула слух.  
Чтоб этой речью недостойной  
Не осквернился скорбный дух.

Творческий путь **М.А.Волошина** (1877—1932) был полон традиционных для Серебряного века поворотов: он примыкал то к символистам, то к акмеистам, то подражал французским импрессионистам. В годы революции и Гражданской войны творчество поэта ярко выразило позицию неприятия братоубийственной бойни и страх перед будущим России:

Одни возносят на плакатах  
Свой бред о буржуазном зле,  
О светлых пролетариатах,  
Мещанском рае на земле...  
В других есть цвет, вся гниль Империй,  
Все золото, весь тлен идей,  
Блеск всех великих фетишей  
И всех научных суеверий.  
Одни идут освобождать  
Москву и вновь сковать Россию,  
Другие, разнуздав стихию,  
Хотят весь мир пересоздать. <...>  
А я стою один меж них  
В ревящем пламени и дыме  
И всеми силами своими  
Молюсь за тех и за других.

Но, пожалуй, ярче всего духовная драма русской интеллигенции в эпоху революционного брожения выразилась в поэзии **М.И.Цветаевой** (1892— 1941). Подобно М.А.Волошину, юная Цветаева (печататься она начала в шестнадцать лет) не связывала себя никакими лозунгами и не входила в литературные группировки, однако многое в ее творчестве было родственно установ-

кам акмеизма. Круг образов ее искусства — Россия, любовь, поэзия, истинная жизнь. Одиночество, вечная неприкаянность и неприспособленность в быту, ощущение себя «инородным телом» в поэтической богеме — все это соответствовало лозунгу, сформулированному Цветаевой еще в юности: «одна — из всех — из всех — противу всех». Подобное романтическое бунтарство рождало экспрессивные строки с резкой сменой ритма, полных максималистских требований к жизни. Одна из ведущих тем поэзии — тема любви, трагичной, мучительной, обреченной, полной дерзости и силы, не знающей преград. О чем бы ни писала Цветаева, ее сочинения насыщены исконно русской образностью, рожденной своеволием и безудержностью славянской души:

Я тебя отвоюю у всех времен, у всех ночей,  
У всех золотых знамен, у всех мечей,  
Я закину ключи и псов прогоню с крыльца —  
Оттого что в земной ночи я вернее пса.

Я тебя отвоюю у всех других, — у той, одной,  
Ты не будешь ничей женой, я — ничьей женой,  
И в последнем споре возьму тебя — замолчи! —  
У Того, с которым Иаков стоял в ночи.

Лирика М.И.Цветаевой открыла новые возможности русского стихосложения — от изысканной стилизации до высокого трагизма, от бытового прозаизма до пафоса и патетики. В контрастах лексических рядов — особая привлекательность цветаевских строк:

Цыганская страсть разлуки!  
Чуть встретишь — уж рвешься прочь.  
Я лоб уронила в руки  
И думаю, глядя в ночь:  
Никто, в наших письмах роясь,  
Не понял до глубины,  
Как мы вероломны, то есть —  
Как сами себе верны.

Судьба М. И. Цветаевой трагична. Дочь основателя московского Музея изящных искусств (ныне Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина) И.В.Цветаева, она эмигрировала из России в 1922 г. По возвращении на родину в 1939 г. были арестованы ее муж и дочь. Оказавшись без средств к существованию в захолустной Елабуге, доведенная до полного отчаяния, она покончила с собой. Приведем без каких-либо комментариев ее «Стихи к сыну»:

Ни к городу и ни к селу —  
Езжай, мой сын, *и свою* страну,  
В край — всем краям наоборот!  
Куда назад идти — вперед  
Идти, особенно — тебе,  
Руси не видывавшее

Дитя мое... Мое? Ее —  
Дитя! То самое былье,  
Которым порастает быль.  
Землицу, стершуюся в пыль, —  
Ужель ребенку в колыбель  
Нести в трясущихся горстях:  
«Русь — этот прах, чти — этот прах!»

Акмеизм в поэзии — это лишь одна из граней неоклассицистских тенденций в искусстве Серебряного века. В архитектуре обращенность к идеалам прошлого стимулировала развитие стиля *модерн*.

Неоклассицизм лучше всего можно представить по работам зодчего **И.А.Фомина** (1872— 1936). Лучшее творение архитектора — *особняк А. А. Половцева на Каменном острове в Санкт-Петербурге*. Перед нами не дом, но и не дворец, а словно его копия, сделанная с усадебных богатых строений. Здесь все напоминает XVIII в.: парадный двор, главный корпус под куполом, разбегающиеся в стороны многочисленные колонны. Однако колонн слишком много, и детали здания заслоняют его стройную цельность. Зато внутренняя часть объемна, удобна, подчинена функциональному замыслу, что дало повод одному из исследователей назвать творение Фомина «виртуозной архитектурной мистификацией начала XX века».

Тяга к историческим аналогиям и стилизации в их свободном переплетении вызвала к жизни оригинальные проекты в русле архитектурного модерна<sup>1</sup>. Его представители использовали новые технологические средства для создания зданий подчеркнуто индивидуализированной формы, где архитектура тесно сливалась с причудливым символизированным декором.

Уже на ранней стадии своего развития модерн выработал ряд новых архитектурных принципов: построение пространства здания «изнутри наружу», «текучесть» интерьеров, общая живописность композиции, где нет места симметрии, гнутые формы и линии декора и прочее. Модерн многое почерпнул и от «русского стиля», и от неоклассицизма, сохранив верность «вечной красоте» и атрибутике прошлых эпох.

Кто в Москве не знает причудливого *дома Рябушинского на Малой Никитской улице*? Памятник архитектуры начала XX в., этот особняк выделяется асимметрией деталей — крылец, эркеров<sup>2</sup>, балконов. Здание украшено широким мозаичным фризом, на котором переплелись прекрасные цветы. Однако не только в этой внешней привлекательности заключалась новизна архитектурного проекта. Автор конструкции — **Ф.О. Шехтель** (1859— 1926) — резко отошел от традиций в самой планировке здания. Каждый фасад дома неповторим, индивидуально «слеплен». В сочетании же фасады образуют пластичную композицию, асимметричную, но вместе с тем функционально оправданную, удобную.

В этом здании, как в зеркале, отразились главные эстетические особенности модерна — тяготение к поискам рациональных планировочных решений, когда форма внешнего объема отражает внутреннюю структуру здания, склон-

<sup>1</sup> Стиль модерн (от франц. новейший, современный) культивировался в европейском (например, в творчестве испанского зодчего А. Гауди) и американском искусстве в конце XIX — начале XX в.

<sup>2</sup> *Эркер* — остекленная часть объема здания, выступающая за пределы плоскости фасада.

ность к иллюзорной красоте в декоре, декадентская манерность последнего, присущая искусству того времени, пристальное внимание к украшению интерьера, удобного и эстетически цельного.

Дом Рябушинского интересно рассматривать в деталях. Прекрасны цветочные оконные витражи, узорчатая ограда, балконная решетка. Во внутреннем убранстве господствуют мрамор, полированное дерево и стекло. Асимметрия дверей и окон создает мерцающее, как бы искусственное освещение. Кажется, что мир этого дома отгорожен от суеты окружающей жизни.

Прекрасным памятником модерна является и здание Ярославского вокзала, построенного Ф.О. Шехтелем в 1902 г. словно по мотивам древнерусских храмов и монастырей. Заимствование национальных черт старательно, порой преувеличенно, подчеркнуто архитектором.

Если посмотреть на здание издали, через площадь, в его планировке легко увидеть соединение кубических, граненых и цилиндрических объемов.

Центральная башня имеет непомерно высокую кровлю с загнутым козырьком. Создается впечатление, что это даже и не башня, а городские ворота или триумфальная арка. Левая башня кончается шатром, как на старинных русских сооружениях. Здание декоративно украшено многоцветными изразцами: тем самым отдана дань декоративности модерна.

В предреволюционные годы в стиле модерн работали многие талантливые архитекторы, меняя облик Москвы, Петербурга и других российских городов. Среди многих московских сооружений — торговый дом «Мюр и Мерилиз» (сегодня — ЦУМ, арх. Р. И. Клейн), здание Делового двора на Варваринской площади (арх. И.С.Кузнецов), особняк А.И.Кекушевой на Остоженке (арх. Л.Н.Кекушев), гостиница «Метрополь» (арх. В.Ф. Валькотт), особняк Г.А.Тарасова на Спиридоновке (арх. И.В.Жолтовский) и др. В наследии петербургского зодчества выделяются проекты **Ф.И.Линдвала** (1870— 1945), работавшего на грани неоклассицизма и модерна. Синтез этих двух тенденций проявился в проекте гостиницы «Астория» (1910—1914): строчный ритм по периметру всего здания говорит об ампирических традициях, а крутая крыша напоминает о верхней части московского Манежа.

Причины, по которым более отдаленные эпохи вдруг начинают вызывать ностальгическое чувство, различны. Русские композиторы начала XX в. пытались с помощью «моделей прошлого» решить вполне современные проблемы. Наиболее привлекательными, близкими в то время представлялись идеи, рожденные в полифонической музыке эпохи барокко, в раннем венском классицизме. Целительный источник «вечной красоты» воспринимался как основа дальнейшего развития музыки.

Главой неоклассицистского направления в Москве был **С. И.Танеев** (1856 — 1915). Ученик П.И.Чайковского, он воспринял от своего наставника широту художественных интересов и суровую внутреннюю дисциплину. В вопросах искусства Танеев был принципиален и строг. Неслучайно его называли «музыкальной совестью Москвы».

Стиль произведений С.И.Танеева отличается универсальностью, множественностью национальных и европейских истоков, и в этом он истинный сын Серебряного века. Моцарт был для Танеева идеалом совершенства и гармонии, Бах привлекал мастерством полифонического письма и философской глубиной.

Интересно, что тяготение Танеева к «вечной красоте» прошлого определилось в 80-е гг. XIX в., т.е. гораздо раньше, нежели у большинства его современников: мастер как бы опередил свое время. Большую роль тут сыграла его научная работа: много лет композитор посвятил изучению полифонической музыки прошлых эпох.

Увлеченность полифонией ярко отразилась в творчестве композитора. Полифоническое мышление позволило ему воплотить в музыке высокую духовность и нравственные искания. Музыковед Б.В.Асафьев считал, что «ряд его произведений находится на грани интеллектуального становления музыки как философии». Впервые в истории русской музыки Танеев обратился к жанру *философской кантаты*. Самые известные его кантаты — «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма».

В основу кантаты «*Иоанн Дамаскин*» (1884) положен текст одноименной поэмы А.К.Толстого. Она посвящена великому праведнику VIII в. Иоанну Дамаскину, византийскому поэту и слагателю православных гимнов. Музыка кантаты скорбна и сурова, в ней звучит древний православный напев «Со святыми упокой».

Неоклассические идеи в музыкальном искусстве можно обнаружить в творчестве Н.К.Метнера, А.В.Станчинского и, конечно, молодого С.С.Прокофьева — одного из основоположников отечественной музыкальной классики XX в. О наследии этого композитора речь пойдет в V части настоящего учебного пособия.

#### § 46. Взрыв тотального новаторства: ранний русский авангард

Дыр-бул-щил  
уберщур  
скуп  
вы-со-бу  
р-л-эз.  
А. Е. Крученых

Действительность, как выпавшийся зверь,  
Потягиваясь, поднялась спросонок.

Б.Л.Пастернак

*Авангардом* (или авангардизмом) принято называть художественные направления XX в., для которого главное — разрыв с устоявшимися традициями прошлого во имя кардинального обновления средств художественной выразительности.

Точная дата рождения авангарда неизвестна. Сам же термин появился в 1885 г. (от фр. *avant-garde*) в публикациях прессы, почерпнувшей словосочетание из сферы политики. Корни европейского авангардизма искусствоведы находят во французской живописи (позднее творчество П.Сезанна) и в итальянской поэзии футуризма.

Авангардизм в России возник почти одновременно с европейским, но в нем не было ни капли ученического «повторения пройденного». Что же хоте-

ли сказать людям молодые бунтари и ниспровергатели предшествующего опыта российского искусства?

Прежде всего они требовали революции и предрекали ее всеми доступными средствами. Они предлагали уничтожить духовные и художественные национальные традиции и на их развалинах возвести новую культуру, соответствующую облику индустриальных городов и запросам современного урбанизированного общества.

Авангардное искусство сыграло огромную роль в подтачивании идеологических и нравственных основ Российской империи в сложный исторический момент, когда рушились ее многовековые устои. Еще в начале XX столетия в Санкт-Петербурге и Москве сформировалась особая творческая среда — богема<sup>1</sup>, жизнь которой была отмечена оттенком сенсационности и эпатажа.

Богема тех лет служила предметом всеобщего интереса. Часто интимные факты биографии мастеров искусства выплескивались на страницы журналов с «завлекающими» названиями — «Грех», «Свободная любовь», «Свободная совесть», «Смерть». Рекламную роль выполняли и многочисленные артистические кафе, где собирались и маститые, и молодые, жаждущие славы, авторы, выдвигавшие для всеобщего обсуждения свои «безумные идеи», проекты, планы, манифесты. Бурление «юных гениев» порой приносило дополнительные хлопоты полиции, но дух братства «элиты искусства» и жажда общения с единомышленниками были неистребимы.

Наверное, самым скандально известным артистическим кафе Санкт-Петербурга была «*Бродячая собака*», разместившееся в подвальном этаже дома на Михайловской площади. В кафе находили приют в длинные зимние вечера люди самых разных профессий и социального положения. Здесь читали свои стихи К.Д.Бальмонт и Ф.К.Сологуб, В.И.Иванов и А.А.Ахматова, О.Э.Мандельштам и Н.С.Гумилев. Здесь о новом искусстве вещал В.Маяковский и рассуждал о «музыке будущего» композитор А.Лурье.

Результат творческих экспериментов у каждого из мастеров авангарда был свой, и многое, что в эпоху Серебряного века казалось интересным и значительным, сегодня ушло в историческую тень. Свое знакомство с авангардистскими направлениями начнем с футуризма<sup>2</sup>, о котором А.А.Блок писал: «Русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции; он отразил в своем туманном зеркале своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе и о котором многие "прозорливые" и очень умные люди не догадывались».

Родина футуризма — Италия, где впервые опубликованы шокировавшие европейскую общественность манифесты, автором которых был публицист и философ Ф.Т.Маринетти. Образцом его творчества может служить следующий текст:

Мы хотим воспевать любовь к опасности, привычку к энергии и к отваге. Главными элементами нашей поэзии будут: храбрость, дерзость и бунт. До сих пор литература воспевала задумчивую неподвижность, экстаз и сон, мы же хотим восхвалить наступа-

<sup>1</sup> *Богема* — от фр. *bohème*, букв. цыганщина. Так называют творцов искусства, ведущих беспорядочную, свободную от моральных рамок жизнь, а также быт и среду этих людей.

- *Футуризм* — от лат. *futurium*, что значит «будущее».

тельное движение, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, опасный прыжок, оплеуху и удар кулака. Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой быстроты. Гоночный автомобиль со своим кузовом, украшенным громадными трубами со взрывчатым дыханием... рычащий автомобиль, кажущийся бегущим по картечи, прекраснее Самофракийской победы (имеется в виду античная скульптура Ники Самофракийской. — *Л. Р.*). Мы хотим воспеть человека, держащего маховик, идеальный стебель которого проходит сквозь землю, которая брошена сама на окружность своей орбиты.

Но есть в манифесте и такие мысли:

Не существует красоты вне борьбы. Нет шедевров вне агрессивности... Мы хотим прославить войну — единственную гигиену мира, милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов, прекрасные идеи, обрекающие на смерть, и презрение к женщине, мы хотим разрушить музеи, библиотеки... Мы воспоем толпы, движимые работой, удовольствием или бунтом, многоцветные и полифонические прибои революций в современных столицах...

Шокирующие тексты Маринетти против существующего миропорядка и «буржуазных добродетелей» были восприняты русскими бунтарями от искусства с пониманием. Впервые слово «футуризм» появилось в названии группы поэтов — «эгофутуристов»; их признанным лидером был **Игорь Северянин** (**И.В.Лотарев**, 1887—1941). Сочинения этого автора-самоучки долгое время никого не привлекали, а солидные издательства отказывались публиковать его откровения, такие как:

Вонзите штопор в упругость пробки, —  
И взоры женщин не будут робки!..

Но в 1909 г. кто-то обратил внимание Льва Толстого на самиздатовские сборники Северянина. Реакция на «упругость пробки» была настолько гневной, что, как писал сам поэт, «...всероссийская пресса подняла вой и дикое улюлюканье, чем и сделала меня сразу известным на всю страну!.. С тех пор каждая моя новая брошюра тщательно комментировалась критикой на все лады, и с легкой руки Толстого... меня стали бранить все, кому было не лень». Слава Северянина была хотя и двусмысленной, но прочной.

Чуть позднее, в 1911 г.. Северянин провозгласил собственный манифест — «*Пролог эгофутуризма*», прибавив в термину Маринетти приставку «эго», а к его теоретическим положениям — культ собственного «я» и мотивы избранничества.

И все же творчество И.Северянина имело мало общего с'итальянским футуризмом. В его наиболее ярких сочинениях (сборники стихов «*Громокипящий кубок*», 1913; «*Златолира*», 1914; «*Ананасы в шампанском*», 1915) причудливо переплелись образы «олуненных оленей» и «муаровых платьев», «фарфорового гроба» и «ягуарового пледа»... Иначе говоря, в предреволюционные годы, когда многие жили в предощущении страшной катастрофы, поэт целиком посвятил свою музу воспеванию роскоши, показного богатства, быта бездумной «золотой молодежи» в интерьере будуаров и дымных ресторанов. Северянин никогда не читал свои сочинения, он пел их в так называемых поэзоконцертах, собирая толпы восторженных почитателей:

Шампанского в лилию! Шампанского в лилию!  
Ее целомудрием святеет оно.  
Mignon с Escamillio! Mignon с Escamillio!  
Шампанское в лилии — святое вино.

Первое творческое объединение поэтов-футуристов с более агрессивной программой называлось «идея»<sup>1</sup>. В него входили братья Д. Д. и Н. Д. Бурлюки, В. В. Хлебников, А. Е. Крученых, В. В. Каменский, Е. Г. Гуро, В. В. Маяковский. Называли они себя «будетлянами» (русский аналог слова «футуристы») или «кубофутуристами». Следуя по стопам Маринетти, члены «Гилеи» выдвинули свой, российский, футуристический манифест, не менее дерзкий и вызывающий. Он был опубликован в виде предисловия к поэтическому сборнику *«Пощечина общественному вкусу»* (1912):

Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только *мы* — *лицо нашего* Времени.

Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с Парохода современности.

Кто не забудет своей *первой* любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимум Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч. и проч. нужна лишь дача на реке. Таковую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!..

А еще авторы «Пощечины» требовали увеличить словарь «произвольными и производными словами» и призывали к «непреодолимой ненависти к существовавшему до них языку».

«Общественный вкус» действительно был шокирован. Даже И. Северянин, не слишком приверженный традициям классики, отозвался на призывы футуристов стихами:

Для отрезвления ж народа,  
Который впал в угрозный сплин —  
Не Лермонтова с парохода,  
А Бурлюка — на Сахалин.

Наиболее последовательно и самозабвенно реализовал призывы к словотворчеству **А. Е. Крученых** (1886—1968). Поэт с каким-то исступлением работал над разрушением традиционных русских слов и самой поэзии, избегая в творчестве рифмованных строк. Он искал особое «самовитое» слово, «спрессовывая» речь до минимально звучащих элементов, подобно стенографичес-

<sup>1</sup> Гилея (от греч. *hyle* — лес) — название вечнозеленых лесов во влажных тропиках. Кроме объединения «Гилея» были и другие («Мезонин поэзии», «Центрифуга»).

кой записи. На основе такого «внесловесного» стиля рождалось сочетание звуков, не имеющих смысла. В 1912 г., откликнувшись на просьбу Д. Н. Бурлюка «написать целое стихотворение из неведомых слов», Крученых создал первый, ставший хрестоматийным образ на «языке зауми»: «Дыр-бул-шил».

В июле 1913 г. на даче у композитора М. Е. Матюшина, расположенной в уютном финском поселке Усирко, состоялось событие весьма важное — *Первый Всероссийский съезд баячей будущего*. Правда, съездом его можно назвать с большой натяжкой, ибо сошлись на даче лишь его председатель — сам Матюшин да два члена — поэт Крученых и художник Малевич. Решения съезда были направлены против традиций сценического искусства. Появился манифест, где, как и следовало ожидать, объявлялась война «Большим и Малым театрам» во имя создания «театра будущего». Новорожденное «театральное дитя» получило имя: «Будетлянин». Решено было поставить несколько спектаклей: «Победу над солнцем» А. Е. Крученых, «Железную дорогу» В. В. Маяковского и «Рождественскую сказку» В. В. Хлебникова.

«Баячи будущего» оказались прекрасными организаторами. Не прошло и полугодя, как в бывшем театре В. Ф. Комиссаржевской состоялись премьеры. Особый резонанс вызвала первая футуристическая опера *«Победа над солнцем»*, созданная усилиями авторского коллектива: К. Малевич сделал декорации, нарисовав на занавесе черный квадрат, еще не подозревая, что сотворил будущий символ абстрактного искусства XX в.; А. Крученых выступил как актер; М. Матюшин написал музыку и был организатором спектакля. Открывалась опера прологом, сочиненным В. Хлебниковым:

В детинце созерцога «Будеславль» есть свой подсказчук.  
Он позаботится,  
чтобы говоровья и певавы шли гладко, не брали  
розно, но, достигнув княжебна  
над слухатаями, избавили бы  
людняк созерцога от гнева суздалей.  
Смотравы...

Скандалы, которыми сопровождалась премьеры футуристических спектаклей, долго служили нишей для упражнений в красноречии журналистов. Рациональное зерно в новом искусстве открыли и оценили значительно позднее.

Источники словотворчества и языкового изобретательства у футуристов были самые разные. Неповторимостью своей поэзии **Велимир Хлебников (В. В. Хлебников, 1885—1922)** во многом обязан музыкальному искусству, его интонациям и ритмам.

В образах его поэзии за парадоксальным сочетанием слов явственно слышны отголоски то простонародного балалаечного наигрыша, то классической музыки, то «Интернационала». Неслучайно исследователи творчества Хлебникова предполагают: в некоторых сочинениях у поэта был музыкальный прототип, ориентируясь на который он создавал необычные колористические звучности. Таково, например, знаменитое стихотворение *«Заключение смехом»*, где воспроизводится характерное для музыки постепенное мотивное развитие одной темы, название которой — смех:

О, рассмейтесь, смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеянутся смеяльно,  
О, засмейтесь усмеяльно!  
О, рассмешит надсмеяльных — смех усмейных смехачей!  
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!  
Смейево, смейево,  
Усмей, осмей, смешики, смешики.  
Смеюнчики. смеюнчики.  
О, рассмейтесь, смехачи!

Планы В.В.Хлебникова были грандиозны. Он искал первичные значения слов, новые способы человеческого общения, «законы времени», «способы предвидеть будущее», законы судьбы, законы чисел и жил с ощущением своей высокой миссии пророка в русской поэзии.

Для одних авторов футуризм был единственным способом самореализации в поэзии. Для других — лишь прологом к зрелому мастерству.

Дебют **В.В.Маяковского** (1893—1930) состоялся в альманахе «Пощечина общественному вкусу», где были опубликованы его ранние стихи с рваными, чеканными ритмами, полные дисгармонии и надрыва. Далее в русле футуризма им были созданы такие произведения, как трагедия «*Владимир Маяковский*» (поставлена в 1913 г.), «*Облако в штанах*» (1915), «*Флейта-позвоночник*» (1916), «*Война и мир*» (1917) и др.

**Б.Л.Пастернак** (1890—1960) входил в поэтическое содружество «Центрифуга» — наименее радикальное в своих притязаниях на новаторство. В отличие от многих футуристов он никогда не считал своих предшественников «ничтожеством» и опирался в творчестве на весь многогранный опыт великой русской поэзии. Литературоведы отмечают, что новаторство Пастернака родилось из его уникальной способности развивать в стихотворении сразу несколько тем, сплести несколько событий, происходящих одновременно здесь, на земле. Начиная с ранних сочинений, поэт умел передать действительность во всей ее полифонии и полихромии, как это делает музыка или живопись. Блестательные метафоры Пастернака передают само чудо жизни в единстве природного и человеческого:

Мне снилась осень в полусвете стекол,  
Друзья и ты в их шутовской гурьбе,  
И, как с небес добывший крови сокол,  
Спускаюсь сердце на руку к тебе.

Но время шло. и старилось, и глохло,  
И поволокой рамы серебра,  
Заря из сада обдавала стекла  
Кровавыми слезами сентября.

Огромная любовь к России и самоотверженное служение русской литературе составляют фундамент внутреннего поэта. Мысли о мироздании, Боге и человеке, мечты о счастье и любовь — вот далеко не полный перечень тем, затронутых в творчестве Пастернака. Его наследие включает поэзию — сборники «*Сестра моя — жизнь*», 1917; «*Поверх барьеров*», 1917; «*Высокая болезнь*», 1924; и др.), поэмы «*Девятьсот пятый год*» (1925—1926), «*Лейтенант Шмидт*» (1926—1927) — и прозу, вершина которой — роман «*Доктор Живаго*» (впервые опубликован в 1957 г. за границей; в 1958 г. писатель был

удостоен Нобелевской премии. Поэтическое кредо Пастернака полностью отражается в таких его строках:

Во всем мне хочется дойти  
До самой сути.  
В работе, в поисках пути,  
В сердечной смуте.  
До сущности протекших дней,  
До их причины.  
До оснований, до корней,  
До сердцевины.  
Все время схватывая нить  
Судеб, событий,  
Жить, думать, чувствовать, любить,  
Свершать открытия...

Страстность, субъективность, напряженность, напор, с которыми мастера поэтического авангарда, объединившись в кружки и союзы, искали непроторенные пути в искусстве, и сегодня поражают воображение. Публичные диспуты, устраиваемые футуристами, заканчивались, как правило, шумными дебошами, что поддерживало общественный интерес к эпатажному словотворчеству. «Великолепен гениальный поэт Алексей Крученых. Из густых, зачесанных а-la Гоголь волос торчит длинный нос. Говорит он с сильным украинским акцентом, презирает публику невероятно и требует полной отмены знаков препинания:

- В Хранции, — говорит он, — литература уже...
- Как? — спрашивают его из публики.
- В Хранции, говорю я...
- Ну да! Народ говорит «Хранция», и мне так нравится больше!<sup>1</sup>

С этой, хотя и двусмысленной, но прочной, славой могли соперничать разве что художники-авангардисты. Выставки их полотен сопровождались скандалами, доходившими до потасовок, о чем с удовольствием писали бульварные газеты, смакуя подробности: «На первом диспуте "О современной живописи" я председательствовал. Выступили с докладами Д. Бурлюк и К. С. Малевич. Малевич доказывал, что натурализм и фотография — одно и то же. Со словами "вот что делает Серов..." (имеется в виду художник В.А.Серов. — Л. Р.) Малевич проектирует на экран обыкновенную картинку из модного журнала "Женщина в шляпе и манто". Поднялся скандал, пришлось объявить перерыв, но Малевичу так и не дали договорить. На втором диспуте "О новейшей русской литературе" в качестве докладчиков выступили Давид и Николай Бурлюки, Крученых и Маяковский. Сначала все шло довольно гладко, но когда выступил Д.Бурлюк и сказал, что Толстой — "светская сплетница", поднялся страшный шум. С какой-то старушкой случился обморок, и ее унесли...»<sup>2</sup>.

Почти ни один из художников-авангардистов Серебряного века не прошел мимо «*Бубнового валега*» — крупного объединения, первая выставка которо-

<sup>1</sup> Отзыв благожелателя // Первый журнал русских футуристов. — М., 1914. — С. 123.

<sup>2</sup> Матюшин М. В. Воспоминания // Русский футуризм. — М., 2000. — С. 9—10.

го состоялась в 1910 г. Свою школу бубнововалетцы называли то кубизмом, то кубофутуризмом<sup>1</sup>. Среди них выделяются имена П. П. Кончаловского, И.И.Машкова, А.В.Лентулова, Р.Р.Фалька, А.В.Куприна и др. В их выставках также приняли участие М.Ф.Ларионов и Н.С.Гончарова, впоследствии организовавшие собственную группу с еще более вызывающим названием «*Ослиный хвост*».

Бубнововалетцы предпочитали живопись с огрубленными формами, очищенную от всякой поэтичности. Они считали: цвет, линия, пластика — вот три главных компонента изобразительного искусства, которые следовало восстановить «в законных правах», утерянных за время господства реалистической живописи. Интерес к обычному предмету, взятому «в упор», к его массе и объему привлек внимание к полузабытому в русском искусстве натюрморту. Наиболее последовательно в этом жанре работал **П. П. Кончаловский** (1876 — 1956).

П. П. Кончаловский воспринимал мир с яркой, праздничной стороны. Сочетание разных форм и «звучностей» красок доставляли ему явное удовольствие. Например, экспрессивно и броско изобразил он художника Г. Б. Якулова, подчеркнув в его портрете (1910) оригинальность восточного франта и своеобразную «красоту» мнимого безобразия.

Становление собственной манеры **И.И.Машкова** (1881 — 1944) приходится на конец 1900-х гг. Именно тогда написан натюрморт «*Синие сливы*» (1910). На полотне — блюдо с аккуратно расположенными фруктами: большой оранжевый апельсин в окружении крупных спелых слив, обложенных яблоками и персиками. Яркость плодов приятно выделяется на нейтральном сером фоне. Вся композиция намеренно упрощена как по форме, так и по цвету.

Среди художников «Бубнового валета» **А.В.Лентулов** (1882—1943) был наиболее самобытным мастером. Основная тема его творчества — городской пейзаж, включающий древнерусские храмы. Однако художник не столько изображает действительность, сколько преобразует ее, выявляя внутреннюю динамику казалось бы неподвижной материи. На его больших панно сталкиваются ярко окрашенные плоскости кремлей, соборов, колоколен, монастырей, новых домов, соединяясь в симфонию живых, подвижных форм. Шедеврами русского авангарда являются такие работы Лентулова, как «*Василий Блаженный*» (1913), «*Москва. 1913 год*» (1913), «*Звон*» (1915), «*Нижний Новгород*» (1915), «*У Иверской*» (1916) и др.

**Р.Р.Фальк** (1886— 1958) всегда выделялся в среде бубнововалетцев лиричностью своей натуры. Художник любил «одушевлять» изображаемые предметы быта, вкладывать в «мертвую материю» способность к действию, движению. Среди лучших его работ — «*Натюрморт на белой скатерти*» (1914), «*Натюрморт со столиком из красного дерева*» (1915), «*Бутылки у окна*» (1917).

Многие полотна художников «Бубнового валета» возрождают традиции русского лубка, красочных вывесок, яркой ярмарочной игрушки. Постепенно рыночные примитивные поделки, ранее никому не интересные, стали рассматриваться как подлинное народное искусство, достойное серьезного отношения. Русалки, пасхальные ягнята, вышивки и прочая бытовая «красота»

<sup>1</sup> *Кубизм* — авангардное направление в европейской живописи первой четверти XX в. (П. Пикассо, Ж. Брак и др.). Художники-кубисты стремились показать объем предмета с помощью простых геометрических форм (куб, конус, цилиндр).

становятся частью нового искусства — *примитивизма*. Выставки примитивистов под вызывающими названиями «Ослиный хвост» и «Мишень» выделили лидера нового направления — **М.Ф.Ларионова** (1881 — 1964). В его полотнах великолепно отразилась модная в эпоху Серебряного века тема единства прекрасного и безобразного, возвышенного и «заземленного». Например, в работе «*Мужской парикмахер*» (1907) бритва в руках цирюльника воспринимается почти как орудие пытки. «Солдатская серия» картин Ларионова радует непосредственностью, простотой, добродушием («Отдыхающий солдат», 1911; «Солдаты», 1910; «Танцующие солдаты», 1910; «Солдат на коне», 1910; и др.). Отражая народный взгляд на красоту, Ларионов всегда сохранял достоинство профессионала, оценившего безыскусную прелесть примитива, но не стремящегося полностью подражать ему.

В выставках самых «левых» авангардных направлений принимала участие прекрасная художница родом из пушкинских Гончаровых — **Н.С.Гончарова** (1881 — 1962). Работая рядом с Ларионовым, она высоко оценила выразительность русского лубка, восприняв от простонародной живописи непосредственность и легкую детскую наивность. Среди лучших ее работ — «*Богоматерь с младенцем*», «*Бог Отец с семью свечами*», триптих «*Евангелисты*», возвышающие примитивизм до уровня философского искусства.

В 1913 г. М.Ф.Ларионов опубликовал книгу «*Лучизм*», вызвавшую шумную реакцию околхудожественной общественности. В ней он провозгласил независимость живописи от образов окружающей действительности. Это положение подтолкнуло авангардистов сделать последний, наиболее смелый шаг на пути к искусству, отринувшему жизнь как предмет творчества.

Новое направление получило название *абстракционизм*; его создателями считаются **В.В.Кандинский** (1866—1944) и **К.С.Малевич** (1878—1935).

В. В. Кандинский был уверен, что в живописи имеют право на существование лишь те средства выразительности, которые служат воплощению внутреннего духовного бытия. Отказавшись от «натуры», в своих полотнах он выражал мысли и эмоции с помощью цветowych пятен и линий, организованных в сложные по ритмике и цвету композиции. К самым известным абстрактным картинам мастера относятся «*Импровизация № 7*», 1910; «*Композиция VII*», 1913; «*Москва I (Красная площадь)*», 1916; «*Смутное*», 1917; и др.

В 1915 г. на выставке под «зашифрованным» названием «0.10» («Ноль-десять») К.С.Малевич выставил свое программное полотно «*Черный квадрат*». Предваряя вернисаж манифестом, художник писал:

Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных Венер, тогда только увидим чисто живописное произведение. Я преобразился в нуль форм и выловил себя из омута дряни Академического Искусства... Только трусливое сознание и скудность творческих сил в художнике поддаются обману и устанавливают свое искусство в пределах натуры, боясь лишиться фундамента, на котором основал свое искусство дикарь и академия<sup>1</sup>.

Художник полагал, что предельно экономные геометрические фигуры — квадрат, круг, крест, помещенные на чистой плоскости, — составляют основу «правильного» языка изобразительного искусства. А еще он писал, что но-

<sup>1</sup> Последняя футуристическая выставка картин «0.10» («Ноль-десять»). — Пг., 1915.

вая живопись «не принадлежит земле исключительно»; она устремлена в бесконечность и является отражением мистического чувства. Так что «Черный квадрат» был не только вызовом публике и не только потугой на оригинальность («нуль форм»), но и своеобразным богоискательством, характерным для эпохи Серебряного века.

В творчестве мастера-самородка **М.З.Шагала** (1887—1985) можно отметить много источников, прежде всего — еврейские национальные корни. С 1922 г. художник живет за рубежом, и его часто относят к представителям французского искусства. Но все же многое в его мировосприятии связано с Россией. Уроженец Витебска, Шагала с первых шагов в живописи проявил удивительную оригинальность. Его работы «русского периода» отличаются гротескным видением действительности, необузданной фантазией в подчас неожиданных, по-детски «нелепых» переплетениях сновидений и реалий («Я и деревья», 1911; «Над городом», 1914—1918; «Прогулка», 1917; и др.). Наиболее запоминающиеся персонажи Шагала — воспарившие в поднебесье люди, несущие миру послания любви, дружбы, свободы.

Судьба **П.Н.Филонова** (1883—1941) была трагичной. Сын бедных родителей, он не сразу попал в петербургскую Академию художеств, так как вынужден был с малолетства заботиться о хлебе насущном. Когда наконец Филонов оказался в Академии (1908), то проучился там всего три года и был отчислен за чрезмерную «оригинальность». Далее его жизненный путь пересекся с авангардным «Союзом молодежи» (1910). К этому времени у Филонова уже созрели идеи «аналитического искусства», в теоретической программе которого он предложил заменить слово «творчество» на слово «сделанность», подразумеваемая под этим максимум интеллектуального напряжения мастера в процессе создания полотна. На практике «сделанность» обернулась скрупулезной (как говорили — «каторжной») работой художника над каждой клеточкой картины, от одного ее края до другого, причем маленькой кисточкой.

Элементы предметности в картинах Филонова сочетаются свободно и произвольно. Его знаменитые полотна — «*Восток и Запад*», «*Запад и Восток*» (1912—1913), «*Пир королей*» (1912—1913), «*Коровницы*» (1914), «*Святое семя*» (1915) — это мир, полный зашифрованных мистических символов, тайну которых каждый волен разгадать самостоятельно. И все же очевидно, что у Филонова была своя, глубинная «русская идея», выраженная в философских представлениях о человечестве и Вселенной, о категориях жизни и смерти, о духовных основах мировой истории, во многом почерпнутая из трудов его любимого философа Н.Ф.Федорова (пра-люди, пра-земля, судьба, рок и др.).

В 1941 г. художник, не признанный и никому не нужный, умер от голода в блокадном Ленинграде.

#### Вопросы и задания

1. Поясните, когда возникло понятие «Серебряный век». Каковы основные тенденции этой эпохи? Какие художественные течения Серебряного века составляют «гармонию противоположностей»?

2. Дайте общую характеристику явления символизма в русской художественной культуре (поэзия, живопись, театр, музыка).

3. Расскажите о наследиях русского поэтического символизма.

4. Прочитайте фрагмент из работы литературоведа В.М.Жирмунского: «...лирика поэтов-символистов родится из духа музыки; она напевна, мелодична, ее действительность заключается в музыкальной значительности. Слова убеждают не как понятия, не логическим своим содержанием, а создают настроение, соответствующее их музыкальной ценности. Кажется, раньше слов звучит в воображении поэта напев, мелодия, из которой рождаются слова»<sup>1</sup>. Приведите примеры символистской поэзии, в которой есть «музыкальная ценность» и звучит «музыка стиха».

5. Прочитайте стихотворение В.Я.Брюсова:

И в час на огненном закате  
Меж гор предвечных видел ты,  
Как дух величий и проклятий  
Упал в провалы с высоты.  
И там, в торжественной пустыне,  
Лишь ты постигнул до конца —  
Простертых крыльев блеск павлиний  
И скорбь эдемского лица!

О каком произведении М. А. Врубеля говорит поэт? Расскажите о творческом пути художника от надмирных евангельских образов до сказочного демонизма в контексте идей символизма.

6. Какие мастера входили в объединение «Голубая роза»? Расскажите об особенностях «неземного слоя бытия» в полотнах В. Э. Борисова-Мусатова, опираясь на высказывание известного искусствоведа Д. В.Сарабьянова: «Мусатовская рационалистичность, его умение совершенно осознанно использовать разнообразные приемы живописной выразительности подчинены воплощению тех идей и состояний, которые не подлежат рациональному постижению. Мусатовская система предполагает "чтение между строк". Та гармония, которая "вычислена" художником, не приближает к жизненной прозе, а, наоборот, отдаляет от реальности, уводит в непостижимое. Люди пребывают здесь в каком-то особом — неземном — слое бытия; их действия становятся все более загадочными и необъяснимыми»<sup>2</sup>.

7. О музыке А. Н.Скрябина поэт В.Я. Брюсов сказал:

Он не искал — минутно позабавить,  
Напевами утешить и пленить;  
Мечтал о высшем: Божество прославить  
И бездны духа в звуках озарить.

Дайте характеристику творчества композитора. В каких сочинениях ему удалось «озарить в звуках бездны духа»?

8. Неоклассицистская направленность характерна для многих течений Серебряного века. Расскажите о них.

9. Прочитайте фрагмент публикации из журнала «Аполлон»: «Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Земля»<sup>3</sup>. Стал ли акмеизм течением, отринувшим завоевания символизма? Почему?

10. Сделайте сообщение на тему «Женская поэзия Серебряного века», взяв в качестве эпиграфа строки М.И.Цветаевой:

<sup>1</sup> Жирмунский В. М. Избранные труды. — Л., 1977. — С. 225.

<sup>2</sup> Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX в. — М., 2001. — С. 130.

<sup>3</sup> Городецкий С. М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. — 1913. — № 1.

Мне нравится, что вы больны не мной.  
Мне нравится, что я больна не вами.

11. Что такое модерн? Когда и где зародился этот стиль? Что роднит модерн с неоклассицизмом? Расскажите об архитектуре модерна и основных его представителях.

12. Какие явления в русской художественной культуре Серебряного века следует отнести к авангарду? Что означает сам термин «авангард» и где его истоки? Был ли русский авангард послушно ученическим по отношению к европейскому искусству?

13. Какие явления в русском искусстве следует считать футуризмом? Расскажите о поэзии футуризма, выделив ее самые яркие явления (творчество В.В.Хлебникова, В. В. Маяковского, Б.Л. Пастернака).

14. Охарактеризуйте авангардные направления в живописи — кубизм, примитивизм, абстракционизм. Какие мастера русского авангарда оставили значительный след в истории русского изобразительного искусства?

15. Сделайте доклад на тему «Искушение новизной: от символизма к абстракционизму в русской художественной культуре Серебряного века».

## Глава 13. «Духовный Ренессанс» в образах искусства Серебряного века

### § 47. «Мир искусства»: канонизация красоты

Мы любим все — и жар холодных чисел,  
И дар Божественных видений,  
Нам внятно все — и острый галльский смысл,  
И сумрачный германский гений...

А. А. Блок

Так широко, грандиозно и с таким несомненным успехом мог поставить дело только большой ум, с огромным вкусом и колоссальной инициативой.

И. Е. Репин о С. П. Дягилеве

Известный художник Серебряного века А. Н. Бенуа в открытом письме к писателю и философу Д. С. Мережковскому писал: «Для нас мир, несмотря на торжествующий американизм, "на железные дороги, телеграфы и телефоны", на всю современную жестокость и пошлость, для нас мир все еще полон прелести, а главное, полон обещаний. Не все еще — полотно железной дороги, не все — мостовая: кое-где еще растет трава, сияют и пахнут цветы. И среди этих цветов — главный и самый таинственный, самый чарующий, самый божественный — искусство»<sup>1</sup>.

Соединение двух высоких понятий — «красота» и «искусство» — привлекало многих мастеров Серебряного века, разочарованных и в «заземленном» реализме непосредственных предшественников, и в новомодных авангардистских опытах современников, отвернувшихся от любых традиций. А именно в традициях и «моделях» искусства давно прошедших веков виделась желанная красота — таинственная, чарующая, божественная, способная возродиться к новой жизни. В художественных образах старых мастеров искали «секреты» творчества, устойчивые закономерности гармонии формы и содержания, не подвластные времени. В русле этих исканий, как мы убедились, сложились яркие стилевые течения неоклассицизма и модерна, получившие блестящее развитие в деятельности творческого объединения «*Мир искусства*».

История этого объединения начинается в самом конце XIX в. в Санкт-Петербурге с гимназического, а затем студенческого кружка любителей искусства. Душой «Мира искусства» был искусствовед и живописец А. Н. Бенуа (1870 — 1960), внесший своими трудами большой вклад в развитие принципов мирискусничества. Он был одаренным художником. Свою первую большую серию работ «*Последние прогулки Людовика XIV*» (1897—1898) Бенуа сделал в Париже, вдохновившись атрибутикой французской придворной жизни XVII — начала XVIII столетия. Следующая — «Версальская серия» (1906) — написана уверенной рукой зрелого художника. Среди лучших картин — «*Купальня маркизы*», «*Прогулка короля*», «*Итальянская комедия*», «*Король*».

<sup>1</sup> Письмо А. Б. к Д. С. Мережковскому // Новый путь. — 1903. — № 2. — С. 157.

В 1890 г. к кружку присоединился **С.П.Дягилев** (1872—1929), антрепренер, вдохновитель и организатор всей практической деятельности. В начале 1899 г. в свет вышел первый номер журнала под названием «Мир искусства»<sup>1</sup>, который открывался статьей с проблемным заголовком «Сложные вопросы». Текст статьи оказался не столько сложным, сколько смелым и полемичным. Авторы (С. П. Дягилев и Д. В. Филосов) утверждали, что для наступающего XX в. неприемлемы многие художественные традиции, доставшиеся в наследство от русского классического искусства. Особенно резкой критике подверглись установки «утилитаризма» (реализма), идеологами которого были названы Н.Г.Чернышевский, Д.И.Писарев и Л.Н.Толстой. Поклонение «жизни и правде» отвергалось как неверная теоретическая посылка, приведшая русское искусство в состояние упадка. В годы, когда русское общество стояло на пороге кровавых событий революции, Дягилев призывал беречь Красоту и воспитывать в людях способность к ее восприятию. Документы, относящиеся к его биографии (письма, мемуары современников, газетные заметки), полны домыслов и несправедливых суждений. Объясняется это разными причинами: здесь и неприятие его деятельности со стороны представителей иных художественных течений, и трудный характер Дягилева, и обычная зависть к его успеху и славе. Многие считали антрепренера очень богатым человеком, составившим капитал за счет талантливых мастеров искусства. Но есть достоверное свидетельство: Дягилев умер в Венеции, не оставив ни гроша, и был похоронен на средства французских меценатов. Выходит, что все «немыслимое состояние», о котором трубила пресса, он потратил на мир искусства в самом широком значении этого слова.

Биография С.П.Дягилева имеет две важнейшие кульминации. Первая связана с живописью. Именно он организовал в России выставки русских художников под эгидой журнала «Мир искусства» на рубеже XIX—XX вв. В 1904 г., когда объединение мирискусников-живописцев временно распалось, Дягилев нашел прекрасное применение своему грандиозному таланту: он вывез русское искусство в Париж. *Русские сезоны*, ежегодно проходившие в столице Франции с 1904 по 1914 г., стали второй, самой яркой кульминацией антрепренерской деятельности этого человека. Дягилев открыл Западу шедевры древнерусской иконописи, портретной живописи XVIII в., русской классической музыки, познакомил европейцев с последними новинками, созданными отечественными художниками и композиторами<sup>2</sup>.

Если собрать имена всех, кто хотя бы временно входил в объединение, участвовал в художественных выставках или театральных постановках, то пришлось бы назвать большинство выдающихся живописцев, поэтов и композиторов начала XX в. Поэтому далее мы отметим лишь тех, кто составил ядро «Мира искусства» и существенно повлиял на его деятельность.

Одним из самых авторитетных членов «Мира искусства» был **В.А.Серов** (1865—1911). Несмотря на молодость, этот художник был уже маститым мастером и пользовался непререкаемым авторитетом в профессиональной среде. Серов прожил недолго, всего сорок пять лет, и после его смерти немало спори-

<sup>1</sup> Журнал выходил с 1899 по 1904 г. Объединение просуществовало с перерывами с 1898 по 1924 г.

<sup>2</sup> В 1911 — 1913 гг. на основе Русских сезонов была создана труппа «Русский балет Дягилева», которая гастролировала по Европе и Америке. Просуществовала до 1929 г., оказав большое влияние на развитие мировой хореографии XX в.

ли: кто он — последний русский классик или первооткрыватель нового искусства XX столетия? Думается, что мастер соединил эти две эпохи, совершив естественный переход от традиции реализма к мирискусническим идеалам.

Наследие Серова многолико и разнообразно. Если сравнить его раннюю реалистическую работу *«Девочка с персиками»* (1887) с более поздними полотнами, то кажется, что создавали их разные живописцы. Мастер никогда не бывал доволен собой и постоянно шел вперед ценой отказа от завоеванных позиций. Пример тому — полотна *«Похищение Евроть»* (1910), *портреты балерины Иды Рубинштейн* (1910) и *графини О.К.Орловой* (1911), созданные в стиле модерн.

В начале «галантная тема» зазвучала у **К.А.Сомова** (1869— 1939). Постоянный круг образов живописца — дамы и кавалеры, оказывающие друг другу знаки внимания («Вечер», 1902; «Осмеянный поцелуй», 1908; «Арлекин и дама», 1912; и др.). Мир полотен Сомова — двойственный, театральный, порой ироничный, и в нем часто трудно уловить грань между истинной красотой, которой любитесь художник, и пошлой подделкой, мишурой, вызывающей у него лишь усмешку. В числе самых знаменитых работ К.А.Сомова — *«Дама в голубом платье»* (1897— 1900), где в пространстве полотна представлена застывшая условно-театральная «антидействительность»: героиня представлена в одежде эпохи Николая I, а парк, водоем, музицирующие вдалеке кавалер и дама явно почерпнуты из екатерининских времен XVIII в.

**М.В.Добужинский** (1875— 1957) затронул в своем творчестве вовсе не свойственную мирискусникам тему — «современный город». Северные европейские Лондон и Амстердам, теплый Неаполь, провинциальный Вильно виделись мастеру почти одинаково и вовсе не с праздничной стороны. Он изображал «grimасы города», где дома тускло глядят одинаковыми глазницами окон, а темные дворы напоминают глухие колодцы («Человек в очках», 1905— 1906; «Окно парикмахерской», 1906).

Союз художников-мирискусников «первого поколения» перестал существовать в 1904 г. Но уже в 1910 г. петербуржцы возродили объединение, во главе которого стал **Н.К.Рерих** (1874— 1947). У этого мастера была своя тема, которой другие мирискусники почти не касались — древние славяне, Русь языческая и православная. По образованию археолог, автор многих работ по истории славянской культуры, Рерих никогда не ставил знака равенства между научным и художественным постижениями жизни далеких предков. Полотна художника наполнены тайной, мистицизмом, причастностью к непостижимому.

Первые произведения Н.К.Рериха из цикла *«Начало Руси»* появились в конце 1890-х гг. Среди ранних работ выделяются полотна, приобретшие широкую известность: *«Гонец. Восстал род на род»* (1897), *«Заморские гости»* (1901), *«Городстроят»* (1902). Стечением времени картины Рериха становятся все более символическими, а историческая достоверность уступает место условности, декоративности и элементам стилизации под древнерусскую иконопись («Сеча при Керженце», «Покорение Казани», обе — 1913). Увлечение Индией, изучение восточных религий и мистических учений, путешествия по азиатским странам и Тибету определили тематику и образный строй зрелого творчества художника, выходящего за пределы Серебряного века.

**Б.М.Кустодиев** (1878—1927) развивал русскую тему, изображая деревенские базары и ярмарки, сцены из купеческой жизни, купчих — пышно-телых красавиц, церемонно пьющих чай или гуляющих в сопровождении

слуг. Красочный мир русской провинции и деревни предстает в лучших его работах. В 1906 г. Кустодиев написал картину «*Ярмарка*». На полотне — типичная сцена из простонародного быта, который когда-то передвижники видели чаще всего в черном цвете. У Кустодиева показана не бедность и убогость, а светлый и красочный мир, радующий глаз изобилием вещей, сделанных умело и красиво (грабли, кадушки, валенки, детские игрушки, на которые засмотрелась нарядно одетая девчушка, и др.). Яркой многоцветностью и жизненной достоверностью деталей отличается и другая его работа — «*Купчихи*» (1912). Героини полотна важно расположились на фоне привлекательных витрин с фруктами и кренделями. Художник чуточку иронизирует над слишком объемными формами этих провинциальных дам. Однако смех его добр и вовсе не нарушает общего впечатления от благополучия, достатка, душевного равновесия и здоровья, которое излучают его персонажи.

Признанными шедеврами **Л.С.Бакста** (наст, фамилия — **Розенберг**, 1866 — 1924) являются его декорации и эскизы костюмов к театральным спектаклям «Мира искусства». В этом деле Бакст не был исключением: почти все художники, о которых шла речь в этой теме, многое сделали для театра.

Во всей полноте и многогранности мирискуснический театр предстал взору европейской публики в 1908 г. в рамках знаменитых дягилевских Русских сезонов.

Открылись Русские сезоны оперой М.П.Мусоргского «Борис Годунов», где в главной роли блистал великий бас **Ф.И.Шаляпин** (1873— 1938), гениальный певец и артист, создавший выразительные образы героев русской и зарубежной оперной классики. Но, пожалуй, главным результатом деятельности С.П.Дягилева стало рождение нового *синтетического балетного спектакля*, способного выразить и философскую драму, и сатиру, и шарж. Среди тех, кто участвовал в создании дягилевских спектаклей, — выдающиеся художники (А. Н.Бенуа, Л.С.Бакст, М. В.Добужинский, М.Ф.Ларионов, Н.К.Рерих, Н.С.Гончарова и др.), артисты балета (А.П.Павлова, Т.П.Карсавина, М.Ф. Кшесинская, В.Ф. Нижинский, Е.В.Гельцер и др.), хореографы (М.М.Фокин, Дж.Баланчин, Л.Ф.Мясин и др.).

Композитором, гениально уловившем мирискуснические идеалы, явился **И.Ф.Стравинский** (1882— 1971). Сын выдающегося певца, солиста Мариинской оперы Ф.И.Стравинского, ученик Н.А.Римского-Корсакова, Стравинский прожил долгую творческую жизнь, большая часть которой протекла вне России. Не вернувшись на родину после событий 1917 г., композитор позднее принял французское гражданство и органично вписался в западную культуру, став «гражданином мира». Однако его музыка говорит о том, что мастер никогда не порывал с национальной «почвой», и самые лучшие его сочинения несут отпечаток «русскости».

Как считает музыковед А.А.Баева, именно в ранний период творчества, когда И.Ф.Стравинский тесно взаимодействовал с русскими исполнителями, завяжутся многие «узлы» его музыки. В целом же искусство Стравинского «напоминает готический храм, воздвигнутый на фундаменте русской культуры»<sup>1</sup>. Сам композитор никогда не скрывал, что принадлежит к тому «замечательному племени», истоки которого «восходят к Петру Великому и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элмен-

<sup>1</sup> История русской музыки: в 10 т. — С. 307.

ты с духовными богатствами Запада...»<sup>1</sup>. Кумирами Стравинского были Пушкин, Глинка и Чайковский, а «русская европейскость» как культурная традиция, рожденная еще в эпоху XVIII столетия, стала доминантой его творчества.

В двадцативосьмилетнем возрасте И.Ф.Стравинский обрел европейское имя, сочинив по заказу Дягилева балет *«Жар-птица»*, показанный в рамках Русских сезонов в 1910 г. Красочные, пряные гармонии музыки этого балета словно копируют невиданную роскошь декораций и костюмов, выполненных по эскизам художников А.Я.Головина и Л.С.Бакста — так оценили творение молодого автора знатоки.

Следующий балет И.Ф.Стравинского под названием *«Петрушка»* был поставлен ровно через год и имел еще больший успех. Сценарий балета композитор писал вместе с А.Н.Бенуа. Хореографию разработал М.М.Фокин, образ Петрушки с блеском воплотил на сцене В.Ф.Нижинский. Как писал А.Н.Бенуа, «балет — одно из самых последовательных и цельных выражений идеи *gesamtkunstwerk* (синтетическое художественное произведение — понятие, предложенное в XIX в. немецким композитором Р.Вагнером для обозначения единства искусств в музыкальной драме. — *Л. Р.*), и именно за эту идею наше поколение готово было положить душу свою... Случилось затем так, что в лице Фокина и Стравинского мы нашли тех людей, которые, разившись в стороне от нас и принадлежа к другому поколению, жили мечтаниями, схожими с нашими. Получилось своего рода "чудо" какой-то нужной для тех или для других встречи»<sup>2</sup>.

В балете «Петрушка» четыре картины. Первая из них — «Народные гуляния на Масленичной неделе»; ее события происходят на Адмиралтейской площади Санкт-Петербурга. Здесь веселится разряженная толпа. Слышны то гармошечные наигрыши, то народные песни «Вдоль по Питерской», «Ах, вы, сени...». Но вот появляется фокусник. Он играет на флейте и оживляет кукол — Петрушку, Арапа и Балерину, которые с невиданной энергией пляшут «Русскую».

В последующих двух картинах — «У Петрушки» и «У Арапа» — на сцене разгораются вовсе не кукольные страсти, и «потешные сцены» (такой подзаголовок Стравинский дал своему балету) начинают казаться подлинной драмой. По сравнению с живым, трепетным, эмоциональным Петрушкой людской мир балета предстает масочным, театральным. Страдания одинокого героя-куклы, эксцентричного и одновременно романтического, ярко контрастируют с образами реальности четвертой картины, возвращающей нас в атмосферу народного праздника.

В следующем балете И.Ф.Стравинского — *«Весне священной»* (1913) нет развернутого сюжета. В сочинении две части — «Поцелуй земли» и «Великая жертва», где предстает во всем величии таинственная взаимосвязь человека и природы в архаические времена.

Завершить разговор о мирискусниках хочется характеристикой, данной современным исследователем В.М.Соловьевым: «Парижская антреприза Дягилева вышла далеко за рамки частного зрелищного предприятия и превратилась в настоящий фестиваль русского искусства. Это было соединение русской классической музыки (М.И. Глинка, А.П.Бородин, Н.А.Римский-Корсаков, П.И.Чайковский) и новейших музыкальных открытий (А.Н.Скрябин, И.Ф.Стравинский), новаторской хореографии и высочайшей исполнительской культуры.

<sup>1</sup> Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. — М., 1963. — С. 153.

<sup>2</sup> Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 2 т. — М., 1980. — Т. 2. — С. 540.

Грандиозный смотр русского искусства в Западной Европе Дягилев предварил великолепными выставками, которые прошли в Париже, Берлине и Венеции. Ядром экспозиции были древние иконы, портреты кисти Левицкого и Боровиковского и современная живопись России начала XX века. Русские сезоны имели триумфальный успех. Искушенная парижская публика была покорена блистательным дарованием балерин Анны Павловой и Тамары Карсавиной, могучим голосом и величайшим артистизмом Федора Шаляпина, виртуозным мастерством пианиста Сергея Рахманинова, будущего великого композитора. Газеты пестрели восторженными отзывами о руководителе балетной труппы Русских сезонов Михаиле Фокине»<sup>1</sup>.

Величайший дух языческой Руси стимулировал поиск новых средств выразительности. Музыкальный язык Стравинского достигает небывалой ранее сложности. Композитор смело отвергает каноны организации музыкальной ткани, создает непривычно звучащие темы-попевки и жесткую, всепоглощающую динамическую ритмику.

Мелодика «Весны священной» почти лишена распевности. Ее темы напоминают краткие языческие «заклички». Остро звучащие диссонирующие гармонии дополняют образы первородной стихийности, властвующей над человеком.

Парижская премьера «Весны священной» в 1913 г. закончилась громким скандалом. Необычно звучащая партитура была воспринята публикой лишь год спустя в концертном исполнении.

#### **§ 48. Образы Святой Руси в искусстве Серебряного века: возрождение православных традиций**

Не познав России, не рассмотрев особенности ее духовного тела, не вняв тому, что сказала она себе лучшими своими умами, нельзя рассчитывать на ее благополучие.

*В. Г. Распутин*

Ты значил все в моей судьбе.  
Потом пришла война, разруха  
И долго-долго о Тебе  
Ни слуху не было, ни духу.

И через много-много лет  
Твой голос вновь меня тревожил.  
Всю ночь читал я Твой Завет,  
И как от обморока ожил.

*Б. Л. Пастернак*

Искусствовед и философ Серебряного века Е. Н. Трубецкой писал: «В настоящий исторический момент человечество стоит на перепутье. Оно должно окончательно определиться в ту или другую сторону. Что же победит в нем, — культурный зоологизм или то "сердце милующее", которое горит любовью ко всякой твари? Чем подлежит быть вселенной, — зверинцем или храмом?».

<sup>1</sup> Соловьев В. М. Русская культура с древнейших времен до наших дней. — М, 2004. — С. 551—552.

Он не был одинок в мучительных размышлениях о природе зла, разваливающего некогда Святую Русь. Духовные поиски, сомнения в христианской вере, атеистические заблуждения заканчивались для многих великих русских художников, поэтов, музыкантов возвращением к исконным православным ценностям на пороге самого страшного перелома в духовной жизни страны — революции 1917 г. Этот прекрасный «духовный Ренессанс» в культуре Серебряного века подпитывался деятельностью целой плеяды блестящих философов религиозного направления. Н.А.Бердяев и С.Н.Булгаков, С.Н.Трубецкой и И.А.Ильин, П.А.Флоренский и Н.О.Лосский, С.Л.Франк и Л.П. Карсавин — все они отличались глубиной ума, образованностью и романтической страстностью в научных спорах. В 1909 г. С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев, С.Л.Франк и другие философы-публицисты выпустили сборник *«Вехи»*, в котором провозгласили примат духовной жизни человека над материалистическими общественными потребностями. «Вехи» вступали в прямой спор с теорией марксизма и призывали русскую интеллигенцию к покаянию и отречению от разрушительных и кровавых революционных планов.

Голос православных традиций утонул в воплях протеста «прогрессивно настроенных масс», а В.И.Ленин назвал «Вехи» «энциклопедией либерального ренегатства». Означает ли это, что в русской художественной культуре Серебряного века эти традиции были прерваны? Вовсе нет. Именно в бурные предреволюционные десятилетия образы Святой Руси с ее многовековой историей начинают свое подлинное возрождение.

«Нужно заметить, что если человечество до сих пор сделало что-либо высокое в области искусства, то только на почве религиозных представлений», — сказал великий русский художник В.М.Васнецов. С этих слов мы и откроем, пожалуй, самую сокровенную страницу в искусстве Серебряного века, озаренную светом христианских истин. Спору нет, на протяжении всего XIX столетия образы христианского вероучения присутствовали в русском искусстве (достаточно вспомнить А. А. Иванова или М. П. Мусоргского). Однако их место по сравнению с сюжетами, навеянными повседневной жизнью, было весьма скромным. И лишь с расцветом Серебряного века в художественной культуре вновь явственно зазвучал голос православных традиций, пробудившийся вместе с интересом к «русской идее», выраженной в знаменитом вопросе Н. А. Бердяева: «Что же задумал Творец в России?». Иначе говоря, религиозные искания многих мастеров этой эпохи часто сплетались с темой России, ее судьбы, ее места в мировой истории. Так, в сочинениях поэтов-символистов родился образ непознанного, загадочного, духовно дремлющего русского народа, в них соединились настроения надвигающегося Апокалипсиса, краха истории, «конца России». Вспомним проникновенные образы русской поэзии:

Ты и во сне необычайна.  
Твоей одежды не коснусь.  
Дремлю — и за дремотой тайна,  
А в тайне — ты почиешь, Русь.

*А. А. Блок*

Опять, как в годы золотые,  
Три стертых треплются шлеи,  
И вязнут спицы росписные

В расхлябанные колеи...  
Россия, нищая Россия,  
Мне избы серые твои,  
Твои мне песни ветровые —  
Как слезы первые любви!

*А. А. Блок*

Сатана свои крылья раскрыл, Сатана,  
Над тобою, о родная страна!  
И смеется, носясь над тобою, Сатана,  
Что была ты Христовой звана.

*В. И. Иванов*

Размышления об истории России порой были полны мрачных пророчеств, которые, как показала революция, оказались вещими:

Панмонголизм! Хоть слово дико,  
Но мне ласкает слух оно,  
Как бы предвестием великой  
Судбины Божией полно. <...>

О Русь! Забудь былую славу:  
Орел двуглавый сокрушен,  
И желтым детям на забаву  
Даны клочки твоих знамен.

Смириться в трепете и страхе,  
Кто мог завет любви забыть...  
И Третий Рим лежит во прахе,  
А уж четвертому не быть.

*В. С. Соловьев*

Расплясались, разгулялись бесы  
По России вдоль и поперек. <...>

Вейте, вейте снежные стихии,  
Заметая древние гроба:  
В этом ветре — вся судьба России,  
Страшная, безумная судьба. <...>

Что менялось? Знаки и возглавья.  
Тот же ураган на всех путях.  
В комиссара — дурь самодержавья,  
Взрывы революции в царях.

*М. А. Волошин*

Многие творцы Серебряного века оставили незабываемые строки, посвященные евангельским событиям. Приведем лишь некоторые из них, созданные поэтами «духовного Ренессанса» в разные годы своей жизни:

Вот дароносица, как солнце золотое,  
Повисла в воздухе — великолепный миг.

Здесь должен прозвучать лишь греческий язык:  
Взят в руки целый мир, как яблоко простое. <...>

И Евхаристия, как вечный полдень, длится —  
Все причащаются, играют и поют,  
И на виду у всех Божественный сосуд  
Неисчерпаемым веселием струится.

*О. Э. Манделштам*

Хор ангелов великий час восславил,  
И небеса расплавились в огне.  
Отцу сказал: «Почто Меня оставил!»  
А Матери: «О, не рыдай Мене...»  
Магдалина билась и рыдала.  
Ученик любимый каменел,  
А туда, где молча Мать стояла,  
Так никто взглянуть и не посмел.

*А.А.Ахматова*

В сфере «духовного Ренессанса» оказались многие явления русской художественной культуры, овеянные чувством бесконечной любви к русской земле. Поэзия, музыка, живопись наполнялись задушевными грустными образами, рожденными на лоне бесконечных российских просторов:

Стаи птиц. Дороги лента.  
Повалившийся плетень.  
С отуманенного неба  
Грустно смотрит тусклый день.  
Ряд берез, и вид унылый  
Придорожного столба.  
Как под гнетом тяжелой скорби  
Покачнулася изба.  
Полусвет и полусумрак, —  
И невольно рвешься вдаль,  
И невольно давит душу  
Бесконечная печаль.

*К. Д. Бальмонт*

«Пейзаж-настроение» — так часто называют полотна живописцев, воплощающих чувства красоты, покоя, Божией благодати, разлитых по русской земле. Создателем таких пейзажей был великий художник **И.И.Левитан** (1860—1900). Мастер прославился рано, создав в девятнадцатилетнем возрасте картину «*Осенний день. Сокольники*» (которую тут же приобрел чуткий на таланты П. М.Третьяков). Полотно открыло способность молодого художника выражать через пейзаж глубокие лирические чувства, грустные и нежные, подобные русской природе или протяжной русской песне.

Самый плодотворный период жизни Левитана начинается с конца 1880-х гг., когда появились такие пейзажи-настроения, как «*Березовая роща*», «*После дождя*», «*Плес*», «*Заросший пруд*», «*Вечер. Золотой Плес*» (все — в 1889 г.).

В 1890-е гг. Левитан создает обобщенные поэтические образы Родины: «*Вечерний звон*» (1892), «*Золотая осень*» (1895) и др.

«*Владимирка*» — так называли на Руси скорбный путь, по которому испокон веков шли в Сибирь каторжане. На левитановском полотне с тем же названием (1892) нет людей. Дорога пустынна, лишь где-то вдалеке маячит незаметная фигура странницы да белеет у горизонта маленькая церквушка. Кажется, что уходящая вдаль «Владимирка» не имеет ни начала, ни конца и уходит в вечность.

Образы И.И.Левитана — дороги, церкви, могилы, покосившиеся избы: все это напоминает о бренности жизни, о том, что человек — только гость на этой земле, а его жизнь — лишь миг по сравнению с вечной природой. Поэтому полотна художника располагают к неспешному раздумью о сути бытия, о том, сколь жалкой порой кажется мирская суета на фоне величавой бесконечности мироздания.

«*Над вечным покоем*» (1894) — одна из самых ярких философских картин мастера, которую исследователи часто называют «концепционным пейзажем». На полотне безмолвная равнина, над которой нависли свинцово-сизые и серые тучи. Кажущееся мертвым озеро опоясывает клочок земли. Лишь деревянная церквушка на высоком прибрежном обрыве и заброшенное кладбище с покосившимися крестами напоминают о присутствии в этих местах человека. Край косорога, нависший над озером, словно символ конца бытия, и только маковка с крестом, венчающая церковь, вселяет в душу лучик надежды на продолжение жизни.

Свой путь в живописи **В.М.Васнецов** (1848— 1926) начинал с работ, запечатлевших особый сказочный мир, воссоздающий русские народные представления о добре, красоте, воинской доблести. Искусное использование орнаментов народных костюмов, умение передать сказочный колорит фольклора придают полотнам художника неповторимый оттенок подлинности. Таковы его картины «*Витязь на распутье*» (1880), «*После побоища Игоря Святославича с половцами*» (1880), возродившие, по мнению современников, «национально-русский дух» в отечественном искусстве.

Не менее богатым и глубоко национальным является наследие Васнецова как церковного живописца. Ему принадлежат *росписи Владимирского собора в Киеве*, выполненные масляными красками по штукатурке («Христос-Вседержитель», «Богородица с младенцем», «Пророки», «Отцы церкви», «Бог Саваоф» и др.). «Васнецовский стиль» (так определяют эту иконопись искусствоведы) глубоко своеобразен. Художнику удалось соединить высокую христианскую духовность, евангельскую «неотмирность» с исконно народными представлениями об образах Священного Писания. В его работах есть простота, красота и эпическая мощь, словно перекликающиеся с настроением русских былин и сказок. Ориентация на «христианизированный фольклор» (термин Г. К. Вагнера) была глубоко продуманной и выстраданной. В. М. Васнецов считал, что «именно русскому художнику суждено найти образ мирового Христа». «Русская Богородица», «Русский Христос» — так хочется назвать образы васнецовской иконописи, запоминающиеся широко открытыми, чистыми, по-детски наивными глазами, с глубокой любовью смотрящие на людей.

Состояние душевной умиротворенности — лейтмотив, которым пронизано творчество **М.В.Нестерова** (1862— 1942). Его известная картина «*Видение от-*

*року Варфоломею»* (1889—1890) посвящена эпизоду из жития великого русского святого Сергия Радонежского (в миру — Варфоломея). На полотне изображен старец, передающий Варфоломею просфору, а вместе с ней награждающий его способностью к учению и мудростью. «Сие дается тебе знамение благодати Божией и для разумения Святого Писания», — наставляет он совсем еще юного отрока. Торжественность момента подчеркнута осенним пейзажем, передающим состояние благодатного покоя и тишины.

Этими же настроениями напоены полотна *«Под благовест»* (1895), *«Великий постриг»* (1897—1898), *«Молчание»* (1903).

Свой стиль в религиозной живописи М.В.Нестеров искал в течение многих лет, стараясь преодолеть условную грань между церковным и светским искусством. Спустя два года после «Видения отроку Варфоломею» он вернулся к образу Сергия Радонежского в картинах *«Юность преподобного Сергия»* (1892 — 1897), *«Труды преподобного Сергия»* (1896—1897), *«Преподобный Сергий Радонежский»* (1899), используя при изображении святого иконописные приемы. В то же время художник активно работал над монументальными росписями Владимирского собора в Киеве и мозаиками храма Спаса на Крови в Петербурге.

Особое место среди творений М. В. Нестерова занимают *фрески Покровской церкви Марфо-Мариинской обители* на Ордынке в Москве (1910—1911), выполненные по заказу великой княгини Елизаветы Федоровны Романовой. У входа в храм на его западном фасаде выделяется своей традиционной строгостью лик Спаса Нерукотворного — мозаика, сделанная по эскизу художника. Внутри храма привлекает внимание огромная композиция *«Путь к Христу»* — талантливое переложение на русский лад идеи целительной силы Христовой веры. На фоне нежных — «девичьих» — березок изображен народ, идущий к Христу, своему единственному защитнику, спасителю и целителю. Во главе процессии — сестры Марфо-Мариинской обители. Они, по словам самого Нестерова, «...ведут: указывая людям Христа, являющего этим людям в их печалих и болезнях душевных и телесных, среди светлой русской природы. Люди эти не есть только "люди русские" ни по образу, ни по костюмам... (такова идея общины — евангельская, общечеловеческая)».

Параллельно с росписью Покровского храма Нестеров работал над большим полотном *«На Руси»* (другое название — «Душа народа», 1916), воплотив в нем свою глубокую веру в великое духовное будущее России. По свидетельству художника, основная мысль этой картины заключена в словах Иисуса Христа, запечатленных в евангельском тексте: «Блаженны алчущие и жаждущие правды, яко тии насытятся»<sup>1</sup>.

Последнее творение мастера, близкое религиозной теме, картина *«Философы»* (1917), изображающая двух крупнейших мыслителей русского «духовного Ренессанса» П.А.Флоренского (в монашеской одежде) и С.Н.Булгакова на фоне подмосковного пейзажа. Они целиком поглощены неспешной беседой, судя по всему, затрагивающей самые сокровенные проблемы бытия. Идея полотна — трудный путь к Истине, по которому идут «жаждущие правды».

Известный философ XX в. И.А.Ильин как-то сказал: «Нет русского искусства без горящего сердца; нет его без свободного вдохновения; нет и не

<sup>1</sup> Мф. 5 : 6.

будет его без ответственного, предметного и совестливого служения». Эти слова в полном мере можно отнести к творчеству гениального русского композитора, пианиста и дирижера **С.В.Рахманинова** (1873— 1943). В его музыке многогранно и глубоко запечатлен весь спектр духовных исканий художников Серебряного века — жажда нового, эмоциональная приподнятость, желание «жить удесятеренной жизнью» (А.А. Блок), порывы к истине, счастью, любви. Подобно многим своим современникам, композитор остро чувствовал надвигающуюся революционную катастрофу, отсюда в его музыке присутствуют образы, символизирующие крушение, смерть, дьявольское наваждение. Но эти образы сочетаются с упованием на светлые, разумные начала Божьего мира. Мятельный пафос, безграничное ликование в предожидании счастья и любви, умиротворение души на лоне природы — все это тоже можно услышать в музыке Рахманинова, всегда искренней, выразительной, насыщенной распевной мелодичностью.

Подобно И.И.Левитану, С.В.Рахманинов умел передать ощущение внутренней растворенности героя в бескрайних российских просторах; подобно М.В.Нестерову, он воспел Русь светлую, молящуюся; как Н.С.Гумилев, он предсказал ее трагический крестный путь. Композитору не было равных в решении проблемы мессианской роли России в духовном пути человечества.

При жизни С.В.Рахманинова нередко сопоставляли со А.Н.Скрябиным. Люди одного поколения, воспитанники Московской консерватории, блестящие пианисты, они оказались разительно не схожими в своих жизненных и творческих установках. В отличие от Скрябина Рахманинов никогда не занимался философскими изысканиями. Быть может, поэтому его мировоззренческие позиции остались во многом сокрытыми для исследователей. Вместе с тем его творчество свидетельствует о претворении глубоко осмысленных религиозно-философских воззрений, выросших из православного мировидения. Апофеозом Любви завершаются многие его сочинения дореволюционного времени, торжеством Смерти овеяна музыка, созданная после катастрофы 1917 г.

Национальное «зерно» сочинений С. В. Рахманинова включает в себя выразительный *мелодизм* и *колокольность*. Его мелодии отличаются особой певучестью, протяженным, широким дыханием. Композитор почти не использовал подлинных народных тем. Он слышал интонации русской музыкальной речи обобщенно, воссоединив характерные элементы народного мелоса и древнерусского богослужебного пения. Рахманиновская колокольность произрастает из глубин русской духовности. Она приобретает в музыке композитора то лирическую окраску, то гимнический пафос, то трагический смысл (победные шествия Смерти, воцарение дьявольской стихии «зверочеловечества»).

Творческое наследие С. В. Рахманинова охватывает разные жанры, как инструментальные, так и вокальные. Тяготение к религиозно-философским проблемам жизни и смерти воплотилось в крупных симфонических и вокально-симфонических произведениях — трех симфониях, четырех концертах для фортепиано с оркестром, «Рапсодии на тему Паганини», кантатах «Весна» и «Колокола», программных симфонических увертюрах. Особое место среди крупных сочинений занимают православные хоровые циклы а cappella «Литургия св. Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение».

Важнейшую и большую часть творческого наследия С. В. Рахманинова составляют сочинения для фортепиано. Лучшим исполнителем этой музыки по

праву считался сам композитор, у которого, как говорили, были волшебные руки.

Для фортепиано С.В.Рахманинов создал произведения и малых, и крупных форм. Пьесы-фантазии, салонные пьесы, этюды-картины, музыкальные моменты, прелюдии, вариации, сонаты — все эти разные по своему характеру сочинения вошли в золотой фонд русской музыкальной классики.

Из ранних произведений наибольшую популярность приобрела *прелюдия до-диез минор (ор. 3, № 8)*. Ее музыка насыщена контрастными образами, мятежными и страстными. В сочинении слышны интонации то мерного погребального шествия, то грозного набатного колокола. Впервые появившаяся в этой прелюдии знаменитая рахманиновская колокольность позднее составит одну из ведущих, знаковых сторон стиля композитора.

Интересна и неожиданна программа *этюда-картины ля мажор (ор. 39, № 6)*. По словам Рахманинова, стремительный бег этой музыки навеян сказочными образами Красной Шапочки и Серого Волка. В сочинении можно услышать то грозное рычание зверя, то вскрики убегающего ребенка. Но вряд ли стоит видеть в содержании полную аналогию со сказкой. Символика пьесы подразумевает роковое движение грозной силы, неумолимо сметающей на своем пути человеческое начало.

Мировую славу С.В.Рахманинову принесли его произведения для фортепиано с оркестром.

Цельностью художественного замысла и особой поэтичностью отмечен знаменитый *Второй концерт для фортепиано с оркестром (до минор)*. Премьера сочинения 27 октября 1901 г. была воспринята современниками как событие, равное постановке «Вишневого сада» А.П.Чехова в Художественном театре. В концерте с особой силой проявилась «почвенность» творчества композитора. Крупные формы произведения заставляют вспомнить монументальные новгородские и киевские фрески, могучая колокольность — героические страницы древнерусского эпоса, лирическая одухотворенность — русские пейзажи.

Концерт состоит из трех частей. Первая часть написана в форме сонатного allegro. Она открывается гулкими набатными ударами фортепиано.

Главная партия отличается величавой широтой. Н.К.Метнер писал о ней, что «с первого же колокольного удара чувствуешь, как во весь свой рост подымается Россия»<sup>1</sup>. Тема побочной партии полна романтического восторга перед красотой Любви.

Вторая часть концерта (ми мажор) переносит слушателя на лоно природы. Ее музыка, словно тихий островок в море бушующих страстей, передает состояние «вечного покоя».

Финал — гимнический апофеоз, утверждающий всепобеждающую Любовь. Он написан в форме сонатного allegro, где особую роль приобретает тема побочной партии, ликующе звучащая в коде. Музыка поет о прекрасных началах Бытия. В ней царит эмоциональная приподнятость и восторг человека перед лицом Творца.

Вокальные сочинения С.В.Рахманинова носят характер лирического высказывания или монолога — теплое, проникновенное и искреннее.

<sup>1</sup> Метнер Н. К. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. — М., 1988. — Т. 2. — С. 350.

Сочетание всепроникающего мелодизма с глубоким психологизмом рождает музыку, точно фиксирующую нюансы того или иного состояния души. Вокальные миниатюры воплощают целый мир лирических образов и чувств — от страстного любовного признания до погружения в тишину невыразимо прекрасной природы, от трепетного ожидания счастья до горестных раздумий об утраченных иллюзиях. Есть в романсах Рахманинова и особый скрытый лейтмотив, навеянный предчувствием катастрофы в судьбе России. Как отметил музыковед М.А.Овчинников, задолго до фактической эмиграции в вокальной музыке композитора возник «мотив прощания», который был связан с «отвергнутым бытием» исконных русских ценностей, таких, как любовь, вера, искренность. «Горестные раздумия о будущем родины, день ото дня утрачивающей "знакомые черты", генетическая принадлежность к ее духовной жизни, строящейся на великой и наивной вере людей в неизбывность православия как явления и религиозного, и нравственного, сочетались в душе композитора с чувством потери всех этих и других веками складывающихся устоев»<sup>1</sup>.

*Романс «Сирень»* (слова Е.А.Бекетовой) отмечен удивительной естественностью в передаче полного слияния человеческого «я» с прекрасными картинами природы — восходом солнца, капельками росы на гроздьях пахнущих цветов. Фигурации фортепиано вызывают ассоциации с легким ветром, чуть колышущим листву сирени. Распевная мелодичность пронизывает всю музыкальную ткань, создавая ощущение полного «надмирного» покоя.

Творчество С. В. Рахманинова соединило классические традиции отечественной музыки с мировым музыкальным искусством XX в. Композитор многое взял от великих предшественников, завершив в своих произведениях портрет духовного облика русского народа, воссозданный в музыкальной культуре XIX столетия. Отразив трагедию России, Рахманинов воспел ее величие и красоту в исповедальных музыкальных образах, полных экспрессии и тонкого психологизма.

С именем С. В. Рахманинова связано крупное явление в музыкальной культуре России — *школа церковного пения*, выросшая в недрах Синодального училища (г. Москва). Великолепный хор «синодалов» под руководством регента Н.М.Данилина пел в Успенском соборе Московского Кремля по большим праздникам и в воскресные дни, собирая массу слушателей. Исполняли новую музыку, созданную композиторами Синодального училища — А.Д.Кастальским, П.Г.Чесноковым, А.Г.Чесноковым, А.Т.Гречаниновым, С.В.Смолянским. Творцы этих песнопений ставили задачей возродить древнерусские певческие традиции во всей их строгой самобытной красоте и глубине. Под впечатлением хорового искусства «синодалов» к церковной музыке обратился и С.В.Рахманинов. В 1910 г. он создал *«Литургию св. Иоанна Златоуста»*, а в 1914 г. — *«Всенощное бдение»*. Драматизм «Всенощной», ее молитвенный дух испокон веков привлекали композиторов. В состав псалмов и гимнов воскресной «Всенощной» входят такие молитвы, как «Благослови, душе моя, Господа», «Блажен муж», гимны «Свете тихий», «Ныне отпускаеши», «Богородице Дево, радуйся», «Хвалите имя Господне», тропари «Благословен еси Госпо-

<sup>1</sup> С.В.Рахманинов: К 120-летию со дня рождения. Материалы научной конференции // Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского. — М., 1995. — Сб. 7. - С. 129.

ди...», «Ангельский собор удивися...», гимны «Воскресение Христово видевше», «Величит душа моя Господа», «Слава в вышних Богу», «Взбранной воеводе...».

Объединить эти тексты в единое целое — задача крайне сложная, доступная лишь большому мастеру. До Рахманинова известность получили циклы Чайковского, Гречанинова, Чеснокова. Однако сочинение Рахманинова не имеет равных по философской глубине и выразительной силе.

«Всенощное бдение» С.В.Рахманинова можно сравнить с грандиозным симфоническим произведением, созданным для хора. Его пятнадцать частей поражают музыкально-драматургической целостностью. Части объединены не только общностью молитвенного текста, но и чисто музыкальными средствами — древнерусскими распевами и гласами, лежащими в основе песнопений. Архаичные одноголосные мелодии в произведении композитора обрели вторую жизнь. Рахманинову удалось выявить их национальное своеобразие и неповторимую красоту. Все песнопения имеют спокойно-созерцательный и в то же время возвышенный характер, их музыкальная природа весьма разнообразна. Это и неспешное эпическое повествование, и романтическая лирика, и колокольные звоны.

Партитура «Всенощной» чрезвычайно сложна для исполнения и, конечно, недоступна обычным церковным певчим. Здесь требуется высокопрофессиональный хоровой коллектив. Ведь создавая это произведение, С.В.Рахманинов ориентировался на воистину безграничные возможности Синодального хора. Из воспоминаний хориста А. П.Смирнова можно понять, сколь скрупулезной была совместная работа С.В.Рахманинова и А.Д.Кастальского: «Мне говорил А.А.Кастальский, сын композитора, как однажды утром в квартиру Александра Дмитриевича пришел С.Рахманинов. Не застав хозяина дома, он попросил партитуру своей Всенощной и сделал в ней поправку одной ноты»<sup>1</sup>.

Премьера «Всенощного бдения» *состоялась в Благородном собрании. Триумф* превзошел все ожидания. Концерт был повторен пять раз. С. В. Рахманинов, потрясенный звучанием собственного сочинения, признался: «Я не думал, что написал такое произведение».

Судьба создателей церковной музыки Серебряного века, как и судьба самой этой музыки, была трагической. Многие, подобно Рахманинову, оказались за пределами родины.

«Россия шагнула в пустоту... лица людей превращаются в зверские, дикое рыла», — писал С.В.Рахманинов накануне своей эмиграции из большевистской России. Сегодня трудно даже представить, какие потери понесла русская художественная культура в послереволюционные годы: вне родной земли, веры, языка оказались сотни творцов. Глубока оказалась и душевная рана изгнанников, тоскующих на чужбине. Закроем блистательную страницу в истории России, русский «духовный Ренессанс», словами, написанными в Париже поэтом В.Диксоном:

Это вечное слово — Россия,  
Словно ангельский свет для меня,  
Словно совести зовы простые,

<sup>1</sup> Смирнов А. Л. Памяти директора московского Синодального училища и Синодального хора, композитора А.Д.Кастальского // Наследие: Музыкальные собрания 1992. — М., 1992. — С. 69.

Словно вихри снегов и огня. <...>  
Глаз не видит, и уши не слышат,  
Запечатаны болью уста:  
Там — Россия страдает и ищет,  
Ищет Божьего Сына — Христа.

### Вопросы и задания

1. Какие явления в культуре Серебряного века позволили современникам назвать эту эпоху «духовным Ренессансом»? Соотносим ли «духовный Ренессанс» с традициями реалистического искусства XIX столетия?

2. Какую «красоту» культивировали представители «Мира искусства»? Кто стоял у истоков этого объединения и каковы кульминационные точки в его деятельности?

3. Расскажите о творчестве художников, входящих в объединение «Мир искусства».

4. Прочитайте фрагмент воспоминаний А. Н. Бенуа: «Я считаю, что под "Миром искусства" следует подразумевать... некий коллектив, который жил своеобразной жизнью с особыми интересами и задачами, старался разными средствами воздействовать на общество, пробудить в нем желаемое отношение к искусству, понимая это в самом широком смысле, т.е. со включением литературы и музыки». Какое «желаемое отношение» к искусству имеет в виду автор этих строк?

5. Какую роль в культуре Серебряного века сыграл сборник «Вехи»? К чему призывали авторы этойю сборника? О каких традициях Серебряного века свидетельствуют опубликованные в нем статьи?

6. В каких видах искусства Серебряного века отражена обращенность к вечным идеалам православия? Расскажите о претворении христианских образов в живописи и музыке.

7. Прочитайте отрывки из стихотворений А. А. Блока, приведенные на с. 290, а также отрывок из стихотворения А. Белого «Отчизна»:

Довольно: не жди, не надейся —  
Рассейся, мой бедный народ!  
В пространство пади и разбейся  
За годом мучительный год.  
Века нищеты и безводья!  
Позволь же, о родина-мать,  
В сырое, в пустое раздолье,  
В раздолье твое прорыдать.

Какие произведения русского искусства Серебряного века свидетельствуют о развитии темы единения «земли и души» (Н.А. Бердяев)?

8. М.В. Нестеров писал: «Люблю я русский пейзаж, на его фоне как-то лучше, яснее чувствуешь и смысл русской жизни, и русскую душу». Что имел в виду мастер? Сделайте сообщение на тему «Пейзаж-настроение в русской живописи», взяв в качестве эпиграфа строки:

Люблю я грусть твоих просторов,  
Мой милый край, Святая Русь!

9. Почему С.В. Рахманинова называют «певцом России»? Какие темы затронул он в своем творчестве?

10. Расскажите о религиозной живописи Серебряного века. Сохранились ли храмовые росписи М.В. Нестерова, М.В. Васнецова и М.А. Врубеля до наших дней?

11. Религиозные темы в светской живописи — особая область художественной культуры Серебряного века. Охарактеризуйте ее. Назовите мастеров и их творения, созданные на основе евангельских сюжетов или сюжетов, раскрывающих тему Святой Руси.

12. Прочитайте фрагмент из работы Н.А.Бердяева «Русская идея»:

«В России в начале века (имеется в виду XX в. — *Л. Р.*) был настоящий культурный ренессанс. Только жившие в это время знают, какой творческий подъем был у нас пережит, какое веяние духа охватило русские души. Россия пережила расцвет поэзии и философии, пережила напряженные религиозные искания, мистические и оккультные настроения. Как всегда и везде, к искреннему подъему присоединилась мода, и было немало вранья. У нас был культурный ренессанс, но неверно было бы сказать, что был религиозный ренессанс. Для религиозного ренессанса не хватало сильной и сосредоточенной воли, была слишком большая культурная утонченность, были элементы упадочности в настроениях культурного слоя, и этот высший культурный слой был слишком замкнут в себе... Русский духовно-культурный ренессанс был встречен очень враждебно левой интеллигенцией, как измена народу, как реакция. Это было несправедливо уже потому, что многие представители культурного ренессанса были сторонниками освободительного движения и участвовали в нем... Наш ренессанс имел несколько истоков и относился к разным сторонам культуры. Но по всем линиям нужно было преодолеть материализм, позитивизм, утилитаризм, от которых не могла освободиться левая интеллигенция. Это было вместе с тем возвратом к творческим вершинам духовной культуры XIX в. Но беда была в том, что люди ренессанса в пылу борьбы, из естественной реакции против устаревшего мирозерцания, часто недостаточно оценивали ту социальную правду, которая была в левой интеллигенции и которая оставалась в силе... Много дарований было дано русским людям начала века. То была эпоха исключительно талантливая, блестящая. Было много надежд, которые не сбылись. Ренессанс стоял не только под знаком Духа, но и Диониса<sup>1</sup>».

Согласны ли вы с мнением философа о русском «культурном ренессансе»?

<sup>1</sup> *Дионис (Вакх)* — в греч. мифологии бог виноградарства и виноделия. В европейской культуре олицетворяет земные наслаждения и безудержные плотские утехы (дионисийство).

## ЧАСТЬ V

### Художественная культура России в советскую эпоху (20—80-е гг. XX в.)

#### Глава 14. Путь к социалистическому реализму: рождение новой художественной традиции

##### § 49. «Мы наш, мы новый мир построим»: искусство революционной России

Не сеятель сберег колючий колос сева,  
Поднявший меч погибнет от меча.  
Кто раз испил отравы гнева,  
Тот станет палачом иль жертвой палача.

*М.А. Волошин*

Безумию под солнцем нет конца.  
И мир на Бога возвеличил слово.  
Восстала тварь на своего Творца  
И это тоже на земле не ново.

*Иеромонах Роман*

Октябрьский переворот 1917 г. стал точкой отсчета нового, полного трагических событий этапа в развитии русской художественной культуры. Тотальная переоценка ценностей, оголтелый атеизм коммунистов сделали вопрос о сохранении национальных культурных богатств отнюдь не риторическим. Захватив власть в стране с многовековыми православными традициями, большевики попытались в директивном порядке вычеркнуть из памяти народа все, что еще недавно составляло гордость российской культуры, все, что не соответствовало доктрине марксизма-ленинизма. Однако уничтожить высшие духовные идеалы, выработанные человечеством, еще никому не удавалось. Пережив экстремизм первых революционных лет, русская художественная культура, поверженная и растоптанная, все же не канула в небытие. Незримо связанная с духовными истоками прошлого, она продолжала свое движение по пути мировой истории, отражая в образах искусства мысли и чувства современников, иллюзии и правду жизни.

В искусстве первых послереволюционных лет резко обозначилось болезненное расхождение между художественной интеллигенцией и большевистским руководством страны. Даже такие понятия, как «пролетариат» и «революция» творцы искусства и большевики понимали по-разному. Например, у Андрея Белого пролетариат представлен как некое «сверхчеловечество», отвергнувшее бремя частной собственности во имя свободы личности. А поэты-футуристы

революцию понимали как форму протеста против господствующего мещанства, как эпатаж обывателей (вспомним «Облако в штанах» В. В. Маяковского с его многократным «долой!»). Все это явно не совпадало с позицией В. И. Ленина и его сторонников, озадаченных чисто практическими целями захвата и удержания власти в стране. Для правящей партии искусство было прежде всего средством агитации и пропаганды новых норм человеческих отношений, а художник рассматривался как борец за торжество коммунистических идеалов. Установка на «партийность» литературы<sup>1</sup>, распространенная и на другие виды искусства, сохраняется в отечественной художественной культуре вплоть до конца 80-х гг. XX в.

В первые годы советской власти основными носителями и творцами художественной культуры оставались представители старой российской интеллигенции — образованной, привыкшей к свободе самовыражения. Большинство из них не были готовы к восприятию «варварских» и «примитивных» большевистских лозунгов. Расхождение теории о «светлом коммунистическом будущем» с практикой повседневного насилия и пропагандой ненависти отпугнуло от большевиков многих выдающихся деятелей культуры.

Послереволюционные годы стали испытанием и для тех, кто непосредственно участвовал в социальных борениях (М. Горький, И. Э. Бабель, А. П. Платонов), и для тех, кто сознательно избегал политики (Е. И. Замятин, Б. Л. Пастернак, М. А. Булгаков и др.). «Революция есть ненавидение и только оно и везде оно», — писал выдающийся русский философ В. В. Розанов, первый обвинитель большевиков в преступном захвате власти и предательстве интересов России («Апокалипсис нашего времени»). В декабре 1917 г. композитор С. В. Рахманинов констатировал, повторим еще раз эти слова: «Россия шагнула в пустоту», «лица людей превращаются в зверские дикие рыла». Те же мысли находим у З. Н. Гиппиус, М. А. Волошина, И. Северянина, О. Э. Мандельштама...

«Окаянные дни» И. А. Бунина и его одесская лекция «Великий дурман», письма В. Г. Короленко к А. В. Луначарскому, «Слово о погибели Русской земли» А. М. Ремизова, «Несвоевременные мысли» М. Горького — это далеко не полный перечень сочинений, отразивших апокалиптические настроения и смятенность чувств. Для многих русских творцов наступила пора трагического «раздвоения личности», результат которой — сочинения «в стол» («Реквием» А. А. Ахматовой, «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова и др.). Творцов культуры и искусства с самых первых лет советской власти травили в прессе (например, А. П. Платонова, М. А. Булгакова, М. М. Зощенко, И. Э. Бабеля и др.), сажали в ГУЛАГ (Д. С. Лихачева, М. А. Кузмина, А. Ф. Лосева и др.), физически уничтожали (Н. С. Гумилева, Н. А. Клюева, П. А. Флоренского, О. Э. Мандельштама, В. Э. Мейерхольда и др.).

Приведем страстные, эмоционально насыщенные строки поэзии тех лет:

Сегодня «красные», а завтра «белые» —  
Ах! Не материи! Ах, не цветы!

<sup>1</sup> *Партийность искусства* — конкретные нормы и правила художественного творчества, соотносимые с установками правящей партии большевиков (позднее — КПСС). Термин родился под влиянием статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905).

Людишки гнусные и озверелые,  
Мне надоевшие до тошноты.  
Сегодня пошлые и завтра пошлые,  
Сегодня жулики и завтра те ж,  
Они, бывалые, пройдохи дошлые  
Вам спровоцируют любой мятеж.  
Идеи вздорные, мечты напрасные.  
Что в «их» теориях — путь к Божеству.  
Сегодня «белые», а завтра «красные»,  
Они бесцветные по существу.

*И. Северянин*

Когда октябрьский нам готовил временщик  
Ярмо насилия и злобы  
И ошетинился убийца-броневик  
И пулеметчик низколобый,  
— Керенского распять! — потребовал солдат,  
И злая чернь рукоплескала:  
Нам сердце на штыки позволил взять Пилат,  
И сердце биться перестало!

*О. Э. Мандельштам*

Лежим, заплеваны и связаны,  
По всем углам.  
Плевки матросские размазаны  
У нас по лбам.

*З. Н. Гиппиус*

Вопрос о жизни и смерти великой русской культуры после Октябрьской революции стоял очень остро. Многие погибли от рукотворных пожаров, утеряно, вывезено за границу. Тотальная переоценка ценностей некогда Святой Руси рождала в среде интеллигенции глубокий пессимизм и ощущение свершившегося Апокалипсиса. М. А. Волошин писал:

С Россией кончено... На последях  
Ее мы проглядели, проболтали,  
Пролузгали, пропилили, проплевали,  
Замызгали на грязных площадях.

Распродали на улицах: не надо ль  
Кому земли, республик да свобод,  
Гражданских прав? И родину народ  
Сам выволок на гноище, как падаль.

Осенью 1922 г. по личному указанию В.И.Ленина и под угрозой смерти из России были насильно высланы наиболее яркие мыслители Серебряного века — Н.А.Бердяев, И.А.Ильин, Н.О.Лосский, С.Л.Франк, Л.П.Карсавин и др. Все они обвинялись «вождем мирового пролетариата» в лакействе и пособничестве капиталистам. Оставшиеся на родине решили разделить судьбу своей страны, апеллируя по старой российской традиции к неписаному закону: «Народ всегда прав!» В 20-е гг. XX в. большой популярностью в среде деятелей культуры пользо-

вались идеи альманаха «Смена веx»<sup>1</sup>. «Сменовеховство» отразило патриотизм российской интеллигенции, призвавшей к примирению с советской властью, к сотрудничеству с большевиками во имя процветания Отчизны. «Сменовеховцы» искренне верили, что русский народ, преодолев экстремизм революции, встанет на путь демократического развития. Как известно, их призывы не были услышаны большевиками.

По декрету, подписанному лично В.И.Лениным, подлежали сносу все памятники, несущие символику Российской империи или установленные в честь русских царей и их сподвижников. Художественная значимость монументов во внимание не принималась. Вождь мирового пролетариата подал личный пример, набросив петлю на памятник-крест, созданный по рисунку В. М. Васнецова; этот крест был воздвигнут в Москве на месте гибели от рук террористов великого князя Сергея Александровича. Были также уничтожены памятники Александру II (скульптор А.М.Опекушин) и Александру III (скульптор Р.Р.Бах), конная статуя генерала М.Д.Скобелева на Тверской улице в Москве (скульптор П.А.Самонов) и многое другое, не менее ценное историческое наследие.

Но особенно яростно уничтожались христианские святыни. До 1917 г. в Москве было 850 храмов, сохранилось лишь 67. Не пощадили даже Московский Кремль, где снесли Чудов и Воскресенский монастыри и ряд церквей. В целом по России сохранилось менее восьми процентов всех культовых сооружений. В течение советского периода постоянно рушили «мешающие» новой жизни старинные здания. Это — Сухарева башня, Красные ворота, знаменитый Страстной монастырь и, конечно же, храм Христа Спасителя (все — в Москве). Большевики хотели вытравить из сознания народа историческую память, и поэтому в стране началась грандиозная кампания по переименованию улиц, площадей, крупных юродов и даже деревенок. Часто новое название подбиралось наспех и явно противоречило объекту переименования (например, центр православия, гордость русской культуры город Сергиев Посад был переименован в Загорск в память о революционере, носившем псевдоним Загорский).

Тем не менее коренные общественные перемены не остановили развития художественной культуры. В 20-е гг. по инерции, заданной Серебряным веком, продолжают развиваться многочисленные авангардные направления и объединения, представители которых получили уникальный шанс самовозвышения «на развалинах старого мира»<sup>2</sup>. Большевики довольно быстро установили полный контроль над печатным словом, закрыли оппозиционные журналы и газеты, а художественную литературу подчинили цензуре.

В развитии искусства 20-х гг. явственно проступают две тенденции, которые можно проследить на примере литературы. С одной стороны, ряд крупных писателей не принял пролетарскую революцию и эмигрировал из России, но с другой — некоторые творцы поэтизировали действительность, верили в высоту целей, которые ставили перед Россией коммунисты.

<sup>1</sup> «Смена веx» (издавался в Париже с 1921 по 1922 г.) — печатный орган сменовеховцев — общественно-политического течения, возникшего в связи с введением в России нэпа. Идеологи движения (Н. В.Устрялов и др.) надеялись на возвращение России на путь цивилизованной рыночной экономики.

<sup>2</sup> Например, К.С.Малевич, заняв ответственный пост в Комиссариате просвещения, распорядился уничтожить античные слепки в Академии художеств, которые собирались па протяжении двух столетий.

Герой литературы 1920-х гг. — большевик, обладающий сверхчеловеческой железной волей. В этом ключе созданы произведения В. В. Маяковского («Левый марш»), А.А.Блока («Двенадцать»), В.В.Хлебникова («Ночь перед Советами»). Атмосфера грозных лет передана в сочинениях весьма талантливых авторов. Это «Разгром» А. А.Фадеева, «Цемент» В.Ф. Гладкова, «Бруски» Ф.И.Панферова, «Конармия» И.Э.Бабея. Философско-нравственные проблемы времени получили интересное осмысление в прозе Л.М.Леонова, К.А.Федина, Ю. К.Олеши, в романтических произведениях А.С.Грина. Тогда же родились первые сочинения, посвященные героям революции, — «Бронепоезд 14-69» В.В.Иванова, «Любовь Яровая» К.А.Тренева, первая книга «Тихого Дона» М.А. Шолохова, «Железный поток» А.С.Серафимовича и др. Народ — творец революции — предстает в творчестве В. В. Маяковского, Э. Г. Багрицкого, Б.Л. Пастернака и др. Сатирические сочинения этого периода связывают любые нравственные пороки — мещанство, жадность, карьеризм, приспособленчество — с так называемыми «буржуазными пережитками» (В. В. Маяковский, М. М. Зощенко, И. А. Ильф и Е. П. Петров и др.). Трагедия Белого движения показана в пьесе М.А.Булгакова «Дни Турбиных» и «Бег».

Звучали ли в те годы имена тех, кто апеллировал к духовным традициям России? Лучше всего об этом говорит наследие **С.А.Есенина** (1895—1925). Крупнейший русский поэт-лирик, он, по словам М.Горького, «выражал стон и вопль многих сотен тысяч, он яркий и драматический символ непримиримого раскола старого с новым». В поэзии Есенина предстает мир русской деревни, «коммуной вздыбленная Русь» на пороге ее гибели. Поэт сумел, как никто другой, проникнуть в самое потаенное, что несет в себе русский народ, и многое в его наследии перекликается с народно-песенным творчеством. Как известно, Есенин вначале приветствовал революцию, пытаясь объяснить ее жестокость временными причинами. Однако наступивший красный террор уже не оставлял места иллюзиям, и в его поэзию вошли мотивы, рожденные горестными раздумьями о судьбе России:

Господи, я верую!..  
Но введи в свой рай  
Дождевыми стрелами  
Мой пронзенный край.

За горой нехоженой,  
В синеве долин,  
Снова мне, о Боже мой.  
Предстает твой Сын.

По тебе молюся я  
Из мужичьих мест;  
Из прозревшей России  
Он несет свой крест.

Но пред тайной острова  
Безначальных слов  
Нет за ним апостолов.  
Нет учеников.

Довольно пеструю и противоречивую картину являет собой и изобразительное искусство 1920-х гг. В нем выделилось несколько группировок. Наиболее значительной была группа *АХРР (Ассоциация художников революционной России)*. Она возникла в 1922 г., позднее, в 1928 г., была переименована в АХР (Ассоциацию художников революции). Декларация Ассоциации содержала следующие положения: «Наш фажданский долг перед человечеством — художественно-документальное запечатление величайшего момента истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и труда». Художники-«ахровцы» считали себя наследниками передвижников. Они шли на фабрики, заводы, в красноармейские казармы, чтобы непосредственно наблюдать жизнь своих персонажей, «зарисовать» ее. Среди мастеров этого объединения выделяется **Г. Г. Рязский** (1895— 1952). Наибольшую известность получили его работы *«Делегатка»* (1927) и *«Председательница»* (1928), в которых художник обобщил представление о женщине-труженице, включенной в процесс построения нового общества.

В советское время пользовался авторитетом художник-«ахровец» **И.И. Бродский** (1883— 1939) — активный творец мифологизированной «ленинианы». Одна из самых известных его картин *«Ленин в Смольном»* (1930) изображает вождя в кабинете за работой.

Но, пожалуй, наиболее одаренным мастером из числа представителей АХРа был **М.Б. Греков** (1882—1934), основоположник батального жанра в советском искусстве. Художнику принадлежит цикл картин, посвященных Первой конной армии, в боях которой он сам принимал участие. В произведениях Грекова (например, *«Тачанка»*, 1925; *«Трубачи Первой конной армии»*, 1934) сочетаются реалистическая точность изображения с романтическим ореолом, которым были овеяны представления мастера о происходящих событиях Гражданской войны.

В другом творческом содружестве — *ОСТ (Общество станковистов)* объединилась молодежь, окончившая первый советский художественный вуз ВХУТЕМАС. Девиз ОСТа — развитие в станковой живописи тематики, отражающей приметы XX столетия: индустриальный город, промышленное производство, занятия спортом и др. Самым талантливым представителем этого объединения был **А.А. Дейнека** (1899— 1969). Его художественный язык отличался динамизмом, остротой, близостью к плакату, свободной трактовкой пространства, монументальностью («На стройке новых цехов», 1925; «Футболисты», 1926). Главным творением Дейнеки «остовского» периода стала картина *«Оборона Петрограда»* (1928). Полотно построено на основе четкого ритма, передающего разнонаправленное движение колонн вооруженных рабочих. Их фигуры предельно упрощены, но при этом выразительны и экспрессивны.

Старшее поколение мастеров живописи, начавшее свой путь в искусстве еще в дореволюционную эпоху, также объединялось в содружества. Таковыми являлись группировки *ОМХ (Общество московских художников)* и *«4 искусства»*. В отличие от молодых художников, исполненных жажды новаторства, умудренные опытом творцы с огромным пиететом относились к культурному

<sup>1</sup> ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские; учебное заведение, основанное в 1920 г.

наследию. Содружество «4 искусства» возникло в 1925 г. В него входили П. В. Кузнецов, К.С. Петров-Водкин, М.С.Сарьян, В.А.Фаворский.

Творчество **К. С. Петрова-Водкина** (1878— 1939) выросло из «планетарных» идей Серебряного века. Начальное становление художника ознаменовалось созданием знаменитого полотна «*Купание красного коня*» (1912). Эта работа выявила тесную связь новаторского стиля автора с древнерусскими живописными традициями. Преобразование действительности, ее символическая трактовка достигнута художником через освоение уроков иконописи.

Революцию К.С. Петров-Водкин воспринимал в романтическом плане. Такова его знаменитая работа «*Смерть комиссара*» (1928), где событиям Гражданской войны придан вселенский смысл. Главный герой полотна воплощает идеал жертвенного подвига во имя счастья людей. Несмотря на условно-символический характер образов, картина лишена отстраненности от жизни. Об этом говорит выразительный, полный муки прощальный взгляд умирающего комиссара, который он посылает покинувшему его отряду.

Символистское восприятие образа революции характерно и для творчества **К.Ф.Юона** (1875—1958), связанного с традициями «Мира искусства». Его картина «*Новая планета*» (1920) — одно из первых произведений, посвященных этой теме. На полотне изображено рождение новой планеты, олицетворяющей коммунизм. Люди воспринимают явленное чудо по-разному: кто-то в надежде простирает к нему руки, кто-то корчится от ужаса. Подобная многозначность смыслов становится едва ли не основной, знаковой чертой великих творений искусства советской эпохи.

В 1920-е гг. нашел свою тему одаренный скульптор **И.Д.Шадр** (1887— 1941). В лучших его творениях — «Рабочий», «Сеятель», «Крестьянин», «Красноармеец», созданных в 1922 г., выражены такие сильные стороны, как мощная лепка объемов, романтический плакатный пафос образов. В 1927 г. мастер выполнил динамичную статую «*Булжжик — оружие пролетариата. 1905 год*», сумев передать в ней пестую большевиками идеологию ненависти «угнетенных к угнетателям».

Архитектура 1920-х гг. отмечена стремлением к резкой смене форм и стилевых ориентаций. Наиболее ярким течением становится *конструктивизм*, цель которого — эстетизация среды, окружающей человека. В конструктивизме сочетались функционально оправданные формы с новыми строительными материалами.

Крупными представителями конструктивизма были братья Веснины — **Л.А. Веснин** (1880- 1933), **В.А. Веснин** (1882- 1950) и **А.А. Веснин** (1883- 1959). Они разработали *проект Дворца труда в Москве* (1923) — современное по тем временам здание с четким рациональным планом, возведение которого предполагало использование новейших материалов и конструкций. Создание Весниных — также прекрасный образец промышленного строительства — *проект Днепронетровской ГЭС* (1927 —1932). Комплекс объектов станции впечатляет своими масштабами и единством композиции.

Во второй половине 1920-х гг. начинается строительство общественных зданий нового типа. Большую роль в их проектировании сыграл архитектор **К.С.Мельников** (1890— 1974). По его проектам в Москве были возведены пять клубов: имени Русакова, имени Фрунзе, имени Горького, «Каучук» и «Буревестник».

Новая жизнь в Советской России неизбежно меняла эстетические ориентиры старых мастеров. Примером этого может служить *проект мавзолея В.И.Ленина* работы **А.В.Щусева** (1873—1949), зодчего, ранее известного по сооружению *Казанского вокзала в Москве* (1914—1926). Первоначально мавзолеем был выстроен из дерева (1924), но затем его несколько видоизменили и соорудили из гранита (1930). Строгий, четкий, он вполне соответствует цели — возвеличить «вечно живого» человека, «бессмертие» его дела, «правильность пути», но которому большевики повели народ.

Интереснейшим памятником революционной фантазии 1920-х гг. является проект **В.Е.Татлина** (1885—1953) *«Башня III Интернационала»*. Это сооружение кажется символом нового искусства, рожденную оптимистической верой в светлое будущее мирового пролетариата. Проект предусматривал гигантскую конструкцию с наклоненной осью и с движущимися вокруг этой оси стеклянными помещениями. Татлинская идея осталась неосуществленной. Его башня вошла в историю как памятник смелости и талантливости зодчего, одухотворенного научно-техническими открытиями начала XX в.

В музыкальном искусстве послереволюционные годы ознаменовались бурным развитием массовой песни, отражающей пафос борьбы за коммунистические идеалы («Паровоз», «Молодая гвардия» на стихи А. И. Безыменского; «Взвейтесь кострами, синие ночи» на стихи А.А.Жарова). Плакатные музыкальные образы характерны для творчества одного из лучших композиторов-песенников того времени — **А.А.Давиденко** (1899—1934). Воплощая военную тему (песни «Конница Буденного», «Первая конная», «Винтовочка» — все на стихи Н.Н.Асеева), композитор умело претворял традиции русского солдатского фольклора: эмоциональный размах, боевые кличи и команды, сольный запев и хоровой подхват.

В начале 1920-х гг. родилась *Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ)*. Свою задачу эта организация видела в борьбе против буржуазного искусства. Представители РАПМа отрицали многое в классическом наследии и призывали к сочинению новой, «пролетарской», музыки. В сложившейся ситуации революционного экстремизма важную роль в сохранении ценностей музыкального наследия сыграли композиторы: А.К.Глазунов, М.М.Ипполитов-Иванов, Р.М.Глиэр; исполнители и педагоги Н.М.Данилин, П.Г.Чесноков — хоровые дирижеры; А.Б.Гольденвейзер, К.Н.Игумнов, Ф. М. Blumenфельд, Л.В.Николаев — пианисты.

В 20-е гг. XX в. начинает свой творческий путь целая плеяда молодых талантливых музыкантов: хоровой дирижер А. В.Свешников, пианисты — Г. Г. Нейгауз, Л.Н.Оборин, В.В.Софроницкий, С.Е.Фейнберг, М.В.Юдина; певицы — И.С.Козловский, С.Я.Лемешев и др. Все они были воспитаны в традициях русской классической школы, от которых не отреклись ведущие консерватории страны и в то трудное время.

Заметной вехой в развитии отечественного кинематографа тех лет стал фильм **С.М.Эйзенштейна** (1898—1948) *«Броненосец "Потемкин"»* (1925). В этом ярком, новаторском произведении режиссер добился полного слияния изображения, слова и музыки. Метафоричность выражения мыслей, экспрессивный тон повествования, символическая условность в сочетании с высокой художественностью образов позволяют отнести картину Эйзенштейна к лучшим страницам мировой кинематографической классики.

**§ 50. Раздвоение мира художника: сочетание правды  
и лжи в искусстве 1930-х гг.**

И вовсе я не пророчица,  
Жизнь моя светла, как ручей,  
А просто мне петь не хочется  
Под звон тюремных ключей.

*А.А.Ахматова*

Мы живем, под собою не чуя страны,  
Наши речи за десять шагов не слышны,  
А где хватит на полразговорца,  
Там припомнят кремлевского горца.

*О. Э. Мандельштам*

В 30-е гг. XX в. с укреплением сталинской тоталитарной государственной системы степень «дозволенного» в искусстве все сокращалась. Ограничения официально объяснялись разными причинами: то борьбой против «буржуазной идеологии», то уничтожением пережитков прошлого, то ломкой религиозности — «опиума для народа». Вместе с регламентацией возрастала степень риска в творческой деятельности, где бы она ни протекала — в литературе, живописи, киноискусстве или музыке. На протяжении всей советской истории коммунистическая партия осуществляла жесткий контроль за мастерами искусства, вела непрекращающуюся борьбу с любым инакомыслием — подлинным или мнимым.

Начиная с этого десятилетия в отечественной художественной культуре можно проследить две четко выраженные области творчества. Первая из них — выдающиеся произведения, которые сегодня принято называть советской классикой. Вторая — некогда официально возвышенные произведения, оказавшиеся на самом деле низкопробными поделками на злобу дня или конъюнктурными политическими «заказами». Образами «великих строек» (на которых работала, как известно, многомиллионная армия заключенных), радужными картинами «светлого будущего» полны строки поэзии, нередко созданной умелыми профессионалами. Приведем примеры:

В буднях великих строек,  
В веселом грохоте, в огнях и звонах.  
Здравствуй, страна героев.  
Страна мечтателей, страна ученых!  
«Марш энтузиастов» (слова *Д.Актиля*,  
музыка *И. О. Дунаевского*)

Легко на сердце от песни веселой,  
Она скучать не дает никогда.  
И любят песню деревни и села,  
И любят песню большие города. <...>

Шагай вперед, комсомольское племя,  
Шути и пой, чтоб улыбки цвели!

Мы покоряем пространство и время.  
Мы — молодые хозяева земли...  
«Марш веселых ребят» (слова *В. И. Лебедева-Кумача*,  
музыка *И. О. Дунаевского*)

И лишь немногие выдающиеся мастера, преодолевая страх, оставили потомкам творения, запечатлевшие истинный образ новой советской действительности:

Это было, когда улыбался  
Только мертвый, спокойствию рад,  
И ненужным привеском болтался  
Возле тюрем своих Ленинград.  
И когда, обезумев от муки,  
Шли уже осужденных полки,  
И короткую песню разлуки  
Паровозные пели гудки.  
Звезды смерти стояли над нами,  
И безвинная корчилась Русь  
Под кровавыми сапогами  
И под шинами черных марусь<sup>1</sup>.  
Уводили тебя на рассвете,  
За тобой, как на выносе, шла,  
В темной горнице плакали дети,  
У божницы свеча оплыла.  
На губах твоих холод иконки,  
Смертный пот на челе... не забыть!  
Буду я, как стрелецкие женки,  
Под кремлевскими башнями выть.

*А.А.Ахматова*

**Н.А.Клюев** (1887—1937) вырос на Русском Севере, в Олонецкой губернии, в крестьянской семье. Мир его поэзии запечатлел крестьянский «берестяной рай», гармоничный, теплый, целительный для души. В клюевском «раю» есть место высоким православным религиозным чувствам и простонародным верованиям. Характерный для поэта образ: в крестьянской избе в красном углу висит икона Божией Матери, а за печкой живет веселый бесенок. Цепкий взгляд на реалии послереволюционного времени, характерный для Клюева, позволил поэту запечатлеть атмосферу близкой гибели сельского быта, поглощаемого городской цивилизацией в соответствии с большевистскими установками на «смычку города и деревни».

Н. А- Клюев никогда не был оппозиционером. Тем не менее его правдивый, полный тревоги за будущее России голос оказался лишним в хоре хвалебных гимнов, воспевающих деяния страны социализма. В 1934 г. он был арестован, а в 1937 г. расстрелян. К протоколам сфабрикованного дела поэта был приложен цикл его стихотворений «*Разруха*». Вот фрагмент одного из них:

Россия плачет пожарами,  
Варом, горючей золой.

<sup>1</sup> *Маруся* — расхожее название тюремного автомобиля.

Над перинами, самоварами.  
Над черной, уездной судьбой. <...>  
И над Русью ветвится и множится  
Вавилонского плата кайма...  
Возгремит, воссияет, обожится  
Материнская вещая тьма.

23 апреля 1932 г. вышло Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», на основании которого были ликвидированы все свободные творческие объединения. Их место заняли подконтрольные партии и государственным чиновникам творческие союзы, а именно: Союз архитекторов, Союз писателей, Союз композиторов и Союз художников. Господствующим направлением в творчестве советских мастеров был объявлен *социалистический реализм*<sup>1</sup>, в основу которого положен принцип партийности и лозунг идейного служения идеалам социализма. По мере того как крепла мощь тоталитарной государственной машины, в сердцах многих деятелей культуры и искусства безраздельно поселился страх. Многие из них старались «не замечать» репрессий 1930-х гг., продолжая верить в великие коммунистические идеалы «прекрасного завтра». На таком противоречивом эмоционально-психологическом фоне появляются произведения, поразительные по социальному оптимизму и устремленности в «светлое будущее». К ним можно отнести «Страну Муравию» А.Т.Твардовского, «Время, вперед!» В.П.Катаева, «Как закалялась сталь» Н.А.Островского. Вообще же, литературная жизнь этого времени довольно разнообразна. В сложной проблематике взаимодействия людей в новых социальных условиях пытается разобраться А. П. Платонов («Котлован»); многоплановую картину предреволюционной России создает в романе «Жизнь Клима Самгина» М.Горький; заканчивает трилогию «Хождение по мукам» и исторический роман «Петр Первый» вернувшийся из эмиграции А. Н.Толстой. Развивается детская литература (К. И.Чуковский, С.Я.Маршак, А.Л.Барто, С.В.Михалков, Л.А.Кассиль, А.П.Гайдар).

Идеалы построения коммунизма, взаимоувязанные с требованием абсолютной политической покорности, были внедрены в сознание большей части российской интеллигенции, в том числе творцов искусства. Среди тех, кто сотрудничал с советской властью, такие большие художники, как М.Горький и В.В.Маяковский, М.А.Шолохов и А.Н.Толстой, А.А.Фадеев и А.П.Твардовский, С.М.Эйзенштейн и А.П.Довженко, К.С.Станиславский и В.И.Немирович-Данченко, С.С.Прокофьев и Д.Д.Шостакович. В этом нет ничего удивительного. Ведь самые непримиримые оппозиционеры большевистской тоталитарной системы рано или поздно вынуждены были писать стихи, пьесы или музыку о «буднях великих строек», воспевать Ленина и Сталина, используя любой, столь необходимый творцу, шанс на общение с читателем, зрителем, слушателем (подобное предательство самого себя можно найти в биографиях М.А.Булгакова, М.М.Зощенко, О.Э.Мандельштама, А.А.Ахматовой, Б.Л.Пастернака и др.).

Одним из последовательных творцов социалистического реализма в изобразительном искусстве той эпохи был **Б.В.Иогансон** (1893—1973). Наиболее

<sup>1</sup> *Социалистический реализм* — основное направление в советском искусстве с 1930 по середину 1980-х гг. Его кредо — изображение действительности в революционном развитии, в борьбе классов.

известны его работы «Допрос коммунистов» и «На старом уральском заводе» (1937).

Картина *«Допрос коммунистов»* (1933) показывает острый момент психологической борьбы двух движений — большевистского и белогвардейского. Все симпатии автора отданы большевикам. Они представлены как герои, смело идущие на смерть, поскольку уверены в правоте своего дела. Белогвардейцев художник изобразил при этом мелкими, суетливыми людишками, бессильными не только в данной конкретной ситуации, но перед судом истории. В картине *«На старом уральском заводе»* (1937) Иогансон использует тот же прием, противопоставляя образы заводчика-эксплуататора и рабочего, в котором проснулось чувство самоуважения или, как принято было говорить, «классового самосознания».

«Певцом советского крестьянства» называли в те годы прекрасного колориста-лирика **А. А. Пластова** (1893—1972). Его живопись глубоко реалистична, лишена вычурности, ложного пафоса. В 1930-е гг. художником были написаны полотна *«Колхозный праздник»* (1937) и *«Колхозное стадо»* (1938).

Творческая биография **С.В.Герасимова** (1885—1964) началась с создания портретов, пейзажей, жанровых сцен из провинциальной жизни («Можайские ряды», 1908). Высшие достижения мастера связаны с небольшими этюдами поэтически тонкого колорита: *«Зима»*, 1939; *«Лед прошел»*, 1945. Однако попытка Герасимова показать драматическую ситуацию времен Гражданской войны оказалась не слишком убедительной («Клятва сибирских партизан», 1933).

В скульптуре этого времени выделилось имя **В.И.Мухиной** (1889—1953), создательницы знаменитой скульптурной группы *«Рабочий и колхозница»*. История этого памятника такова. В 1936 г. Советский Союз получил приглашение на участие в международной выставке «Искусство, техника и современная жизнь» в Париже. Автором проекта советского павильона был Б.М.Иофан, который создал вытянутое горизонтальное здание, легкое и динамичное. Дополнением к нему стала скульптурная группа Мухиной, придавшая павильону законченный облик. Выполненная из серебристой нержавеющей стали, она взметнулась на высоту 33 м, утверждая идею единства советского трудового народа на пути к коммунизму.

В архитектуре явно соперничали два направления — новорожденный *конструктивизм* и *традиционализм*. Так, в духе градостроительных новаций конструктивизма было возведено геометрически четкое *здание Академии им. М. В. Фрунзе* в Москве (архитекторы Л. В. Руднев и В.О. Мунц) и *Дом совета труда и обороны*, ныне — здание Государственной думы России (архитектор А.Я.Лангман). В ряду наиболее удачных, новаторских по инженерному и эстетическому решению архитектурных сооружений — *Крымский мост через Москву-реку* (Б. П. Константинов, А. В. Власов, К. К.Якобсон). Преодолеть массивность камня, придать сооружениям конструктивную легкость удалось зодчему **А.Н.Душкину** (1903—1977), проектировщику подземных станций московского метро «Дворец Советов» (ныне — «Кропоткинская») и «Маяковская» в Москве.

Приверженцы традиционализма в полемике с конструктивистами призывали возродить классические формы архитектуры. В их числе — зодчий **И.А.Фомин** (1872—1936), создатель проектов подземных станций московского метро

«Красные ворота» и «Площадь Свердлова» (ныне — «Театральная»). Традиционалистское направление возглавлял в те годы архитектор **И.В.Жолтовский** (1867— 1959), разрабатывавший новый классический стиль для советской архитектуры. Основной составляющей возрожденного классицизма стала колоннада. Постепенно именно традиционализм становится мерилom красоты архитектуры «победившего социализма». Многие зодчие тех лет явно злоупотребляли пышностью, помпезностью, парадностью, обилием громоздких, часто безвкусных украшений и скульптур. Однако в споре с легким и функциональным конструктивизмом победа оказалась на стороне именно этого стиля, который сегодня нередко называют «сталинским классицизмом».

Социалистический реализм окончательно утвердился и в киноискусстве. Были созданы такие его классические образцы, как историко-революционные фильмы «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» (режиссер М.И.Ромм), «Человек с ружьем» (режиссер С.И.Юткевич), «Депутат Балтики» (режиссеры А.Г.Зархи, И.Е.Хейфиц), возвеличивающие образ вождя и дело революции. Герою-труженику, рядовому строителю социализма были посвящены первые звуковые фильмы «Путевка в жизнь» (режиссер Н.В. Экк), «Семеро смелых» (режиссер С.А.Герасимов), трилогия о Максиме (режиссер Г.М.Козинцев), «Валерий Чкалов» (режиссер М.Калатозов) и др.

Огромную любовь многих поколений зрителей снискал талантливый героико-романтический фильм «Чапаев» и исполнитель главной роли Б.А.Бабочкин (режиссеры — братья Васильевы). Звуковое кино открыло прекрасные возможности для создания музыкальных комедий, среди которых выделяются «Волга-Волга», «Светлый путь», «Цирк», «Веселые ребята» (режиссер Г.В.Александров) с великолепной музыкой И.О.Дунаевского. В этих фильмах раскрылся незаурядный дар актрисы Л.П.Орловой.

В предвоенные годы появляются первые исторические киноленты, повествующие о героическом прошлом русского народа. И в наше время не утратил своей художественной выразительности фильм «Александр Невский» (1938) с режиссурой С.М.Эйзенштейна, музыкой С.С.Прокофьева, прекрасной актерской работой Н.К.Черкасова, исполнившего главную роль.

Музыкальное искусство **С.С.Прокофьева** (1891 — 1953) следует отнести к вершинным достижениям русской художественной культуры XX в. Наделенный «моцартовским талантом» (музыку он писал с шести лет), композитор вошел в историю как ниспровергатель традиций, первооткрыватель и бунтарь, что вполне соответствовало установкам радикальных течений Серебряного века. Устремленный к революционным преобразованиям средств музыкальной выразительности, Прокофьев оказался не готов к сотрудничеству с теми, кто совершил революционный переворот в России. В 1918 г. он остался за границей, куда выехал на гастроли. На протяжении пятнадцати лет композитор жил то в США, то во Франции, мечтая вернуться на родину. Он писал: «Я должен вернуться. Я должен снова вжиться в атмосферу родной земли. Я снова должен видеть настоящие зимы и весну, вспыхивающую мгновенно. В ушах моих должна звучать русская речь, я должен говорить с людьми моей плоти и крови, чтобы они вернули мне то, чего мне здесь недостает: свои песни, мои песни»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Сергей Прокофьев: Статьи и материалы. — М., 1965. — С. 377.

В творчестве С. С. Прокофьева выделяются два этапа. Первый из них охватывает дореволюционные годы и эмигрантский период. Второй, советский, этап длился с 1933 г. (время возвращения в СССР) до кончины композитора 5 марта 1953 г. (смерть гения русской музыки осталась почти не замеченной, так как совпала с кончиной И.В.Сталина).

Наследие композитора многогранно. Он написал восемь опер, семь балетов, семь симфоний, девять инструментальных концертов, свыше тридцати симфонических и вокально-симфонических произведений (сюиты, оратории, кантаты и др.), пятнадцать инструментальных сонат, большое количество фортепианных сочинений, а также музыку к кинофильмам и театральным постановкам.

В раннем творчестве в дерзко-новаторских произведениях («Отчаяние», «Наваждение», «Сарказмы» для фортепиано, Первый концерт для фортепиано с оркестром) чувствуется близость молодого автора к идеям новорожденного русского авангарда и «футуристического хулиганства». Однако со временем стало очевидно: стиль композитора сложился в недрах национальной русской культуры, открытой диалогу с мировыми традициями — прошлыми и современными. Быть может, поэтому в его сочинениях можно явственно услышать несколько разных «языков», объединенных в единое целое мощным прокофьевским гением. Так, знаменитые «дерзости» и «шероховатости» его музыки сочетаются с классической четкостью, точностью изложения мыслей, строгой логикой их развития. На фоне реально выстроенных образов, кричащих диссонансных гармоний и упругих ритмов неожиданно рождаются прекрасные лирические темы — то по-русски распевные, то хрупкие, словно капельки дождя. И это тоже стиль Прокофьева, умевшего по-детски удивляться и радоваться жизни, воспевать просветленные, «поющие» состояния человеческой души.

С первых звуков, полных контрастов и многоплановых смыслов, сочинения С. С. Прокофьева легко узнаваемы. Сегодня бунтарская прокофьевская муза давно причислена к классике. А в свое время начинающему композитору пришлось несладко. Первые его сочинения почти всегда вызывали острую негативную реакцию и слушателей, и критиков. И лишь самые прозорливые музыковеды смогли в полной мере оценить молодого мастера, среди них Б.В.Асафьев, который писал: «Вот — дивное дарование! Огненное, живительное, брызжущее силой, бодростью, мужественной волей и увлекающей непосредственностью творчества. Прокофьев иногда жесток, порой неуравновешен, но всегда интересен и убедителен...»<sup>1</sup>.

Приехав в СССР после длительного отсутствия, С.С.Прокофьев быстро понял, что о свободе творчества следует забыть. Он принял новую для него ситуацию, что называется, философски, со спокойствием человека, уверенного в своем композиторском даре и умудренного жизненным опытом. Именно поэтому в его творческой биографии советского периода переплелось, казалось бы, несовместимое: с одной стороны, воспевание деяний коммунистов и И.В.Сталина, а с другой — обращенность к общечеловеческим нравственным идеалам, отвергающим произвол и насилие.

<sup>1</sup> Цит. по: Советская музыкальная литература / под ред. М.С. Пекелиса. — М., 1972. — Вып. 1. - С. 1X8.

В 1936 г. композитор работал одновременно над двумя крупными произведениями — кантатой «*К XX-летию Октября*» и балетом «*Ромео и Джульетта*» (завершен в 1937).

Мысль о создании грандиозной кантаты — сочинения для двух смешанных хоров, симфонического оркестра, военного оркестра, оркестра аккордеонов и оркестра шумовых инструментов — пришла к композитору гораздо раньше, сразу по приезде в СССР. Оставаясь верным самому себе, С.С.Прокофьев и в этом «октябрьском» сочинении раскрылся как подлинный новатор. В основу кантаты он положил фрагменты текстов, принадлежащих К.Марксу, В.И.Ленину и И.В.Сталину, «омузыкаливание» которых потребовало большой композиторской изобретательности. Но Комитет по делам искусств — цензурный орган при ЦК ВКБ(б) — отклонил сочинение. Более того, он неожиданно признал «кошунством» использование в музыке текстов классиков марксизма-ленинизма. Впервые это необычное сочинение прозвучало лишь в 1966 г.

Интерес к балетному жанру возник у Прокофьева давно благодаря Русским сезонам в Париже, организованным С. П.Дягилевым. Именно для Дягилева композитор написал балеты «Сказка о шуте, семерых шутов перешутившем» и «Ала и Лоллий». Живя за рубежом, Прокофьев не оставил балетный жанр. В числе его сочинений — балет «*Стальной скок*» (1925) и «*На Днепре*» (1930). Но ни одно из них не может соперничать с гениальной музыкой «Ромео и Джульетты». В балете раскрылись такие черты композиторского мастерства, как умение метко, буквально в нескольких штрихах дать исчерпывающую характеристику шекспировского героя, раскрыть его внутреннее состояние. Музыка, ярко театральная и «зримая», была новаторской по своей сути. В балете не встречаются отдельные хореографические номера или традиционные дивертисменты, не связанные с развитием сюжета. С первых звуков в музыке начинается действие, не прерываемое на «парадные» танцы. Стоит обратить внимание на уникальные по своей выразительности симфонические лейтмотивы: лирическую тему любви, то интимно-нежную, то гимнически-восторженную, гнетущую тему смерти, туповато-грубую тему вражды двух родов.

Первой исполнительницей роли Джульетты стала великая русская балерина **Г.С.Уланова** (1909— 1999), сумевшая передать в танце все нюансы музыки Прокофьева, первоначально не понятой современниками.

Музыка к кинофильму «Александр Невский», созданная С.С.Прокофьевым в 1939 г., — еще один шедевр его творчества. Позднее композитор объединил главные ее фрагменты в одноименную кантату, где героико-патриотическая тема, связанная с событиями XIII в., развивается последовательно в семи частях:

1. Русь под игом ордынским.
2. Песня об Александре Невском.
3. Крестоносцы во Пскове.
4. Вставайте, люди русские.
5. Ледовое побоище.
6. Мертвое поле.
7. Въезд Александра во Псков.

Музыка кантаты многое почерпнула из киноискусства: видимую осязаемость образов, динамику развертывания эпизодов, контрастность музыкаль-

ных «кадров». Слушая сочинение, прекрасно представляешь себе картины русской истории, трагедийный пафос которой композитор передал с глубокой убедительностью.

#### Вопросы и задания

1. Почему революционные события 1917 г. следует считать началом новой эпохи в развитии русской художественной культуры?

2. Прочитайте отрывок из сочинения философа С.Н.Булгакова, в котором речь идет о священнике Павле Флоренском: «Можно сказать, что жизнь ему как бы предлагала выбор между Соловками и Парижем, но он избрал... родину, хотя то были и Соловки, он восхотел до конца разделить судьбу со своим народом». Были ли иные решения у творцов искусства?

3. Расскажите об основных течениях и направлениях в художественной культуре России 20-х гг. XX в. Какими творческими достижениями отмечено это время? Кто из мастеров искусства сумел сохранить свое лицо в сумятице послереволюционных лет?

4. Что такое социалистический реализм? Назовите художественные произведения, созданные в русле этого направления. Правдивы ли образы этого искусства? Почему?

5. Обобщите достижения советской литературы 20—30-х гг. XX в.

6. Составьте рассказ о советском киноискусстве 20—30-х гг. XX в., запечатлевшем иллюзии построения «новой жизни».

7. Прочитайте отрывок из труда В.М.Соловьева: «Сталин хотел, чтобы советскую культуру легко можно было распознать. Пусть всем и сразу будет ясно: этот фильм, эта книга, музыка, картина созданы в СССР. Такой особой приметой стал социалистический реализм. Что это такое, никто толком объяснить не мог. Из директивных документов партии и правительства следовало: соцреализм — чудодейственный метод творчества, с помощью которого трудящиеся будут идейно перекованы и воспитаны в духе социализма. За этим стояло приспособление литературы и искусств к насущным потребностям коммунистической пропаганды»<sup>1</sup>. Прав ли автор, считая, что в искусстве социалистического реализма социальная польза произведения искусства ценилась больше, нежели его истинные художественные достоинства?

8. Расскажите о великих произведениях искусства 20—30-х гг. XX в., вошедших в золотой фонд отечественной классики.

9. Охарактеризуйте музыку С.С.Прокофьева, взяв в качестве эпиграфа строки К.Д.Бальмонта:

Но, брызнув бешено, все разметал прилив,  
Прокофьев! Музыка и молодость в расцвете...

10. Прочитайте фрагмент из книги И.В.Кондакова «Культура России»:

«...Произведения, созданные великими мастерами культуры в условиях тоталитарного режима, обладали не единственным, официально санкционированным смыслом, но нередко двумя и более значениями в многослойной смысловой структуре целого. Это объясняет идейно-образную неоднозначность классических произведений тоталитарной эпохи. Пьесы "Клоп" и "Баня", поэмы "Хорошо!" и "Во весь голос" В.В.Маяковского, поэмы "1905 год" и "Лейтенант Шмитт" Б.Л.Пастернака, "Хождение по мукам" и "Петр I" А.Н.Толстого, "Тихий Дон" и "Поднятая целина" М.А.Шолохова, "Как закалялась сталь" Н.А.Островского, "Двенадцать стульев" и "Золотой теленок" И.Ильфа и Е.Петрова, "Я — сын трудового народа" и "Время — вперед" В.Катаева, "Разгром" и "Молодая гвардия" А.Фадеева, "Соть", "Дорога на

<sup>1</sup> Соловьев В. М. «Особая примета» // Русская культура с древнейших времен до наших дней. — С. 671-672.

океан", "Русский лес" Л.Леонова, "Города и годы", "Первые радости" и "Необыкновенное лето" К.Федина — эти и другие вполне советские произведения литературы отнюдь не укладываются в трафаретные схемы официальной пропаганды и отличаются вариативностью, многозначностью содержания, противоречивым сочетанием правды и лжи, реалистической картины мира и угодливой советской апологетики, тонкого, глубокого психологизма и вымученного схематизма, масштабных художественно-философских обобщений и примитивной демагогии, лобовых политических и этических сентенций и многослойного подтекста и даже иносказания. То же можно сказать и о знаменитых советских кинофильмах — С.Эйзенштейна и А.Довженко, В.Пудовкина и братьев Васильевых, Г.Козинцева и Л.Трауберга, М.Ромма и С.Юткевича, Ф.Эрмлера и Г.Александрова, И.Пырьева и С.Герасимова. Впрочем, подобные примеры можно почерпнуть и из области изобразительного искусства, музыки, театра, архитектуры и др.»<sup>1</sup>.

Согласны ли вы с мнением нашего современника?

<sup>1</sup> Кондаков И. В. Культура России. - М., 1999. — С. 266.

## Глава 15. Возвращение к истокам: художественное наследие России второй половины XX в.

### § 51. Пробуждение национального самосознания в искусстве военных лет

Бой идет снятой и правый,  
Смертный бой не ради славы,  
Ради жизни на земле.

*А. Т. Твардовский*

Бьется в тесной печурке огонь,  
На поленьях смола, как слеза.  
И поет мне в землянке гармонь  
Про улыбку твою и глаза.

*А. А. Сурков*

Вторая мировая война, самая жестокая из всех известных в истории войн, оставила на земле России страшные разрушения. Скупой язык статистики свидетельствует: на территории СССР были разграблены или уничтожены 427 музеев, 43 000 библиотек, 3 000 памятников архитектуры. Среди погибших безвозвратно шедевров культурного наследия — древнерусские соборы Новгорода, Пскова, Подмосковья, дома-музеи Л.Н.Толстого в Ясной Поляне, А.С.Пушкина в Михайловском, П.И.Чайковского в Клину. Расхищены и вывезены тысячи редких икон, книг, рукописей, картин великих мастеров, уникальные научные коллекции и многое другое. На фронтах погибли сотни молодых писателей, художников, музыкантов, кинооператоров, артистов, творчеству которых не суждено было состояться. Вместе с тем именно Великую Отечественную войну 1941 — 1945 гг. следует считать отправным моментом в истории возвращения русской художественной культуры к национальным истокам и традиционным идеалам. Прежде всего менялись сами люди, среди которых было немало тех, кто пострадал в годы революции и сталинских репрессий. Им пришлось своими действиями расплачиваться на фронте и за ошибки вождя, и за просчеты советских политиков, и за неграмотные действия крупных военачальников. Война показала, что ценностное поле личности не может быть ограничено так называемыми классовыми интересами. Слепая вера в «правильность» существующего социального миропорядка пошатнулась, уступив место другим чувствам и эмоциям, среди которых самыми главными были любовь к Родине и желание защитить родную землю, сплотившись, как встарь, во имя высокой цели. И хотя сама победа, доставшаяся советскому народу ценой невероятного физического и духовного напряжения и колоссальных потерь, была использована руководством СССР для пропаганды превосходства социализма, было очевидно: в военное лихолетье произошел пусть едва заметный, но значимый сдвиг общественного сознания, зародилось некогда утраченное в революционном «мы» уважение к личности, к человеческому достоинству. Люди уже не хотели жить в страхе, они стали смелее и увереннее в себе. О началах этого духовного выздоровления прекрасно сказала поэтесса О. Берггольц:

В грязи, во мраке, в голоде, в печали,  
Где смерть, как тень, тащи́лась по пятам,  
Таковыми мы счастливыми бывали,  
Такой свободой бурно дышали,  
Что внуки позавидовали б нам.

Возвращение русской художественной культуры в традиционное русло своего исторического развития было нелегким и продолжалось в период от военных лет до краха советской государственной системы в 1991 г. За это время в истории отечественного искусства было три кульминации, приходившиеся на военные годы, годы «оттепели» и на время, условно называемое «вызреванием перестройки» (70-80-е гг. XX в.). Каждый из выделенных этапов был отмечен борениями творческой интеллигенции с властями в желании освободиться от догм загнивающей коммунистической идеологии. И в каждом из них родились вершинные творения выдающихся мастеров, отмеченные высоким вдохновением, профессионализмом и зрелостью мысли.

В годы Великой Отечественной войны в русскую литературу вернулись традиционные образы России, Русской земли, за которую «и голову сложить не жалко» (сочинения Н.С.Тихонова, А.А.Суркова, К.Я.Ваншенкина, М.А.Дудина, Л.С.Соболева, В.А.Каверина, Б.А.Лавренева, К.С.Паустовского, А.Н.Толстого, Л.М.Леонова, А.А.Фадеева, М.А.Шолохова и др.). Тема русского патриотизма не исчезла и в послевоенное время, о чем свидетельствует великолепное стихотворение Ю.В.Друниной:

Это было в Руси былинной,  
В домотканый сермяжный век:  
Новорожденного Дружиной  
Светлоглазый отец нарек.  
В этом имени — звон кольчуги,  
В этом имени — храп коня,  
В этом имени слышно:  
«Други,  
Я вас вынесу из огня!» <...>  
Пролетали, как миг, столетья,-  
Царства таяли, словно лед...  
Звали девочку Друней дети —  
Шел тогда сорок первый год.  
В этом прозвище, данном в школе,  
Вдруг воскресла Святая Русь,  
Посвист молодца в чистом поле,  
Хмурь лесов, деревенек грусть.  
В этом прозвище — звон кольчуги,  
В этом прозвище — храп коня,  
В этом прозвище слышно:  
«Други,  
Я вас вынесу из огня!».

Смертельная схватка с германским фашизмом всколыхнула в душах советских людей лучшие нравственные качества. Война четко обозначила подлинного врага (а не придуманного «врага народа»), освободив многих художников от ощущения ирреальности жизни и страха. Литература военного време-

ни, словно пытаясь воссоединить героическое прошлое и настоящее, заговорила в полный голос в традициях фольклорной поэзии — заклинания, заговора, клятвы. Многие авторы, вдохновляясь подвигами солдата, торопились запечатлеть внутренний мир воюющего человека. Так рождались строки военной поэзии, полные искренних лирических чувств:

Назови меня именем светлым,  
Чистым именем назови —  
Донесется, как песня, с ветром  
До окопов голос любви. <... >  
Появись, отведи туманы,  
Опустись ко мне на траву,  
Подыши на свежие раны —  
Я почувствую, оживу.

*А.Я.Яшин*

Ты знаешь, наверное, все-таки Родина —  
Не дом городской, где я празднично жил,  
А эти проселки, что дедами пройдены,  
С простыми крестами их русских могил.  
Не знаю, как ты, а меня с деревенскою  
Дорожной тоской от села до села,  
Со вдовьей слезою и песнею женскою  
Впервые война на проселках свела.

*К. М. Симонов*

Фронтвики позднее признавались, что поэтические строки, полные надежды и любви (например, известное стихотворение К.М.Симонова «Жди меня», 1941), помогали воевать и выживать, верить в победу и идти вперед. Среди лучших произведений военных лет — поэма **А.Т.Твардовского** (1910 — **1971**) **«Василий Теркин»** (1941 — 1945), лишенная пафосной большевистской фразеологии, обращенная к сердцам простых людей, воспевающая общезначимые нравственные идеалы — доброту, бескорыстное служение Родине, воинскую храбрость, честность, преданность в дружбе. Правда о войне предстает в поэме через переплетение серьезного и смешного, высокого и обыденного. Центральный персонаж Василий Теркин, неунывающий весельчак, умудренный житейским опытом, имеет много общего с традиционными русскими фольклорными образами, прежде всего с теми сказочными богатырями, что вступали в неравный бой с нечистой силой и всегда выходили победителями. Однако за балагурством Теркина скрывается сложный психологический мир вполне современного человека, переданный автором с огромной степенью реализма. Именно жизненная достоверность сделала вымышленного Теркина поистине народным героем:

То серьезный, то потешный,  
Нипочем, что дождь, что снег,  
В бой, вперед, в огонь крошечный  
Он идет, святой и грешный,  
Русский чудо-человек.

Определяющая черта художественной культуры военных лет — в ее удивительно оперативном, непосредственном отклике на события, происходившие на фронте и в тылу. Уже летом 1942 г. в театрах страны были поставлены пьесы «Нашествие» Л.М.Леонова, «Русские люди» К.М.Симонова, «Фронт» А.Е.Корнейчука, где были выведены герои — защитники Отечества.

Особенно ярко мгновенную, острую реакцию на меняющуюся ситуацию запечатлел особый вид изобразительного искусства — *политический плакат*. Героический призыв, обращенность к сердцу и совести каждого человека — таков образ одного из первых военных плакатов **И.М.Тондзе** (1902—1985) «*Родина-мать зовёт!*» (1941), ставший ярким символом всенародного подвига в Великой Отечественной войне.

В военные годы знаменитые «Окна сатиры РОСТА», в которых некогда работал В.В.Маяковский, превратились в «Окна ТАСС», где прославились многие известные карикатуристы, поэты и художники. Пожалуй, наиболее популярными «окнами» стали сатирические плакаты, выполненные по рисункам **Кукрыниксов** (псевдоним художников М.В.Куприянова, П.Н.Крылова, Н.А.Соколова). Кукрыниксы с беспощадной язвительностью развенчивали миф «гениальности» фюрера и непобедимости немецкой армии. Сатирические листы «*Потеряла я колечко...*» (1943), «*На приеме у бесноватого главнокомандующего*» (1944) и др. выполнены графически точно, выразительно и остроумно.

На фоне всеобщего патриотизма в русской художественной культуре все более отзвучивает историческая тема, прозвучавшая накануне войны, как уже было отмечено, в кинофильме «Александр Невский».

В 1942 г. замечательный русский художник **П.Д.Корин** (1892—1967) завершил центральную часть своего знаменитого триптиха «*Александр Невский*» (боковые части — «Старинный сказ» и «Северная баллада» — были написаны позднее). В картине после трех десятилетий забвения словно ожили древнерусские иконописные традиции. Образ Александра Невского, воина и прославленного святого, воспринимается как символ силы, мощи, уверенности в победе. Его твердо стоящая на земле фигура возвышается на фоне киевского Софийского собора, олицетворяющего начало русского православия. Невольно вспоминаются приписываемые преданием слова великого князя, прозвучавшие и в одноименном кинофильме: «Кто с мечом на Русь придет, от меча и погибнет!»

Символистская иконописность стиля П. Д. Корина — явление уникальное в русской живописи советский эпохи. Воспитанный в среде палехских мастеров, художник связывал свои творческие замыслы с воплощением образов православной Руси. Революция сломала его планы. Однако в 1920-е гг. он начал работу над полотном «*Реквием*» — многофигурной композицией, навеянной впечатлением от заупокойного богослужения по патриарху Тихону. В 1931 г. по совету М. Горького художник дал картине новое название «*Русь уходящая*», что, конечно же, меняло ее первоначальный замысел. Корин так и не завершил свое, быть может, самое великое творение, оставив потомкам другие работы, говорящие о его уникальном даре.

Военные будни, трудовой энтузиазм в тылу, жертвенность и героизм рядовых солдат, офицеров и партизан — все это стало предметом обобщения в художественных образах станковой живописи и скульптуры.

Одна из первых удачных работ на военную тему — полотно А.А.Дейнеки «*Украина Москвы. Ноябрь 1941 г.*», написанное в 1941 г. Картина передает

состояние потрясенности от неожиданной беды и одновременно желание отразить вражеское нападение. Об этом выразительно говорит московская земля, вздыбленная «ежами» и противотанковыми балками. Годом позднее Дейнека завершил одно из лучших своих творений — полотно *«Оборона Севастополя»*, где показал с динамичной страстностью жертвенность и героизм моряков, умирающих, но не сдавшихся врагу.

Особое место в летописи войны, создаваемой художниками в те годы, занимает полотно А.А.Пластова *«Фашист пролетел»* (1942). Война на полотне предстает как противоестественное человеческой жизни дело, как посягательство на самые святые законы бытия. Автор противопоставил поэтичность мирной русской природы акту вандализма фашистского летчика, расстрелявшего мальчика-пастушка просто так, пролетая мимо...

В скульптуре военных лет преобладает портрет, в котором авторы стремились как можно более точно передать облик героев — победоносных полководцев, офицеров и солдат, партизан и тружеников тыла. После победы в скульптурных портретах, как и в портретной живописи, появляются торжественная помпезность и значительность, что соответствует настроению народа-победителя. Примером может служить известный портрет маршала Г. К. Жукова, выполненный уверенной рукой П. Д. Корина, а также многие работы замечательного скульптора **Е. В. Вучетича** (1908— 1974). Когда в 1945 г. родилась идея увековечить подвиг советских воинов, павших в боях за освобождение Европы от фашизма, именно Вучетич сумел предложить самое яркое решение такого памятника. Он спроектировал мемориал *«Советскому воину-освободителю»* в Трептов-парке в Берлине, заверченный в 1949 г. Мощная фигура солдата с мечом, прижавшего к себе ребенка, воспринимается как апофеоз не только воинской, но и нравственной, духовной победы нашего народа в противостоянии с «коричневой чумой» XX в.

Картина возрождения традиций в русской художественной культуре 40-х гг. XX в. будет неполной без *массовой песни*. «Вставай, страна огромная, вставай на смертный бой с фашистской силой темною, с проклятою ордой» — эти строки из песни композитора А.В.Александрова на стихи В.И.Лебедева-Кумача являются обобщенным музыкальным символом подвига нашего народа в Великой Отечественной войне. Ее суровая поступь соответствовала настроениям первых трагических дней войны. Позднее на фронте бытовали иные песни, чаще всего задушевные, по-русски распевные, греющие сердце солдата: «Давно мы дома не были» (слова А.И.Фатьянова, музыка В.П.Соловьева-Седого), «На солнечной поляночке» (тех же авторов), «Синий платочек», прославленный в исполнении любимой в народе певицы К. И. Шульженко (музыку к этой песне написал Е. Петербургский, а слова, еще в 1940 г., Я.Галицкий и М.Максимов), и, конечно же, «Катюша», созданная композитором М. И. Блантером и поэтом М. В. Исаковским в конце 30-х гг. Стоит напомнить, что в конце войны изменился Государственный гимн Советского Союза (ранее — «Интернационал» французского композитора П.Дегейтера на слова Э. Потье). Музыка к новому гимну на текст С. В. Михалкова и Эль-Регистана, создал композитор А.В.Александров. Музыка А.В.Александрова живет и сегодня, правда, недавно С.В.Михалков написал другие слова, соответствующие новой государственности России, сложившейся после 1991 г.

Бессмертным музыкальным памятником тем, кто стал жертвой беспримерной жестокости и насилия, является *Седьмая (Ленинградская) симфония*

*Д. Д. Шостаковича*, исполненная в осажденном городе 5 марта 1942 г., т.е. в тот самый день, когда по планам гитлеровцев город должен был пасть. Прежде чем говорить об этой музыке, необходимо сделать краткое отступление и рассказать о творчестве гениального русского композитора **Д. Д. Шостаковича** (1906— 1975). Автор 15 симфоний, большого количества инструментальных и вокальных ансамблей, хоровых сочинений (оратории, кантаты, хоровые циклы), произведений для музыкальной сцены (оперы, балеты, оперетта), музыки к кинофильмам и театральным спектаклям, Шостакович прошел большой и сложный творческий путь. Его наследие удивительно контрастно по темам, сюжетам и образам, обращенным то к злобе дня и политической конъюнктуре, то к глубинным философским проблемам человеческой жизни. И все же в самой эволюции его творчества есть постоянные нравственные приоритеты — чуткая восприимчивость ко всему тому, что волнует современников, желание быть услышанным и понятым, сочувствие к обездоленным, обиженным, страдающим людям.

При всем многообразии творчества Д.Д.Шостаковича в нем явно выделяется ведущая и самая значительная тема — обличение зла, острая, доходящая до гротеска сатира во имя защиты личности. Во многих сочинениях, прежде всего в больших симфонических полотнах, композитор выступает как обличитель низменных пороков, защищает человеческое в человеке, скорбит и страдает, надеется и верит в светлые начала бытия. В этой гуманистической направленности Шостакович является прямым наследником великой русской классики — Чайковского и Мусоргского, Гоголя и Достоевского.

Годы композиторского становления Д. Д. Шостаковича совпали с напряженным периодом крушения российских музыкальных традиций, на обломках которых предстояло выстроить новую социалистическую музыкальную культуру.

Открытый современным тенденциям развития советского общества, Шостакович не сразу нашел собственный круг образов, свободных от откровенного политического заказа. Элементы зрелого стиля намечены в балете *«Болт»* (1931), где высмеян лодырь и вредитель, мешающий продвижению страны по пути социализма. Смелым, язвительным гротеском насыщена музыка к пьесе В. В. Маяковского *«Клоп»* (1923), получившая широкий общественный резонанс.

Но подлинным поворотным моментом в творчестве Д.Д.Шостаковича явилось сочинение оперы *«Леди Макбет Мценского уезда»* (1932 г.; во второй редакции 1963 г. — «Катерина Измайлова»), созданной по повести классика русской литературы Н.С.Лескова. Именно в этом произведении впервые прозвучал страстный протест против насилия и зла. Однако к 30-м гг. XX в., по мере утверждения культа личности И. В.Сталина, мода на революционные эксперименты в искусстве прошла и любые сочинения, непонятные партийной элите, подвергались резкому осуждению. На острие огульной критики оказалось и новаторское по стилю произведение Шостаковича, которое не понравилось Сталину. Редакционная статья в *«Правде»* *«Сумбур вместо музыки»* (28 января 1936 г.) надолго приклеила Шостаковичу ярлык «формалиста» и «грубого натуралиста». Это было несправедливо хотя бы уже потому, что, несмотря на явное и яркое новаторство, опера Шостаковича самым прямым образом связана с русскими классическими традициями и не имеет к «формализму» никакого отношения. Композитор возвысил свой голос в защиту сильной личности героини, бесстрашно утверждающей свое право на любовь, обуреваемую страстями, но не лишенную угрызений совести после убийства свекра и мужа.

Война, легализовавшая трагедийные аспекты жизни в советском искусстве, позволила Д.Д.Шостаковичу выразить в музыке Седьмой симфонии чувства и мысли людей, вставших на защиту человечества от фашизма. В сочинении четыре части, из которых наиболее емкой по содержанию является первая. Открывается она энергичной маршеобразной темой, которую дополняет вторая тема, напоминающая лирическую колыбельную. Ласковая умиротворенность и покой вдруг нарушаются чуть слышной дробью малого барабана. Ритм мерного рокота, словно приближающаяся машина, становится все слышнее, и вот уже накатывается на слушателя вызывающая ужас волна звуков, воссоздающая образ страшной нечеловеческой силы, все сметающей на своем пути. В конце части вновь возвращается первая тема, утратившая оптимизм и приобретшая трагическую окраску.

Кинематография военного времени сыграла огромную роль в воспитании патриотизма и веры в победу. Хроника тех лет была зеркалом военных действий, оставив потомкам незабываемые кадры подлинных исторических событий. В труднейших, условиях эвакуации создавались художественные киноленты, не утратившие своей привлекательности и в наши дни. Среди них — «Жди меня» (режиссеры А.Б.Столпер и Б.Г.Иванов), «В шесть часов вечера после войны» (режиссер И.А.Пырьев). Песни, прозвучавшие с экрана, нередко обретали долгую самостоятельную жизнь (например, «Темная ночь» и «Шаланды, полные кефали» композитора Н.В.Богословского, написанные для кинофильма «Два бойца»).

В послевоенные годы образы Великой Отечественной войны встречаются в искусстве все реже. Среди них — повесть В.П.Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946) и кинолента режиссера Б.В.Барнета «Подвиг разведчика» (1947) с великолепной актерской работой П.П.Кадочникова. Приметой мирного времени стал расцвет лирической песни с незатейливым содержанием («Ой, цветет калина», стихи М.В.Исаковского, музыка И.О.Дунаевского).

## **§ 52. Искусство России от «оттепели» до «перестройки»: жажда духовного обновления**

Еще закон не отвердел,  
Страна шумит, как непогода.  
Хлестнула дерзко за предел  
Нас отравившая свобода.

*С. А. Есенин*

Кто ответит мне — что за дом такой,  
Почему во тьме, как барак чумной?  
Свет лампад погас, воздух вылился...  
Али жить у вас разучился?

*В. С. Высоцкий*

Художественная культура России второй половины XX в. богата, разнообразна, но при этом противоречива и эстетически неоднозначна. В ней запечатлелся сложный процесс постепенного нравственного прозрения советского общества, осознавшего кризисность пути, по которому страна шла начиная с

1917 г. Освобождение от социальных иллюзий и ложных кумиров марксизма-ленинизма было болезненным: кризис коммунистической идеологии стал одновременно и кризисом народной веры в «светлое будущее всего человечества», в торжество равенства и справедливости. Едва отгремели праздничные салюты в честь Великой победы, как в августе 1946 г. по инициативе И. В. Сталина было принято резко критическое Постановление ЦК ВКП (б) «О журналах "Звезда" и "Ленинград"», за которым последовал целый ряд партийных решений в области театра, киноискусства и музыки. Началась неприкрытая травля таких выдающихся деятелей русского искусства, как А.А.Ахматова, М.М.Зощенко, Ю.П.Герман, С. С. Прокофьев, Д.Д.Шостакович, Г.М.Козинцев, В.И.Пудовкин, которые, по мнению партийных чиновников, отступили от принципов социалистического реализма.

«Началом конца» советской тоталитарной системы следует считать публичное разоблачение сталинского режима, окрылившее блистательную плеяду художников-«шестидесятников», жаждущих духовного обновления и творческой свободы. «Оттепель»<sup>1</sup>, так принято называть эпоху «шестидесятничества» XX в.<sup>2</sup>, отразилась во всех видах искусства, запечатлевших начало процесса мощного духовного сопротивления Тоталитаризму и большевизму.

Творчество «шестидесятников» ярко проявилось в поэзии. Правда, поколение, которое смолоду стремилось к духовной свободе, в те годы отнюдь не посягало на политические устои социализма. В своем задиристом противоборстве с тоталитарной системой поэты-«шестидесятники» искали опору все в тех же старых понятиях — «коммунизм», «Великий Октябрь», «революция» — и смотрели на мир социализма с оптимизмом, юношеским восторгом, романтической верой в светлое будущее. По традиции революционных лет поэты-«шестидесятники», лидерами которых по праву считались **Ё. А. Евтушенко** (род. 1933), **А.А.Вознесенский** (род. 1933) и **Р.И.Рождественский** (1932—1994), использовали искусство прежде всего как возможность гражданского высказывания. Вероятно, самые сильные импульсы для творчества они получали во время знаменитых сборищ «на Маяке» — у памятника В. В. Маяковскому, открытому в центре Москвы в 1958 г. Здесь регулярно собирались стихийные митинги любителей поэзии, дающие возможность молодым трибунам через публичное чтение зарубежных и русских стихов свободно выражать свои мысли.

В творчестве «шестидесятников» привыкшая читать между строк аудитория черпала ответы на многие наболевшие вопросы. Новая поэзия впервые раскрыла тему непреходящей ценности каждой личности. Е. А. Евтушенко писал:

Людей неинтересных в мире нет.  
Их судьбы — как истории планет.  
У каждой все особое, свое,  
и нет планет, похожих на нее...  
У каждого — свой тайный личный мир.  
Есть в мире этом самый лучший миг,  
Есть в мире этом самый страшный час,  
но все это неведомо для нас.

<sup>1</sup> Термин «оттепель» взят из одноименной повести И. Г. Эренбурга.

<sup>2</sup> Границы «оттепели» условно определяются от XX съезда КПСС, разоблачившего культ И.В.Сталина (февраль 1956), до подавления "Пражской весны" советскими танками (август 1968).

Высокие требования к современникам, нравственный максимализм характерны для **Б. А. Ахмадулиной** (р. 1937). Ее стихи отличаются сложным плетением изысканного слога и метафоричностью мыслей. Лирически выразительные сочинения Ахмадулиной достойно продолжили развитие русской женской поэзии **XX** в.

В 60 - 70-е гг. **XX** в. пережила пик своей популярности *бардовская* (в терминологии **В.С.Высоцкого** — «авторская») *песня*. Строго говоря, она не является «новым искусством». Испокон веков в культуре разных народов бытовали музыкально-поэтические жанры, основой которых были стихи, «прочитанные» в звуках ее авторами-исполнителями. Достаточно вспомнить средневековых немецких миннезингеров и майстерзингеров, труверов и трубадуров во Франции, авторов «книжной песни» в России середины **XVIII** в.

Исповедальность, подчеркнутая откровенность и доверительность тона выделяют в плеяде «шестидесятников» поэта-песенника **Б. Ш.Окуджаву** (1924 - 1997). Сострадание к человеку, желание помочь ему избавиться от тоски и одиночества, ностальгические образы старого Арбата стали главными мотивами его бардовского творчества. Окуджава сам подбирал по слуху мелодии к своим стихам и сам исполнял их под гитару в спокойной, неторопливой манере, собирая большие аудитории поклонников его таланта. Распространялись песни Окуджавы, как и других бардов, исключительно «подпольным» путем, через «магнитофониздат». Есть в поэтическом наследии барда популярные «знаковые» строки, которые можно привести без каких-либо комментариев:

Опустите, пожалуйста, синие шторы.  
Медсестра, всяких снадобий мне не готовь.  
Вот стоят у постели моей кредиторы —  
молчаливые Вера, Надежда, Любовь.

Давайте говорить друг другу комплименты —  
Ведь это все любви прекрасные моменты. <...>  
Давайте жить, во всем друг другу потакая,  
Тем более что жизнь короткая такая.

Романтический гротеск, философская исповедальность, добрый юмор — все это составляет творчество поэта и артиста **В.С.Высоцкого** (1938 - 1980). Его герой многолик и любознателен; он пытается проникнуть во все уголки кричащей противоречиями действительности. В песнях Высоцкого, то ироничных, то смешных, то трагических, изливают душу разные люди, в том числе далеко не самые симпатичные и праведные. Автор нередко перевоплощается в свои персонажи, и подобные «ролевые» стихотворения открывают для него прекрасную возможность высказаться от имени другого человека (самолета, волка и др.). Этим качеством во многом объясняется феномен притягательной силы песен Высоцкого, в которых каждый мог услышать отголоски личного жизненного опыта.

Голос **В.С.Высоцкого**, казалось бы, совсем «не вокальный», с неповторимой хрипотцой, нередко срывающийся на крик, звучал почти в каждом доме как вестник правды и надежды, как зов вечных истин, как протест против двоемыслия, пошлости, корысти в защиту свободного человека («Банька по-

белому», «Товарищи ученые», «Охота на волков», «Честь шахматной короны» и др.).

В годы «оттепели» энергично заявила о себе целая плеяда молодых драматургов, реанимировавших жанр лирической мелодрамы, свободной от идеологических штампов социалистического реализма. В новых пьесах («Варшавская мелодия» Л. Г. Зорина, «Пять вечеров» и «Старшая сестра» А. М. Володина, «104 страницы про любовь» Э. С. Радзинского, «Валентин и Валентина» М. М. Рощина и др.) на театральные подмостки выплеснулась настоящая советская повседневность — быт городских семей, нравы обитателей коммуналок и заводских общаг. По ходу спектакля в этой обыденной суете вдруг обнаруживался острый драматический конфликт, который разрастался, все более обнажая нравственные проблемы.

Одним из самых ярких достижений художественной культуры «оттепели» стало рождение нового театра и новой театральной режиссуры. Настоящим событием культурной жизни были премьеры спектаклей с режиссурой **А. В. Эфроса** (1925-1987) — Театр им. Ленинского комсомола; **О. Н. Ефремова** (1927 - 2000) - Московский театр-студия «Современник»; **Г. А. Товстоногова** (1913 - 1989) - Ленинградский Большой драматический театр; и, конечно же, **Ю. П. Любимова** (род. 1917) — руководителя талантливого актерского коллектива московского Театра драмы и комедии, известного и народе под названием «Таганка». Принципиально нестандартные, демократичные, направленные на диалог со зрителем, спектакли этих мастеров порой напоминали площадное действо, где все — и актеры, и присутствующие в зале — становились соучастниками происходящего на сцене. В частности Ю. П. Любимов умел удивительно точно «программировать» реакцию зрителей. Любая пьеса, пусть даже и взятая из классического репертуара («Гамлет» В. Шекспира, «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, «Три сестры» А. П. Чехова и др.), обретала в его интерпретации актуальное звучание, взывая к самым жгучим нравственным проблемам современности. Именно поэтому спектакли «Таганки» нередко воспринимались как вызов дряхлеющему тоталитарному режиму.

Процесс обновления коснулся и киноискусства. Об этом свидетельствуют не утравшие актуальности киноленты «Иваново детство» (1962), «Андрей Рублев» (1966-1971), «Солярис» (1972), «Зеркало» (1975), «Сталкер» (1980) **А. А. Тарковского** (1932-1986). В основе фильмов Тарковского лежит философский спор о добре и зле, противопоставление истинных и ложных ценностей, проблема личной ответственности человека перед Богом и людьми, решаемая в русле христианской духовности.

Эпоха «оттепели» открыла дорогу прекрасным комедиям **Э. А. Рязанова** (род. 1927) - «Карнавальная ночь» (1956), «Гусарская баллада» (1962), «Берегись автомобиля» (1966), «Ирония судьбы, или С легким паром» (1976); кинофильмам **Г. Н. Данелия** (род. 1930) — «Я шагаю по Москве» (1964); **Л. И. Гайдая** (1923 — 1993) — «Кавказская пленница», 1967; «Бриллиантовая рука», 1969; и др.

«Оттепель» возродила в художественной культуре военную тематику, придав ей совершенно новый смысл. «*Лейтенантской прозой*» назвала критика сочинения талантливой плеяды писателей, ворвавшихся в отечественную словесность конца 50-х гг. XX в. подобно свежему ветру. Их лирические повести о войне привнесли в отечественное искусство выстраданные в окопах мысли, чувства, переживания человека, лишённого рабского чувства страха, харак-

терного для предвоенных лет. Бывшие «лейтенанты» заговорили с читателем о самых важных проблемах человеческого бытия, о добре и зле, о цене жизни и смерти. Они не пытались приукрасить фронтовую действительность, показывая страшную изнанку войны, ввергнувшую людей в ситуацию безумной трагедии. Достаточно вспомнить такие произведения, как «Батальоны просят огня» **Ю. В. Бондарева**, «Южнее главного удара» **Г.Я. Бакланова** или «Дожить до рассвета» **В.В.Быкова**.

Исповедальная по характеру «лейтенантская проза» перекликалась с творческими находками в области кино о войне. В конце 50-х гг. были созданы фильмы, раскрывающие психологию простого солдата, вставшего на защиту Отечества: «*Летят журавли*» (1957), режиссер М. К. Калатозов; «*Дом, в котором я живу*» (1957), режиссеры Л.А.Кулиджанов и Я.А.Сегель; «*Баллада о солдате*» (1959), режиссер Г.Н.Чухрай; «*Судьба человека*» (1959), режиссер С.Ф.Бондарчук, и др.

Можно без всякого преувеличения сказать, что развитие отечественной художественной культуры на протяжении всей второй половины XX в. проходило под знаком победы в Великой Отечественной войне. Каждое поколение мастеров — писателей и поэтов, художников и композиторов, скульпторов и зодчих — находило новые темы и сюжеты, новые ракурсы видения той героической эпохи. В литературе продолжением «лейтенантской прозы» стали такие выдающиеся творения, как роман «Жизнь и судьба» В.С.Гроссмана (1948 - 1960), трилогия К.М.Симонова «Живые и мертвые» (1959-1971), повесть «А зори здесь тихие...» В. В.Васильева (1969), роман «Горячий снег» Ю.В.Бондарева (1969) и др. В поэзии многие лучшие произведения бардов-«шестидесятников» тоже посвящены образам простого солдата, его внутреннему миру: «Он не вернулся из боя» В.С. Высоцкого, «До свидания, мальчики», «Вы слышите, грохочут сапоги» Б.Ш.Окуджавы, «Виталий Палыч» Ю.И.Визбора, «Ошибка» А. А. Галича и др.

Тема войны стала ярким импульсом и для дальнейшего развития отечественного кинематографа. В числе наиболее заметных кинопроизведений выделим «Белорусский вокзал» (1971) режиссера А.С.Смирнова, а также многосерийный телевизионный фильм «Семнадцать мгновений весны» (1973) режиссера Т. М.Лиозновой.

Отмеченные выше яркие явления искусства не заглушили другой, тихий голос «тревоги и надежды», зазвучавший в так называемой *деревенской прозе*, запечатлевшей возвращение в художественную культуру русской темы и «русской идеи».

Следует подчеркнуть, что русская тема была выношена и выстрадана предшествующим поколением мастеров искусств. Нравственные проблемы народной жизни раскрыты в таких сочинениях, как философский роман «*Русский лес*» **Л.М.Леонова**, рассказ «*Судьба человека*» **М.А.Шолохова**, *романтические повести* **К. Г. Паустовского**. Особое место в русской литературе занимают сочинения писателя-природолюбца **М.М. Пришвина**, автора натурфилософских миниатюр «Глаза земли». С творчеством Пришвина перекликаются великолепные рассказы **И. С. Соколова-Микитова**, в которых писатель, кажется, говорит языком самой природы. Его слово, точное, звучное, емкое, рождается из недр народных представлений об истинных приоритетах жизни, лежащих за пределами городской цивилизации.

Но только на рубеже 60-70-х гг. XX в. и далее - в 70-е гг. XX в., по мнению А. И. Солженицына, в русской литературе произошел не сразу замеченный, беззвучный переворот. Он писал: «Ничего не свергая и не вызывая декларативно большая группа писателей стала писать так, как если бы никакого "соцреализма" не было объявлено и диктовано... В большей доле материал этих писателей был — деревенская жизнь, и сами они выходцы из деревни, от этого (а отчасти и от снисходительного самодовольства культурного круга, и не без зависти к удавшейся вдруг чистоте нового движения) эту группу стали называть деревенщиками. А правильно было бы называть их нравственниками — ибо суть их литературного переворота была возрождение традиционной нравственности...»<sup>1</sup>.

В плеяде «деревенщиков» были свои предтечи; среди них рано ушедший из жизни поэт **Н.М. Рубцов** (1936-1971). Основной образ его «тихой лирики» («Душа хранит», «Сосен шум» и др.) — вымирающая, убитая большевистскими «экспериментами» русская деревня. Нередко рубцовские строки звучат как зауспокойный напев:

Молчал, задумавшись, и я,  
Привычным взглядом созерцая  
Зловещий праздник бытия,  
Смятенный вид родного края.

Рубцову принадлежит честь возрождения в русской литературе религиозной православной темы, многие десятилетия находившейся под запретом. О Божественном начале в каждой искорке земной красоты говорит его стихотворение «**Ферапонтова**» (1970):

В потемневших лучах горизонта  
Я смотрел на окрестности те,  
Где узрела душа Ферапонта  
Что-то Божье в земной красоте.  
И однажды возникла из грезы,  
Из молящейся этой души,  
Как трава, как вода, как березы,  
Диво дивное русской глуши!  
И небесно-земной Дионисий,  
Из соседних явившись земель,  
Это дивное диво возвысил  
До черты небывалой досель.

В русле «деревенской прозы» сложились такие большие художники, как **Ф.А. Абрамов, В.П. Астафьев, В.И. Белов, В.Г. Распутин, В.М. Шукшин**. Их сочинения, взывая к совести и состраданию, ратовали за возрождение исконных народных устоев быта. Остро чувствуя дефицит духовности и нравственности в современном атеистическом обществе, «деревенщики» стремились восстановить утраченную связь с христианской русской культурой через ее символы — веру в Бога, святость, духовное служение, самоотрече-

<sup>1</sup> Слово при вручении премии Солженицына Валентину Распутину 4 мая 2000 г. // Новый мир. - 2000. - № 5. - С. 186.

ние, не исчезнувшие из глубин сознания и уклада жизни простого деревенского человека.

Сочинения «деревенщиков» стали «первой ласточкой» в возрождении исторической памяти русского народа. В 1970-1980-е гг. большой популярностью пользовалась книга **В.А.Чивилихина** (1928-1984), которая так и называлась — «Память» (1978-1984). В ней писатель рассматривает русскую историю как единое пространство, соединяющее прошлое с настоящим. Читательский интерес вызывали романы и новеллы **В. С.Пикуля** (1928-1990), смело интерпретирующего факты жизни персонажей российской политики и культуры («Пером и шпагой», 1972; «Слово и дело», 1975; и др.). В 1957 г. на защиту русских исторических ценностей встал **В.А.Солоухин** (1924-1997). В книгах «Владимирские проселки» (1957-1990), «Письма из Русского музея» (1966), «Камешки на ладони» (1977-1992) писатель выступает против разрушения национальных основ русской культуры.

Без всяких деклараций и громких заявлений началось возвращение исторической памяти и в живописи.

Особое внимание мы обратим на цикл полотен **И.С.Глазунова** (род. 1930), посвященный переломному моменту в истории России — Куликовской битве. В серию, над которой мастер начал работать в 1962 г., вошли такие известные картины, как «Сергий Радонежский и Андрей Рублев», «Штурм города», «Детство Андрея Рублева». Наиболее полно мировидение художника и его творческая манера раскрылись позднее, в полотнах 70-80-х гг.: «Мистерия XX века», «Воскрешение Лазаря», «Гимн героям» и др., где исторические сюжеты сплетены с современностью. В год празднования тысячелетия Крещения Руси мастер создал работу «Вечная Россия», отразив в ней обобщенное видение истории страны от 988 г. до начала XX в.

В русле возвращения русской темы сложилось творчество композитора **Г.В.Свиридова** (1915-1998), наделенного глубоко «почвенным» национальным дарованием. Самые яркие сочинения Свиридова принадлежат сфере хоровой музыки. Среди лучших творений мастера — «Поэма памяти Сергея Есенина» для тенора, смешанного хора и оркестра и хоровой цикл «Курские песни».

**В «Поэме памяти Сергея Есенина»** (1956) композитор обратился к поэту не только как к автору текстов своего сочинения, но и как к главному его герою. Поэтому в музыке есть две линии развития. Первая раскрывает образный строй есенинской поэзии, выражающей мирозерцание простого русского народа. Вторая линия связана с жизненной драмой самого Есенина, «последнего поэта деревни», сожалевшего о гибели старой крестьянской Руси.

Одно из самых популярных сочинений Свиридова — хоровой цикл «**Курские песни**» (1964). Он создан композитором на основе обработки подлинных фольклорных мелодий, взятых из сборника курских песен А. В. Рудневой. Свиридов сумел тонко переосмыслить «сырой материал», извлечь из него самые характерные элементы мелодики, ритмики, гармонии, создав на этой основе оригинальное сочинение, несущее в себе самобытное «зерно русскости».

При всех своих положительных моментах «оттепель» не оправдала надежд на обретение свободы в творчестве. Государственная политика в отношении мастеров искусств, которых принуждали мыслить в категориях «советское — антисоветское», и жесткий идеологический цензурный контроль над текстами художественных произведений оставались неизменными. В декабре 1962 г.

по приказу Н.С. Хрущева была закрыта выставка картин авторов, творящих вне рамок социалистического реализма. Тем самым творческой интеллигенции дали ясно понять, что каждый советский писатель, художник, композитор обязан служить идеям построения коммунизма и укреплять позиции КПСС. Давление на инакомыслящих усилилось в период правления Л.И. Брежнева, когда страна скатилась к полному «застою».

«Болезненное двоемыслие» — так можно назвать психологическую атмосферу 70—80-х гг., когда люди — в узком кругу, где-нибудь на кухне — ловили запрещенные и специально заглушаемые «вражеские голоса»<sup>1</sup> в надежде получить правдивую информацию о положении дел в стране и мире. Судебные процессы над писателями А.Д. Синявским и Ю.М. Даниэлем стали одной из причин рождения так называемого *диссидентства* — общественного движения, получившего свое название от латинского слова *dissidens*, что означает «несогласный», «инакомыслящий»<sup>2</sup>. Способы оздоровления страны и ее будущее каждый из диссидентов видел по-своему. Наиболее мощное развитие диссидентские идеи получили в деятельности физика-теоретика, одного из создателей водородной бомбы А.Д. Сахарова (1921 — 1989). Академик Сахаров в своем трактате «*Размышление о прогрессе, мирном существовании и интеллектуальной свободе*» (1968) впервые заговорил о необходимости диалога СССР с западными странами в целях плюралистического изменения как социалистического, так и капиталистического общества. Он призывал политиков подумать над созданием новой, «гибридной» социальной системы, эффективной с экономической точки зрения (что предполагало рыночную экономику), но при этом социально справедливой и экологически ответственной. Названный прессой «духовным отщепенцем», А.Д. Сахаров был лишен всех званий и советских наград, сослан в Горький. И все же он остался верен своим убеждениям. В 1975 г. нестигаемому правозащитнику и гуманисту была присвоена Нобелевская премия мира.

С периодом отката «оттепели» совпало творчество тех писателей, режиссеров, композиторов, живописцев, скульпторов, чья молодость была овеяна иллюзиями «шестидесятничества». Эта «закваска» не пропала даром, и «глоток свободы» дал великолепные художественные результаты. Особым образом отличалась литературная жизнь. А.И. Солженицын, И.А. Бродский, Ю.В. Трофимов, Ч. Айтматов, В.В. Быков, В.П. Астафьев, В.О. Богомолов, А.В. Вампилов, В.П. Аksenov, В.Н. Войнович, А.И. Гельман, Э.С. Радзинский — это далеко не полный перечень писателей, чьи сочинения, изданные в официальной печати или в «самиздатских» вариантах, получили широкое распространение в обществе, помогая ему освобождаться от «магии простоты» большевистских ответов на все вопросы бытия. Думается, что для писателей и драматургов тех лет, как некогда для их предшественников XIX в., открылась уникальная возможность стать учителями своего народа, жаждущего услышать свежее слово правды о мире и человеке. Конечно, далеко не все авторы смогли (или захотели) нести эту сложную и опасную ношу. Среди тех,

<sup>1</sup> «Вражескими голосами» в то время было принято называть радиостанции Запада, вешавшие на русском языке (например, «Голос Америки» или «Свобода»).

<sup>2</sup> Писателей А.Д. Синявского и Ю.М. Даниэля обвинили в антисоветской деятельности за публикацию за рубежом своих сатирических произведений и приговорили решением суда к тюремному заключению.

кто не убоился стать «пророком в своем Отечестве», — **А.И.Солженицын** (род. 1918).

Читатели СССР впервые услышали это имя в связи с публикацией (в ноябрьском номере за 1962 г. журнала «Новый мир») рассказа «Один день Ивана Денисовича», вызвавшего неожиданной для многих «лагерной правдой» настоящее потрясение умов. Солженицын вошел в литературу со своей выстраданной жизненной позицией бывшего зэка и твердыми творческими принципами, подрывавшими саму суть социалистического реализма. В своем *«Письме вождям Советского Союза»* (1974) А.И.Солженицын писал: «Сегодня эта идеология (имеется в виду официальная идеология построения коммунизма. — *Л. Р.*) уже только ослабляет и связывает вас. Она захламляет всю жизнь общества, мозги, речь, радио, печать — ложью, ложью, ложью. Ибо как еще мертвому делать вид, что оно продолжает жить, если не пристройками лжи? Все погрязло во лжи, и все это знают и в частных разговорах об этом говорят, и смеются, и нудятся, а в официальных выступлениях лицемерно твердят то, "что положено", и так же лицемерно, со скукой читают и слушают выступления других, — сколько же уходит на это впустую энергии общества! И вы, — открывая газеты или включая телевизор, — вы сами разве верите сколько-нибудь в искренность этих выступлений? Да давно уже нет, я уверен»<sup>1</sup>. Писатель знал, что закат социализма не за горами. В цикле статей «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни», «Жить не по лжи», «Образованщина» он призывал Россию вернуться к истокам, к традиционной народной жизни, вектором которой издревле были совесть, сострадание и приоритет духовных ценностей над материальными благами «земного рая».

Писатель был уверен, что рассказать о судьбе тоталитарной России XX в. средствами «чистого искусства», основанного на художественном вымысле, невозможно. И он создал на страницах своих книг особый мир, соединяющий строгость изложения ученого-историка, эмоциональность и страстность публициста и глубину писателя-моралиста («Красное колесо», 1971 — 1991; «Архипелаг ГУЛАГ», 1973; «В круге первом», 1968; и др.).

«Автопортрет "шестидесятников"» — так можно назвать творческое наследие **А. В. Вампилова** (1937— 1972), автора четырех больших и трех одноактных пьес. Сибирский драматург сделал то, что удалось немногим: создал «вампиловскую трагикомедию», раскрывающую мироощущение наследников «оттепели», цинично обманутых в своих притязаниях на свободу («Прощание в июне», 1966; «Утиная охота», 1970; «Прошлым летом в Чулимске», 1972; и др.).

Внимание зрителей в эпоху «застоя» привлекли и другие драматурги — А.И.Гельман («Протокол одного заседания», «Мы, нижеподписавшиеся»), Г. И. Горин («Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт»), Э.С. Радзинский («Беседы с Сократом», «Театр времен Нерона и Сенеки»). В их творчестве страстно, в полный голос звучали вневременные нравственные вопросы, приобретшие актуальную общественную значимость.

Яркой приметой словесности этого времени является возрождение почти совсем зачахшей в тисках тоталитаризма социально-политической сатиры. Языком гротеска заговорили такие мастера, как В. П.Аксенов («Затоваренная боч-

<sup>1</sup> Солженицын А. И. Публицистика: в 3 т. — Ярославль, 1995. — Т. 1. — С. 177.

котара»), В. Н. Войнович («Жизнь и необыкновенные приключения солдата Ивана Чонкина»). Не менее продуктивной оказалась в литературе линия интеллектуальной прозы («Факультет ненужных вещей» Ю. О. Домбровского, «Дом на набережной» Ю. В. Трифонова и др.).

Желание выйти за пределы социалистического реализма характеризует творчество, которое относится к русскому постмодернизму. *Постмодернизм* утверждал право творца на восприятие действительности через принцип всеобщей связи, благодаря которому в тексте художественного произведения воспроизводится собирательный образ мировой культуры. Именно поэтому для постмодернистских произведений характерны парадоксальное сочетание низменного и возвышенного, глумление над патетикой, а также гибрид фантазии и реальности, личного и безличного, здравого смысла и абсурда. Неустойчивая, внутренне конфликтная общность подобных формообразований характерна для творчества А. Г. Битова («Пушкинский Дом»), В. В. Ерофеева («Москва — Петушки»), С. Соколова («Школа дураков»), Т. Толстой, В. Пелевина и др.

В отличие от прозы поэтическая школа русского постмодернизма родилась на основе диалога с традициями Серебряного века, с поэзией акмеизма. Она представлена именами А. А. Тарковского, Д. С. Самойлова, Б. А. Ахмадулиной, С. И. Липкина, А. С. Кушнера, О. Г. Чухонцева и др.

На фоне новой плеяды поэтов выделяется необычное, особенно в контексте советского времени, дарование **И. А. Бродского** (1940— 1996). В его сочинениях («Остановка в пустыне», 1967; «Конец прекрасной эпохи», 1972; «Часть речи», 1972; «Урания», 1987; и др.) мир представлен как единое духовное и культурное целое. Бродский полагал, что поэтический язык лишен этического содержания и по сути безразличен к категориям добра и зла. Он является особой моделью культуры, живущей по законам, не совпадающим с законами реальной действительности. А еще Бродский был уверен в абсолютной мистической власти слова, что придает строкам поэта глубокую скорбную отчаянность:

Бог сохраняет все; особенно слова  
Прощенья и любви, как собственный свой голос.  
В них бьется рваный пульс,  
В них слышен костный хруст,  
И заступ в них стучит; ровны и глуховаты;  
Затем что жизнь — одна, они из смертных уст  
Звучат отчетливей, чем из надмирной ваты.

Столь же разнообразным, как и литература, было музыкальное искусство 70 - 80-х гг. В последние десятилетия прошлого века заслуженным успехом у слушателей пользовались сочинения композиторов А. П. Петрова, С. М. Слонимского, А. Я. Эшпая, Н. И. Пейко, Р. К. Щедрина, позднее — В. А. Гаврилина, раскрывающие общечеловеческие представления о нравственности, счастье, красоте, правде и лжи, добре и зле. Новую сторону в отечественную музыкальную жизнь вносят молодые композиторы-новаторы, отразившие диссидентское начало в музыкальном искусстве, — А. Г. Шнитке, Э. В. Денисов, С. А. Губайдулина.

**А. Г. Шнитке** (1934 - 1998) причисляют к непосредственным последователям Д. Д. Шостаковича. Автор симфоний, кантат, концертов для различных

инструментов с оркестром, камерно-инструментальных сочинений, музыки к кинофильмам, Шнитке доказывал универсальность мировой культуры, раскрывающейся в своих разных ипостасях, но вместе с тем единой. В его сочинениях, подобно поэзии постмодернизма, переплетаются голоса разных эпох и разных культурных языков.

Музыкальное исполнительство второй половины XX в. оставалось традиционно высоким. Имена С.Т. Рихтера, Э. Г. Гилельса, М.В.Юдиной (фортепиано), М.Л. Ростроповича, Н.Н.Шаховской, Н.Г.Гутман (виолончель), Э. Д. Грача, В.В.Третьякова, И.С. Безродного (скрипка), Е.Г.Сорокиной и А. Г. Бахчиева (фортепианный дуэт), симфонических дирижеров Е.А. Мравинского, К. П. Кондрашина, Г.Н.Рождественского, Е.Ф.Светланова вошли в историю мирового музыкального искусства.

Школа отечественной хореографии также давала прекрасные результаты; достаточно назвать таких артистов балета, как М.М.Плисецкая, Е.С.Максимова, В.В.Васильев, М.Э.Лиепа, Н.А.Бессмертнова, хореографа Ю.Н.Григоревич и др.

В этом разделе ничего не сказано об архитектуре, что не случайно. В 60—70-е гг. XX в. этот вид отечественного искусства переживает глубокий кризис. Доказательства сказанному — безликие здания из стекла и бетона, обезобразившие не только новые жилые кварталы, но и старый центр нашей столицы (Новый Арбат, гостиница «Россия», Дворец съездов в Кремле и др.).

Аналогичную картину являет изобразительное искусство. Талантливые художники той эпохи вынуждены были, следуя установкам сверху, изображать на своих полотнах стройки пятилеток, повторяясь от работы к работе. Лишь немногим удавалось найти свежие темы. Таковы работы скульпторов Т.М.Сokolовой (портрет Марины Цветаевой), И.М.Рукавишникова (памятник А.П.Чехову в Таганроге), Э. И. Неизвестного (надгробный памятник Н.С.Хрущеву на Новодевичьем кладбище в Москве), З.К.Церетели (мозаики, витражи, декоративно-игровые скульптуры в Пицунде, Адлере, комплексе «Измайлово» в Москве), художника А.М.Шилова («Солдатские матери»).

Особое место в современной отечественной живописи занимает **М.М.Шемякин** (род. 1943). Его работы, насыщенные выразительной экспрессией, выполнены в смешанной технике (портрет В.Ф. Нижинского, 1988; серии «Туши с натюрмортом», 1986; «Мясник», 1987). Известность получили серии литографий «Чрево Парижа» (1977), иллюстрации к балетам И.Ф.Стравинского (1989) и к произведениям В.С.Высоцкого (1991). В начале 90-х гг. Шемякин создал оригинальный памятник Петру Первому в Санкт-Петербурге.

Как известно, «оттепель» не обернулась настоящим весенним обновлением культурной жизни страны. Общество в целом оказалось не готово к критическому осмыслению своего революционного прошлого и результатов пути к построению коммунизма. Тоталитарная система, пошатнувшаяся в своих идеологических догмах, но не сдавшая позиций, все более втягивалась в идеологическое противостояние с отдельными, чаще всего выдающимися представителями творческой и научной интеллигенции. Более всего руководство страны боялось и контролировало печатное слово. Многие литературные произведения, но тем или иным причинам не устроившие цензоров, оказались не принятыми для публикаций. Такова, например, судьба романа Б.Л.Пастернака «Доктор Живаго», изданного в Италии, а затем во многих европейских странах и отмеченно-

го, как мы уже говорили выше, Нобелевской премией по литературе. В СССР произведение было издано только в 1988 г.

На фоне «застоя» и бюрократического давления в 70-е гг. начинается массовая эмиграция мастеров искусства из СССР. Кто-то был насильственно изгнан, кто-то уехал сам, попросив политического убежища во время зарубежных гастролей. Среди тех, кто оказался за рубежом на долгие годы, писатели (А.И.Солженицын, И.А.Бродский, В.П.Аксенов, Г.Н.Владимов, В.Е.Максимов, В.П.Некрасов и др.), скульптор Э. И. Неизвестный, художник М.М.Шемякин, кинорежиссер А.А.Тарковский, виолончелист М.Л.Ростропович, певица Г.П.Вишневская, дирижер К. П. Кондрашин, режиссер Ю.П.Любимов и многие другие представители творческой интеллигенции разных взглядов и убеждений, объединенные чувством протеста против попрания личных свобод и прав человека.

Горбачевская перестройка (1985—1991) принесла долгожданную свободу творчества, повлекшую за собой резкий отход от норм тоталитарного государства. Началось возвращение исторической памяти, духовных и религиозных традиций русского народа. В 1989 г. страна праздновала тысячелетие Крещения Руси, и это событие стало символом крушения атеистического государства, окончательно рухнувшего в 1991 г.

#### Вопросы и задания

1. Какими знаковыми событиями отмечена отечественная история второй половины XX в.? Как отразились эти события в русской художественной культуре?

2. Почему творчество поэтов - «шестидесятников» кажется противоречивым? Какие мысли и чувства из поэтического наследия «оттепели» актуальны в наши дни? Сделайте сообщение на тему «Поэзия "шестидесятников"», взяв в качестве эпиграфа стихотворение Е.А.Евтушенко:

То, что кровью написано,  
Тяжко потом переписывать набело.  
Никому еще это не помогло.  
Я — последний поэт коммунизма, которого не было,  
И, наверное, быть не могло.

3. Составьте рассказ на тему «Советская песня второй половины XX в.», взяв за основу творчество композиторов-профессионалов.

4. Как развивался советский театр? Какие режиссеры сумели наиболее полно отразить свое время?

5. Расскажите о творческом наследии художников второй половины XX в.

6. Какие кинофильмы этого времени вам запомнились? Почему?

7. Как представлено социальное зло в творчестве художников, поэтов, музыкантов конца XX в.? Возродились ли духовные основы русской культуры? Приведите примеры.

8. Прочитайте фрагменты из бардовских песен Б. Ш.Окуджавы, А. А. Галича, В.С. Высоцкого:

Опустите, пожалуйста, синие шторы.  
Медсестра, всяких снадобий мне не готовь.  
Вот стоят у постели моей кредиторы —  
Молчаливые Вера, Надежда, Любовь.

*Б. Ш. Окуджава*

Когда мне невмочь пересилить беду,  
Когда наступает отчаянье,  
Я в синий троллейбус сажусь на ходу,  
В последний, случайный.  
Последний троллейбус, по улицам мчи,  
Верши по бульварам круженье,  
Чтоб всех подобрать, потерпевших в ночи  
Крушенье, крушенье.  
Полночный троллейбус, мне дверь отвори!  
Я знаю, как в зыбкую полночь  
Твои пассажиры — матросы твои  
Приходят на помощь. <...>

*Б. Ш. Окуджава*

Я выбираю Свободу —  
Пускай груба и ряба,  
А вы валяйте, по капле  
«Выдавливайте раба».

*А. А. Галич*

Вдоль обрыва под-над пропастью,  
По самому краю,  
Я коней своих нагайкою  
Стегаю.

*В. С. Высоцкий*

Протопи ты мне баньку по-белому,  
Я от белого свету отвык.  
Угорю я, и, мне угорелому,  
Пар горячий развяжет язык.  
Сколько веры и лести навалено,  
Сколь изведено горя и трасс!..  
А на левой груди — профиль Сталина,  
А на правой — Маринка анфас.

*В. С. Высоцкий*

Расскажите об истории русской бардовской песни XX в.  
9. Прочитайте стихотворения А.А.Тарковского и А.С.Кушнера:

Я ветвь меньшая от ствола России,  
Я плоть ее, и до листвы моей  
Доходят жилы, влажные, стальные,  
Льняные, кровяные, костяные,  
Прямые продолжения корней.

*А. А. Тарковский*

Времена не выбирают,  
В них живут и умирают.  
Большой пошлости на свете  
Нет, чем кланчить и пенять,  
Будто можно те на эти,  
Как на рынке поменять.

*А. С. Кушнер*

Какое направление представляют эти поэты? Расскажите о постмодернизме в отечественном искусстве XX в.

10. Прочитайте фрагменты из произведений В.П.Астафьева и В.Г.Распутина:

"Память моя, память, что ты делаешь со мной?! Все прямее, все уже твои дороги, все морочней обрез земли, и каждая дальняя вершина чудится часовенкой, сулящей успокоение. И реже путники встреч, которым хотелось бы поклониться, а воспоминания, необходимые живой душе, осыпаются осенним листом. Стою на житейском ветру голым деревом, завывают во мне ветры, выдувая звуки и краски той жизни, которую я так любил и в которой умел находить радости даже в тяжелые свои дни и годы" (В.П.Астафьев. "Ода русскому народу").

«Со струнным, протяжным шуршанием каталась Ангара. Ночь будто остановилась и не стекала уже поперек Ангары в свою закатную сторону, а, набравшись до краев, творила над Матерой слепое осторожное кружение» (В.Г.Распутин. «Прощание с Матерой»).

К какому направлению принадлежат эти авторы? Какие идеи они исповедуют в своем творчестве?

11. Исследователь В. М.Соловьев писал: «Главное, что написал Солженицын, живя в изгнании, — это 10-томное "Красное колесо": художественно-публицистическое произведение-размышление о судьбе России в XX веке, о советской эпохе и причинах тех бед, которые выпали на долю русского и других народов, оказавшихся придавленными "красным колесом" большевизма. Писатель показал, как жернова машины репрессий ломали людей, превращая их в покорную массу. Способных сопротивляться, самостоятельно мыслить оставалось все меньше. Страх, террор, насилие делали свое дело. В результате массовой идеологической обработки умов получился податливый, как пластилин, человеческий материал. Многие привыкли, чтобы им указывали, во что им верить. Достаточно было говорить то, что люди хотели услышать, и тогда ложь сходилась за правду, а правда легко выдавалась за ложь»<sup>1</sup>.

Прав ли автор в своих размышлениях о «податливом человеческом материале», сформированном в России в советское время? Какие произведения искусства второй половины XX в. говорят о духовном сопротивлении «красному колесу» большевизма?

<sup>1</sup> Соловьев В. М. Русская культура с древнейших времен до наших дней. — М., 2004. — С. 702.

## Рекомендуемая литература

- ...Из русской думы: в 2 т. / сост. Ю. И. Селиверстов. — М., 1995.
- Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1977.
- Ататов М. В.* Древнерусская иконопись. — М., 1974.
- Антология культурологической мысли /сост. С.П.Мамонтов, А. С Мамонтов. — М., 1996.
- Асеев Ю. Э.* Архитектура Древнего Киева. — Киев, 1982.
- Балакирев М.А., Стасов В. В.* Переписка: в 2 г. — М., 1970.
- Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972.
- Беляев В.М.* Древнерусская музыкальная письменность. — М., 1962.
- Бердяев Н.А.* Русская идея // Вопросы философии. — 1990. — № 1—2.
- Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. — М., 1994.
- Березовая Л. Г., Берлякова Н. П.* История русской культуры: в 2 т. — М., 2002.
- Благой Д.Д.* История русской литературы XVIII века. — М., 1951.
- Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. — Л., 1972.
- Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века. — М., 1984.
- Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф.* Искусство Древней Руси. — М., 1993.
- Вздорное Г.И.* Феофан Грек: Творческое наследие. — М., 1983.
- Воловник И. С.* У истоков русского фольклора. — М., 1994.
- Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской православной церкви: сущность, система и история. — Нью-Йорк, 1978.
- Гачев Г.Д.* Образ в русской художественной культуре. — М., 1981.
- Герасимова-Персидская Н.А.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры. — М., 1983.
- Гулыга А.* Русская идея и ее творцы. — М., 1995.
- Дилецкий Н.* Идея грамматики музыкальной. Публикация, перевод, исследование и комментарии Вл. Протопопова // Памятники русского музыкального искусства. — М., 1979.-Вып. 7.
- Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств: в 2 кн. — М., 1996.
- Древнерусская литература / сост. Е.Б. Рогачевская. — М., 1993.
- Екатерина II.* Сочинения. — М., 1990.
- Зезина М. Р., Кошман-Л. В., Шульгин В. С.* История русской культуры. — М., 1990.
- Зеньковский В. В.* История философии: в 4 ч. — Л., 1991. — Ч. 1.
- История русского и советского искусства / под ред. Д. В.Сарабьянова. — М., 1979.
- История русского искусства/ под ред. М.М.Раковой, И.В.Рязанцева. — М., 1978.
- История русской литературы X—XVII веков / под ред. Д.С.Лихачева. — М., 1980.
- История русской музыки: в 10 т. — М., 1983—1994.
- История современной отечественной музыки: вып. 1: 1917—1941 /под ред. М.Е.Тараканова. — М., 1995.
- Кириченко Е.И.* Храм Христа Спасителя в Москве. — М., 1992.
- Кондаков И. В.* Введение в историю русской культуры. — М., 1997.
- Кондаков И. В.* Культура России. — М., 1999.
- Конрад П. И.* Запад и Восток. — М., 1987.
- Краснобаев Б. И.* Очерки истории русской культуры XVIII века. — М., 1987.
- Круглое Ю. Г.* Русские обрядовые песни. — М., 1989.
- Кулешов В. И.* История русской литературы XIX века (70—90-е годы). — М., 1983.

- Кулешов В. И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века. — М., 1982.
- Лазарев В. Н.* Византийское и древнерусское искусство. — М., 1978.
- Лазарев В. Н.* Новгородская живопись. — М., 1982.
- Лазарев В. Н.* Русская средневековая живопись. — М., 1970.
- Лапишина Н. П.* «Мир искусства»: очерки истории и творческой практики. — М., 1977.
- Левашова О. Е., Келдыш Ю. В., Кандинский А. И.* История русской музыки. — М., 1972. — Т. 1.
- Левая Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М., 1991.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: в 3 кн. — М., 2001.
- Лехахин В. В.* Икона в русской художественной литературе. — М., 2002.
- Лисовский В. Г.* Академия художеств. — Л., 1988.
- Лифарь С. С.* Дягилевым: монография. — СПб., 1994.
- Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. — М., 1979.
- Лихачев Л. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков: Эпохи и стили. — Л., 1973.
- Лихачев Д. С.* Русское искусство от древности до авангарда. — М., 1992.
- Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. — М.; Л., 1979.
- Лотман Ю. М.* Избранные статьи: в 3 т. — М., 1993.
- Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарии. — Л., 1983.
- Любимов Л. Д.* Искусство Древней Руси. — М., 1974.
- Малая история искусств: Искусство XVIII века / под общ. ред. А. М. Кантора. — М., 1977.
- Мень А.* Православное богослужение: Таинство, слово и образ. — М., 1991.
- Мень А.* Радостная весть. — М., 1991.
- Митрополит Кирилл.* Слово пастыря. Бог и человек. История спасения. Беседы о православной вере. — М., 2004.
- Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков / сост. текстов, переводы и общ. вступ. ст. А. И. Рогова. — М., 1973.
- Нестьев И. В.* Дягилев и музыкальный театр XX века. — М., 1994.
- Панченко Л. М.* Русская стихотворная культура XVII века. — Л., 1973.
- Пожарская М. Н.* Русские сезоны в Париже. — М., 1988.
- Попова Т. И.* Русское народное музыкальное творчество. — М., 1962.
- Поспелов Г. Н.* История русской литературы XIX века (1840—1860-е годы). — М., 1981.
- Прокофьев С. С.* Материалы, документы, воспоминания. — М., 1961.
- Пути развития русского искусства конца XIX — начала XX века / под ред. Н. И. Соколова, В. В. Ванслова. — М., 1972.
- Путь на Маковец. Читаем «Житие Сергия Радонежского» Епифания Премудрого / сост. Н. В. Давыдова. — М., 1993.
- Рабинович В. И.* «Вслед Радищеву...»: Ф. В. Каржавин и его окружение. — М., 1986.
- Рапацкая Л. А.* Русское искусство XVIII века. Рассвет на Неве. — М., 1995.
- Рапацкая Л. А.* Художественная культура Древней Руси. — М., 1995.
- Рапацкая Л. А.* Искусство «серебряного века». — М., 1996.
- Рапацкая Л. А.* «Четвертая мудрость». О музыке и культуре Древней Руси. — М., 1997.
- Рапацкая Л. А.* Русская художественная культура. — М., 1998.
- Рапацкая Л. А.* История русской музыки. — М., 2001.
- Ревякин А. И.* История русской литературы XIX века. Первая половина. — М., 1977.
- Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. — М., 1980.
- Рогинская Ф. С.* Товарищество передвижных художественных выставок: исторические очерки. — М., 1989.

- Русская поэзия начала XX века. Антология русской лирики первой четверти века. — М., 1991.
- Русская художественная культура конца XIX — начала XX века: вып. 1—3 / ред. колл.: А.Д.Алексеев и др. — М., 1969 — 1969, 1977.
- Русский футуризм / сост. В. Н.Терехина, А. П.Зименков. — М., 2000.
- Рыбаков Б.А.* Киевская Русь и русские княжества XII—XIII вв. / Б.А.Рыбаков. — М., 1982.
- Рыцарева М. Г.* Композитор Д. Бортнянский. — М., 1978.
- Рыцарева М.Г.* Композитор М.Березовский / М.Г.Рыцарева. — М., 1983.
- Рыцарева М.Г.* Русская музыка XVIII века. — М., 1987.
- Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX в. — М., 2001.
- Сарабьянов Д.В.* Русская живопись конца 1900—начала 1910-х годов: очерки. — М., 1971.
- Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. — М., 1989.
- Сергей Дягилев и русское искусство: в 2 т. / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В.Л.Самков. — М., 1982.
- Соколов А. Г.* История русской литературы конца XIX — начала XX века / А. Г. Соколов. — М., 1984.
- Соколов А. С.* Музыка вокруг нас. — М., 1996.
- Соколова О. И.* Сергей Васильевич Рахманинов. — М., 1984.
- Соловьев СМ.* История России с древнейших времен: в 18 кн. — М., 1988 — 1999.
- Соловьев В. М.* Русская культура с древнейших времен до наших дней. — М., 2004.
- Степанов Н.Л.* Велимир Хлебников: жизнь и творчество. — М., 1975.
- Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России 1900—1910-х годов. — М., 1988.
- Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. — Л., 1963.
- Томпакова О. М.* Николай Николаевич Черепнин: очерки жизни и творчества. — М., 1991.
- Топоров В.Н.* Святые и святость в русской духовной культуре. — М., 1995.
- Трубецкой Е.* Три очерка о русской иконе. — Новосибирск, 1991.
- Тяжелое В. Н., Сопоцинский О. И.* Искусство средних веков // Малая история искусств / под общ. ред. А. М. Кантора. — М., 1977.
- Федор Крестьянин. Стихиры / публикац., расшифровка, исслед. и коммент. М. В. Бражникова // Памятники русского музыкального искусства. — М., 1974. — Вып. 3.
- Федотов Т.П.* Святые Древней Руси. — М., 1999.
- Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв.: антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина.
- Флоренский П.А.* Иконостас // П.А.Флоренский. Богословские труды. — М., 1972. — Т. 9.
- Флоренский П. А.* Храмовое действо как синтез искусств // У водоразделов мысли. — Париж, 1985.-Т. 1.
- Флоровский Г. В.* Пути русского богословия. — М., 1991.
- Холопова В. П., Чигарева Е.И.* Альфред Шнитке / В. П.Холопова, Е. И.Чигарева. — М., 1990.
- Хрестоматия по истории России с древнейших времен до XVII века / сост. И. В. Бабич, В.Н.Захаров, И.Е.Уколова. — М., 1994. — Т. 1.

## Оглавление

Введение. «Драгоценная ноша национальной культуры».....	3
---	---

### ЧАСТЬ I ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЙ РУСИ

Глава 1. <b>У истоков великой культуры</b> .....	7
§ 1. Голоса языческой древности.....	7
§ 2. Великая сила любви и красоты.....	17
§ 3. Образ мира в православном храме.....	22
§ 4. Звуковой символ Древней Руси.....	29
§ 5. Киевское чудо.....	36
Глава 2. <b>Расцвет местных художественных школ Древней Руси</b> .....	46
§ 6. Мудрость простоты: о самобытном искусстве Новгородской земли.....	46
§ 7. Величие мастера: творения Феофана Грека.....	55
§ 8. Памятники Владимиро-Суздальской и Псковской земель.....	59
Глава 3. <b>Художественные открытия Московской Руси</b> .....	66
§ 9. Обретение нового стиля.....	66
§ 10. «Плетение словес» Епифания Премудрого.....	70
§ 11. Совершенная гармония: искусство Андрея Рублева.....	73
§ 12. Державный венец Древней Руси.....	79
§ 13. Последний аккорд великой традиции.....	83
§ 14. «Москва — третий Рим»: художественный монолог.....	86
§ 15. Расцвет русского мелодизма.....	93
Глава 4. <b>Искусство «бунташного века»</b> .....	102
§ 16. Борения «старины и новизны» в зеркале словесности.....	102
§ 17. Русское барокко сквозь призму поэзии и зодчества.....	108
§ 18. Икона и парсуна: между абстрактностью и реальностью.....	114
§ 19. Явление многоголосной музыки.....	118

### ЧАСТЬ II ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ XVIII в.

Глава 5. <b>У истоков «русской европейское»</b> .....	126
§ 20. Парадоксы русского Просвещения.....	126
§ 21. «Петровский взрыв» и его культурные последствия.....	130
§ 22. У истоков классицизма.....	136
Глава 6. <b>Новое слово литературы</b> .....	148
§ 23. Голоса театра.....	148
§ 24. Екатерина II и русские просветители.....	153
§ 25. Корифеи русского Просвещения: Г. Р.Державин и Н.М.Карамзин.....	158

Глава 7. «Архитектура, что за вещь?».....	165
§ 26. Юность «северной Венеции».....	165
§ 27. Иноземное — русское: рождение шедевров.....	169
§ 28. Вершины классицизма.....	172
Глава 8. <b>Зримая летопись века: живопись и скульптура</b> .....	178
§ 29. От парсуны к портрету.....	178
§ 30. Российские «академики» живописи и ваяния.....	183
§ 31. Спасенная красота: портреты Ф.С.Рокотова, Д.Г.Левицкого, В.Л.Боровиковского.....	186
Глава 9. «Русская европейскость» в музыкальном искусстве.....	191
§ 32. Музыка без границ.....	191
§ 33. «Век был песен».....	195
§ 34. Основатели композиторской школы.....	200
§ 35. Вершины русского музыкального классицизма: Е.И.Фомин и Д.С. Бортнянский.....	207

### ЧАСТЬ III «ЗОЛОТОЙ ВЕК» РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Глава 10. <b>Художественная культура России первой половины XIX в.</b> .....	213
§ 36. Величие России в образах искусства Пушкинской эпохи.....	213
§ 37. Энциклопедия души: искусство русского романтизма.....	225
§ 38. «Над кем смеетесь?» Водоразделы мысли в искусстве «гоголевской эпохи».....	234
Глава 11. <b>Художественная культура России пореформенной эпохи.</b> <b>Высокая русская классика</b> .....	243
§ 39. Опыт духовного наставничества в русской классической литературе.....	243
§ 40. Русская реалистическая живопись: от правды быта и истории к вечным проблемам бытия.....	252
§ 41. Гениальные самоучки в русской музыкальной классике: А.П.Бородин и М.П.Мусоргский.....	259
§ 42. Национальное и общечеловеческое в музыке Н.А.Римского-Корсакова и П.И.Чайковского.....	267
§ 43. В поисках «русского стиля»: архитектура и скульптура второй половины XIX в.....	275

### ЧАСТЬ IV СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Глава 12. <b>Новые направления в художественной культуре</b> <b>«границ веков»</b> .....	284
§ 44. Человек перед лицом Вечности: открытия русского символизма.....	284
§ 45. Искусство неоклассицизма и модерна: гармония нового и вечного ...	294
§ 46. Взрыв тотального новаторства: ранний русский авангард.....	305
Глава 13. <b>«Духовный Ренессанс» в образах искусства Серебряного века</b> .....	317
§ 47. «Мир искусства»: канонизация красоты.....	317
§ 48. Образы Святой Руси в искусстве Серебряного века: возрождение православных традиций.....	322

ЧАСТЬ V  
**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ  
В СОВЕТСКУЮ ЭПОХУ (20-80-е гг. XX в.)**

Глава 14. Путь к социалистическому реализму: рождение новой художественной традиции.....	334
§ 49. «Мы наш, мы новый мир построим»: искусство революционной России.....	334
§ 50. Раздвоение мира художника: сочетание правды и лжи в искусстве 1930-х гг.....	342
Глава 15. Возвращение к истокам: художественное наследие России второй половины XX в.....	351
§ 51. Пробуждение национального самосознания в искусстве военных лет.....	351
§ 52. Искусство России от «оттепели» до «перестройки»: жажда духовного обновления.....	357
Рекомендуемая литература.....	371

*Учебное издание*

**Рапацкая Людмила Александровна**  
**История художественной культуры России**  
**(от древних времен до конца XX века)**  
**Учебное пособие**

Редактор *Т. К. Варламова*  
Ответственный редактор *Н. Н. Дунаева*  
Технический редактор *О. Н. Крайнева*  
Компьютерная верстка: *Н. А. Рогоза*  
Корректоры *О. Н. Яковлева, В. Н. Рейбекель, Э. Г. Юрга*

Изд. № 101113013. Подписано в печать 22.08.07. Формат 70x100/16.  
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Тайме». Усл. печ. л. 31,2 + 2,6 цв. вкл.  
Тираж 5000 экз. Заказ № 5821.

Издательский центр «Академия», [www.academia-moscow.ru](http://www.academia-moscow.ru)  
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.004796.07.04 от 20.07.2004.  
117342, Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 360. Тел./факс: (495)330-1092, 334-8337.

Отпечатано с электронных носителей издательства.  
ОАО "Тверской полиграфический комбинат", 170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5.  
Телефон: (4822) 44-52-03, 44-50-34, Телефон/факс (4822) 44-42-15  
Home page - [www.tverpk.ru](http://www.tverpk.ru) Электронная почта (E-mail) - [sales@tverpk.ru](mailto:sales@tverpk.ru)