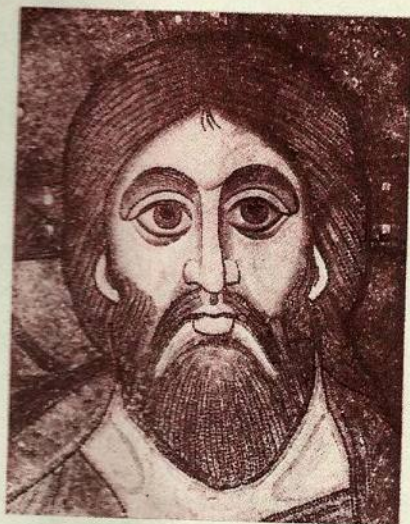


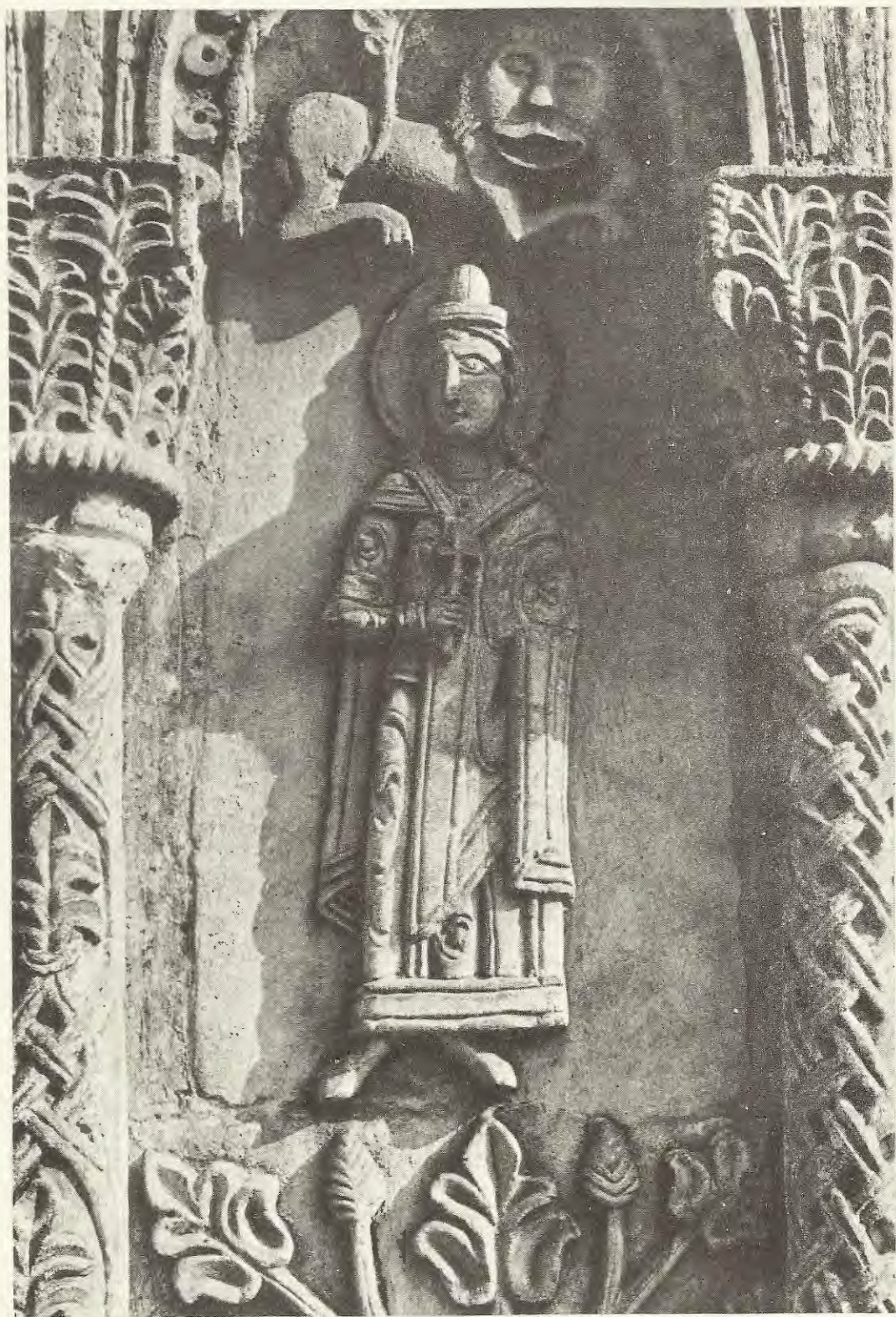
Г.К.Вагнер
Т.Ф.Владышевская

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ



ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ





Г.К.Вагнер
Т.Ф.Владышевская

ИСКУССТВО



ДРЕВНЕЙ



РУСИ

G.K.Wagner
T.F.Vladyshevskaya

ANCIENT
RUSSIAN
ART

МОСКВА 'ИСКУССТВО'
1993

ББК 85.1

В 12

Художник
Ю. А. МАРКОВ

В $\frac{4901000000-018}{025(01)-93}$ 49-91

ISBN 5-210-02544-6

© Г. К. Вагнер, Т. Ф. Владышевская, 1993 г.
© Ю. А. Марков, оформление и макет, 1993 г.
© Издательство «Искусство», 1993 г.

СОДЕРЖАНИЕ

А

— Г.К.Вагнер
**ИСКУССТВО
ДРЕВНЕЙ
РУСИ**

Архитектура. Скульптура. Живопись

ОТ АВТОРА

7

ИСТОРИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

8

СУЩНОСТЬ НОВОЙ КУЛЬТУРЫ

19

ИСКУССТВО «МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСТОРИЗМА»

(конец X—XI в.)

24

ТРАНСФОРМАЦИЯ «МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСТОРИЗМА»

(XII—начало XIII в.)

63

ПОДГОТОВКА ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЯ

(вторая половина XIII—XIV в.)

95

РУССКОЕ ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЕ (XV в.)

119

МОДИФИКАЦИЯ ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЯ (XVI в.)

138

РЕНЕССАНС ИЛИ БАРОККО? (XVII в.?)

153

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

171

Т.Ф.Владышевская

МУЗЫКА
ДРЕВНЕЙ
РУСИ

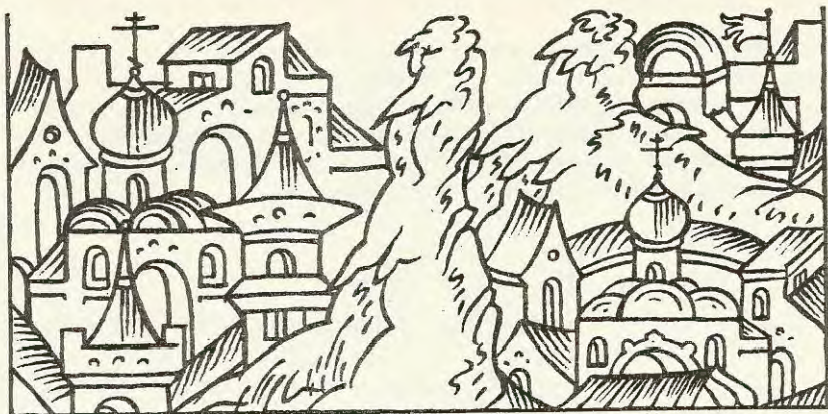
МУЗЫКА В СИНТЕЗЕ ХРАМОВОГО ДЕЙСТВА	172
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КАНОН ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА	177
МУЗЫКА XI—XIV ВЕКОВ	182
<i>Истоки церковной музыки</i>	182
<i>Знаменный распев и знаменная нотация</i>	186
<i>Жанровое своеобразие церковного певческого искусства. Циклизм</i>	192
<i>Светская музыка</i>	204
МУЗЫКА XV—XVI ВЕКОВ	207
<i>Предвозрожденческие тенденции</i>	207
<i>Зарождение троестрочного пения</i>	211
ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА НА ПОРОГЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ (XVII— начало XVIII в.)	215
<i>Подготовка стиля барокко</i>	215
<i>Развитие теории музыки</i>	223
<i>Партесный концерт</i>	227
ИЗОБРАЖЕНИЕ ПЕВЦОВ И ПЕСНОПЕНИЙ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ И В ШИТЬЕ	233
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	247
SUMMARY	250
LIST OF ILLUSTRATIONS	253

Претворение художественным гением Киевской Руси культурного наследия сасанидского Востока, романского Запада, Кавказа и особенно античности в оригинальных произведениях исключительной высоты становится достоверным фактом. Этот факт свидетельствует об исконности и прочности собственных художественных традиций русского народа.

Д. В. Айналов

ОТ АВТОРОВ

Небольшая по объему, настоящая книга не нуждалась бы в предисловии, если бы не одно обстоятельство: некоторая необычность ее построения. Авторы задались целью сделать краткий очерк только основных исторических линий развития древнерусского искусства и вместе с тем придать ему в какой-то мере теоретический оттенок. К этому подводил характер поставленных вопросов. Как получилось, что славянское язычество оказалось несостоятельным при переходе культуры Древнего мира к Средневековью? В чем преимущества нового личностного сознания перед старым, природным (мифологическим)? Как в Киевской Руси совершалась смена одного мировоззрения другим? В чем состоит значение официального признания Киевской Русью христианской религии для древнерусского искусства? Каково было новое понимание пространства (в архитектуре) и образа человека (в живописи и музыке)? Как изменилась и продолжала изменяться в дальнейшем (вплоть до XVII века) система жанров и стилистическая направленность искусства? Сжатый объем книги заставил коснуться этих вопросов кратко и достаточно популярно в надежде, что иллюстративный материал поможет читателю самому разобраться в высказанных положениях, согласиться или не согласиться с ними, что всегда лучше пассивного усвоения догм.



Г.К.Вагнер

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

Архитектура·Скульптура·Живопись

ИСТОРИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

Корни или истоки русской художественной культуры уходят в столь давние времена, что определить их с необходимой для знания точностью невозможно. Сказанное относится ко всем культурам, и поэтому каждый из народов в лице своих первых хронистов стремился придерживаться какой-то примечательной для него исходной исторической даты, хотя и условной в общем течении времени, но все же более или менее определенной.

Когда черноризец Киево-Печерского монастыря Нестор примерно 970 лет назад начал составлять свою знаменитую «Повесть временных лет, откуда есть пошла Русская земля...», то в длиннейшей (от Сотворения Мира) череде тысячелетий первой «русской датой» назвал 6360 (852) год, когда в византийских хрониках словом «Русь» был назван целый народ¹.

Русь рубежа IX—X веков — это время «вещего» Олега, первых походов на Византию, время рождения Русского государства

с центром в Киеве, на которое постепенно и распространилось название «Киевская Русь».

Учитывая, что формирование художественной культуры Киевской Руси происходило в условиях распространения языческого мировоззрения, крайне важно рассмотреть вопрос: какие идеологические силы двигали тем процессом, который тысячу лет тому назад привел страну к одной из самых универсальных мировых религий — христианству?

В поисках объективного ответа на этот вопрос необходимо самокритично преодолеть два предрассудка. Первый состоит в отказе религии быть формой или одной из форм культуры. Второй — в отношении к нравственным ценностям христианства как к вымыслу дворянско-буржуазной науки: Историю нужно видеть такой, какая она есть.

Перефразируя слова известного философа, можно сказать: христианство было найдено. Оно скоро сделалось господствующей формой мировоззрения у многих народов, переросших старый языческий быт. Без христианства не было бы культуры европейского Средневековья, а без культуры европейского Средневековья — культуры Нового времени. Все сказанное самым непосредственным образом относится к искусству Киевской Руси.

К середине X века Киевская Русь занимала громадную территорию Восточной Европы от причерноморских степей до правобережья Западной Двины. И хотя некоторые из соседних славянских племен еще не входили в ее состав, но это было уже предпрешено.

Естественно, между отдельными частями новорожденного государства еще не было крепкой связи, не говоря уже о духовном единстве. Олег овладел Киевом через убийство Аскольда и Дира, князь Игорь был убит древлянами. Не исключено, что то же самое ожидало и Святослава, так как киевляне были недовольны его агрессией в придунайских землях.

Молодая языческая Русь хотя и стала уже известной за своими рубежами, но не могла похвастаться особым политическим, то есть духовным, авторитетом. Окружавшие ее народы, не только западные, но и восточные, считали себя выше Руси. Безымянный персидский автор X века писал, что народ этой страны обладает «дурным характером»².

Вспомним, что персы придерживались зороастризма — религии, близкой к монотеизму. Христианство тоже проникло в Персию (а через нее и в Среднюю Азию) очень рано, так что не исключено, что персидский автор оценивал нравы славян-язычников с высоты двух очень сложных религий. Еще выше считали себя почитатели Аллаха, некоторые из них оставили описание грубых обрядов славян (Ибн-Фадлан и другие). В среде хазарской социальной верхушки, принявшей иудаизм, предпринимались попытки к «упорядочению» местных племенных культов³. Примечательно, что этот процесс быстрее протекал у болгар, переселившихся на Дунай и слившихся здесь со славянами. В 869 году Дунайская Болгария приняла христианство с введением у себя разработанной Кириллом и Мефодием славянской письменности. В X веке христианизация постепенно захватила Чехию, Венгрию, Польшу. На очереди были Скандинавия и Прибалтика.

Таким образом, к концу X века Киевская Русь оставалась, по

¹ ПСРЛ, т. 1. М., 1962, стлб. 17. Дата эта оспаривается. См.: Пархоменко В. Первая известная точная дата существования государства Руси. — «Историк-марксист», 1938, № 6, с. 191—192.

² Цит. по: Рыбаков Б. А. Киевская Русь. — В кн.: История СССР с древнейших времен до наших дней. Т. 1. М., 1966, с. 484.

³ Плетнева С. А. От кочевий к городам. М., 1967, с. 179.

существо, единственной большой восточноевропейской страной, окруженной народами, исповедовавшими монотеистические религии — иудаизм, христианство, ислам.

Мы далеки от позитивистской мысли, что из опасения «отстать» от окружающих народов Евразии Русь была вынуждена вступить на один из трех указанных путей. Духовной изоляцией Руси никто не угрожал. Скорее, наоборот. Пользуясь более широкими нормами язычества, Русь могла позволить себе большую свободу действий. Не отсюда ли идет характеристика (тем же персидским автором) русов как людей непокорных, держащихся вызывающе, любящих спорить? Так или иначе, но противостояние славянского язычества окружающему миру долго не могло держаться. Как религии монотеистические, иудаизм, ислам и христианство отличаются сложной, письменно закреплённой идейной структурой. Утверждаемая ими запредельность (трансцендентность) божества по отношению к миру явлений резко контрастировала с языческим приравниванием всего духовного к природе, что и рождало множество природных богов — политеизм. Для того чтобы первобытный политеизм прошел труднейший путь к монотеизму, потребовались тысячелетия.

Славянское язычество, как и греческое, было многобожным, что, безусловно, затрудняло духовное объединение разноплеменного населения Киевской Руси. Надо полагать, что те боги, изображения которых (истуканы) позднее объединил в своего рода пантеон князь Владимир, почитались в разных племенах и городах по-разному, то есть не везде были популярны, например Велес или Сварог. Может быть, наибольшим почитанием пользовался Перун, но с ним дело обстояло не очень ясно, так как он не мог заслонить древнего бога Рода, в чем, несомненно, проявлялась тенденция к монотеизму⁴. Нам придется еще вернуться к этому вопросу, а пока отметим, что в наблюдаемой тенденции славянского язычества можно видеть как внутреннее развитие, так и влияние религий соседних народов. Остается неопровержимым фактом, что развитие шло в сторону преодоления политеизма, а не наоборот.

Сейчас невозможно точно проследить, какими путями монотеистические идеи проникали в среду языческого славянства. Несомненно, в Киев и в другие крупные русские города приезжали, а может быть, и переселялись хазарские, арабские, болгарские, византийские и другие путешественники или гости-негоцианты. Между прочим, именно из записок восточных путешественников мы узнаем немало важных реалий из языческих верований и обрядов славян. Среди иноземцев-единобожников могли быть и миссионеры.

Также несомненно, что наиболее любозпательные и духовно развитые из русов при соприкосновении с более высокой религией переходили в ее веру. Оставляя в стороне слишком отдаленное сказание о миссионерской деятельности апостола Андрея на землях по течению Днепра, напомним, что крещение в 955 году княгини Ольги⁵ (в литературе называют и другие даты) произошло почти через сто лет после христианизации Болгарии, причем в составе константинопольской свиты русской «архонтиссы» был священник. Скорее всего, он представлял клир той киевской церкви Ильи, которая дважды упоминается под 945 годом в

«Повести временных лет», причем как «соборная». Но насколько крепко еще держалось язычество, видно из одного того, что сын Ольги князь Святослав принять крещение не пожелал.

Меньше мы знаем о духовных контактах русов с народами иудейского и мусульманского вероисповедания. Хотя к X веку иудаизм в Хазарии был существенно потеснен идущим из Византии, Грузии и Армении христианством, но все же далеко не ослаб. Общая с христианством глубокая ветхозаветная, то есть историческая, традиция, независимо от средств ее распространения, сама по себе представляла крупное явление и не могла оставаться незамеченной. Вместе с тем, сознавая, очевидно, кризисное положение некогда сильного государства, хазары согласились принять знаменитого христианского миссионера Кирилла и в лице своего раввина победить его в диспуте о вере.

Тем не менее дни Хазарии были сочтены. Князь Святослав разгромил хазар, и, по-видимому, немалое число их оказалось в Киеве. Скорее всего, они слились с теми евреями-купцами, в руках которых находилась торговля Руси с Западом. Наименование одних из киевских ворот Жидовскими указывает на место их расселения в городе. Здесь Феодосий Печерский вел споры о вере. И не из этой ли среды вышел тот раввин, который позднее склонял князя Владимира к иудейской вере?

Обратимся к носителям ислама.

Идущая из ближайшей к Киевской Руси восточной части обширного Арабского халифата мусульманская струя была очень сильна. Следствие ее — многочисленные (вплоть до Готланда) клады серебряных диргемов. Ислам проник не только в государства Кавказа, но и в Волжскую Булгарию. В Киеве жили арабские купцы и ремесленники, в частности литейщики украшений. Неизвестно, однако, образовали ли они здесь, как евреи, свою «факторию». Показательно, что та часть восточного художественного импорта, которая принадлежала ирано-сасанидской (зороастрийской) традиции, оседала не в Киевской Руси, а в Приуралье⁶. Было, по-видимому, в этой традиции что-то такое, что не обеспечивало ее успех у славян. Впрочем, неизвестен особый успех и мусульманского творчества. К этому вопросу нам придется еще вернуться.

Иная картина наблюдается в связях Киевской Руси с западными и юго-западными странами. Естественно, здесь на первом плане выступает Болгария, прежде всех принявшая христианство. Киевская Русь не могла пройти мимо столь крупного события.

Что в Киеве еще до крещения Ольги христианство пустило свои корни — это хорошо известно. Однако христианская церковь на Руси еще не имела своей организации. Сопровождавший Ольгу в Царьград священник Григорий не был епископом. И вообще епископии в Киеве еще не существовало. Но государству она была необходима, и Ольга это хорошо осознавала. Трудно сказать, почему она не добилась учреждения в Киеве епископии в бытность свою в Константинополе. В 959 году Ольга (уже крещенная) направила посольство к германскому императору Оттону I, как считается, с просьбой о присылке в Киев епископа⁷. Однако назначенный в Киев епископ Либуций неожиданно умер, а второй епископ, Адальберт, не был принят киевлянами.

⁴ См.: Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981, с. 24, 438—464.

⁵ См.: Липавин Г. Г. К вопросу об обстоятельствах, месте и времени крещения княгини Ольги. — В кн.: Древнейшие государства на территории СССР. М., 1985, с. 55—57.

⁶ См.: Даркевич В. П. Художественный металл Востока. М., 1976, с. 147.

⁷ См.: Аринов К.-П. Международные отношения Киевской Руси в середине X в. и крещение княгини Ольги. — В кн.: Византийский временник. Т. 41. М., 1980, с. 121 и сл.

Ни народ, ни бывший в Киеве христианский клир не желали латинского пастыря. Вероятно, по той же причине не находилось общего языка с другими христианскими странами Западной Европы — Чехией, Венгрией, Польшей. Создалась трудная ситуация: при княгине-христианке в Киеве не было главы церкви. Такое положение со смертью Ольги усложнилось. Язычество подняло голову. Попытки князя Святослава усилить Киевскую Русь за счет Придунайской Болгарии потерпели крах и привели к его гибели. Этого могло бы не случиться, не откажись Святослав принять крещение. Тогда путь к сердцу Болгарии был бы открыт. Пока Святослав уповал на Перуна и приносил в жертву петухов, половина Болгарии была оккупирована Византией. Как консолидирующая религия язычество явно не годилось, примеров чему было немало и до христианизации Руси. В решающую стадию вопрос об организации духовно-нравственного единения восточного славянства и Руси вступил в княжение Владимира Святославича.

Время Владимира (978—1015 гг.) считается «кульминационным пунктом» державы Рюриковичей. Именно тогда выяснилось, на что способна языческая Русь, каковы ее силы, что было необходимо для ее благополучия. Не следует забывать, что от смерти Святослава до крещения Руси оставалось более десяти лет. За это время многое могло измениться. В 977 году Владимиру пришлось «бежать за море» (Варяжское. — Г. В.) от брата Ярополка. В 980 году он уже идет с варягами из Новгорода на Ярополка в Киев и садится на великокняжеский стол. Казалось бы, наступило самое время задуматься над средствами укрепления духовного единения Руси. Вместо этого летопись рассказывает, что именно теперь Владимир учреждает своего рода «киевский Олимп», ставя «на холме вне двора теремного» кумиры: «Перуна древяна, а главу его серебряну, а уст злат, и Хърса, Дажь бога и Стрибога и Симарьгла и Мокошь»⁸. Если о внешности идола Перуна мы еще можем приблизительно судить по столпообразному идолу с реки Збруч, то о других ничего не знаем. Летописец даже не удосужился описать их облик, видимо, далекий от антропоморфизма, к которому художественное творчество явно еще не влеклось.

Вызывает недоумение, почему из Владимирова «пантеона» выпал бог Род — носитель монотеистической тенденции. Нет также и Велеса (Волоса), почитаемого в Новгороде, Ростове и других городах. Получается, что перед нами своего рода реакция политеизма. А это, конечно, ослабляло единение Руси. Духовное начало снова вытеснялось вещественно-материальным, причем происходило явное «разложение сил», при котором каждый из отдельных богов оказывался слабее единого. С другой стороны, языческая обрядность отнюдь не ослабевала. Скорее, наоборот. В 983 году Владимир победил ятвагов и киевские «старцы градские и бояре» решили принести человеческую жертву кумирам. Жребий («по зависти диавола») пал на молодого варяга, бывшего христианином. Его отец не выдал сына, неуважительно отозвался о языческих истуканах, за что оба и были убиты. Инцидент, несомненно, обострил вопрос о могуществе языческих богов.

В 985 году Владимир предпринял поход на волжских булгар, победил их и заключил с ними мирный договор. В следующем

году болгары стали склонять Владимира принять их веру. По-видимому, вообще наступил период, когда государству надо было серьезно определить свое положение в ряду других евразийских стран и народов. В летописи это вылилось в большой раздел так называемого «выбора веры».

Согласимся, что в рассказе Нестора о событиях двадцатилетней давности немало легендарного. Однако критика этой легендарности не дает ничего конструктивного по сравнению с тем неоспоримым фактом, что вопрос о вере не был личной прихотью Владимира. Преодолев ненужный скептицизм, последуем за летописцем, это подведет нас вплотную к теме об истоках духовной культуры Киевской Руси.

Волжские болгары исповедовали магометанскую веру (ислам) и, конечно, считали себя выше русов, князь которых, по их словам, «закона не знает». Однако что могли болгары предложить князю Владимиру? Совершить обрезание, не есть свинины, не пить вина, а по смерти иметь общение с гуриями в раю... Причем с многими (до семидесяти) гуриями?! В речь греческого философа летописец вкладывает и совсем неэстетическую характеристику обрядности болгар, что заставило Владимира плюнуть.

В этой кривозеркальной интерпретации, несомненно, сказано уже давно сложившееся православие летописца. Болгары, если они действительно беседовали с Владимиром, не могли не рассказать ему о более важных особенностях ислама: о Мухаммаде, о его стремлении возродить «истинную» веру в Аллаха, о творении Аллахом Вселенной, об ангелах — охранителях семирассового неба, о первых людях, пророках, святых и о многом другом⁸. Ничего этого славянское язычество не знало. Интересно, что попытки изучить ислам князем Владимиром предпринимались, для чего отправлялось посольство в Хорезм. Но в исламе Владимир и его бояре могли уловить и ряд слишком жестких ограничений, которые, как известно, в будущем значительно затормозили развитие Востока.

Совсем на другом основании русские отвергли «римскую» веру, которая к X веку вполне сложилась в своей догматике и обрядности. Правда, летописец отметил только свободное («по силе») отношение к еде и питью, что встретило осуждение как непозволительная вольность. Однако есть все основания считать, что тут имели место более серьезные соображения. К «латинству» на Руси всегда было настороженное отношение по той простой причине, что «римская церковь исподволь заняла место римской империи, которая действительно продолжала жить в ней»¹⁰. Войти в лоно «римской» церкви означало войти в эту невидимую Римскую империю. Принять латинского епископа означало встать под начало римского проконсула. Странно, что этого не учитывала Ольга, но при Владимире лучше разбирались в исторической ситуации. Впрочем, как мы видели, и при Ольге ставленника Оттона I выдворили из Киева.

После разногласия с католиками русским не составляло труда отвергнуть аргументацию евреев. Как пишет летописец, Владимир уличил евреев в том, что они, в сущности, не имеют своей земли. Обрядовое обрезание, а также табу на свинину и зайчину, вероятно, тоже возымели свое действие. Вопрос, однако, не решается так просто. Ведь, будучи знакома с христианством,

⁸ ПСРЛ, т. 1, стлб. 79.

⁹ См.: Грязневич П. А., Басилов В. Н. Мусульманская мифология. — В кн.: Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982, с. 183.

¹⁰ Гарнак А. Сущность христианства. — В кн.: Общая история европейской культуры. Т. 5. СПб., изд. Брокгауза—Ефрона (без года издания), с. 134.

какая-то часть киевлян (и даже варягов!) уже знала книги Ветхого Завета, в которых многое прообразовывало Новый Завет. Книга Бытие, особенно Книги Царств, расширяли исторические горизонты неофитов, подготавливая «чувство государственности». Владимиру и высшим феодальным слоям, несомненно, импонировала героическая образность Книг Царств. Летописец почему-то прошел мимо этой стороны иудаизма. Но позднее она проявилась в художественной культуре не только Киева, но и Новгорода. Это тоже надо запомнить.

Теперь оставалась встреча с греческим философом. Он выделен летописцем как образованный историк-оратор, речь которого заняла немало страниц. Добавив несколько критических замечаний в адрес болгарских, римских и еврейских миссионеров, греческий философ произносит перед Владимиром пространную речь, изложив всю Священную историю от сотворения мира. Речь эта и на современного человека производит сильное впечатление грандиозностью развернутой мировой картины бытия, реальный историзм которой как бы подчеркивался определенными хронологически-генеалогическими выкладками «от» и «до». Не исключено, что и еврейский и даже болгарский (мусульманский) миссионеры тоже использовали эту аргументацию, но в первом случае она теряла свою силу при неизбежном переходе к земной трагедии Христа, о которой русы уже были наслышаны, а во втором — при невольном сопоставлении непризнаваемого исламом Воскресения Христа с житием Мухаммада, в котором есть чисто шаманистский эпизод рассекания тела пророка с целью очищения его от скверны.

Сила аргументации греческого философа увеличивалась как раз при переходе к теме Воплощения, Крещения и страданий Иисуса Христа. Как сообщает летописец, греческий философ показал Владимиру изображение Страшного суда, после чего Владимир попросил перерыва на размышление. Содержание этого размышления не так уж трудно представить. Ведь, в сущности, Киевская Русь в лице Владимира и его приближенных «бояр и старцев» не оказывалась перед какой-либо неразрешимой альтернативой: все три предлагаемые миссионерами пути вели к строгому монотеизму. Нередко приводимый аргумент, что крещение Руси произошло в целях вхождения Киевского государства в семью высокоразвитых и высококультурных народов, не выдерживает критики. В эту семью Киевская Русь, подобно ряду среднеазиатских государств, могла войти и через принятие ислама. Результат хорошо известен: в мировом уровне культуры государств Средней Азии никто не сомневается.

Не касаясь пока очень важных вопросов языка, обратим внимание на то, что составляет суть «речи» греческого философа. Догматическая основа христианства (Триединство, Боговоплощение) на этом исходном этапе не могла иметь решающей силы, так как до тонкостей христианской догматики (даже при учете христианства времен Ольги) на Руси было еще далеко. Но крещение действительно выглядело «краеугольным камнем» судеб Руси, так как знакомое и раньше ряду народов сакральное значение воды теперь, в крещении, знаменовало собой духовное рождение, очищение, вступление в Новую жизнь, или, словами апостола Павла, — «баню возрождения». Недаром уже после

смерти князя Владимира киевский митрополит Иларион свяжет с его именем обновление Руси.

¹¹ ПСРЛ, т. 1, стлб. 108.

¹² Там же.

Сказанным, однако, последствие «речи» греческого философа не ограничивалось. Летопись сообщает, что князь Владимир посылает своих мужей в те страны, от лица которых выступали миссионеры. Он хотел убедиться в правоте слышанного. Выбор, как известно, окончательно пал на греческую веру, в чем можно было не сомневаться после крещения Ольги и появления в Киеве храмов с соответствующим клиром. Здесь важно другое. Присутствующие на богослужении в Софии Константинопольской «славные и умные» мужи Владимира (не исключено, что среди десяти мужей находились и киевские клирики) были так очарованы церковной красотой, что «не свемы — на небе ли есмы были ли на земле»¹¹. Подчеркнем: их поразила красота, которую «невозможно забыть». Наоборот, у «немцев» они «красоты не видели никакой», а у мусульман просто поразились распушенностью одежды, непонятностью («безумностью») жестикуляций, отсутствием «веселия» (?) и «смрадом великим»¹². Таков был итог «выбора веры».

Не будем касаться здесь сложных вопросов времени и места крещения князя Владимира, а также формы крещения киевлян и других русских людей. «Даром в истории ничего не достается» (А. Гарнак). Духовные революции не могут носить характер идиллии. Однако усердные поиски фактов насильственного крещения несколько не умаляют его значения, так как исторический процесс шел вперед, а не назад. Примем господствующую версию о крещении Владимира в 988 году в Корсуни, а русских людей — в их городах. Учтем также, что крещение русов (частично варягов и других инородцев) должно было растянуться во времени и, вероятно, никогда не было всеобщим. Это несколько не искажает историю.

Поскольку приобщение Киевской Руси к греческому православию происходило в условиях далеко еще не изжитого язычества, а также в окружении иудаизма, мусульманства и католицизма, то мы не сможем с достаточной четкостью определить, насколько формирующая художественная культура Киевской Руси была обязана самой себе и включенным в нее иноземным компонентам. Для этого мы должны еще раз вернуться к перечисленным выше движущим силам духовного развития Киевской Руси и рассмотреть их хотя бы кратко в действии, то есть в творческом процессе. Естественно, надо начинать со славянского язычества.

О природе, структуре, культуре славянского язычества существует большая литература. Из нее с нецелесообразностью вытекает, что славяне (впрочем, как и все молодые народы) имели собственную культурную традицию, являющуюся основой или стержнем всего того, что в нее привносилось от соседей (а также и того, что переходило к соседям). Как уже сказано выше, к X веку славянское язычество пришло с сильно деформированным политеизмом, причем в самом политеизме отмечается заметная иранская струя.

Но именно политеизм в пору его расцвета и сообщал языческому мировоззрению тесную связь с природой. «Все специфически человеческое, все социальное, личностное или «духовное»

для язычества в принципе приравнено к природному и составляет лишь его эманацию»¹³. В славянском язычестве его «природность» усугублялась еще и тем, что в унаследованной индоевропейской трехфункциональности верховных богов явно преобладала не жреческая и не военная, а хозяйственно-природная (земледельческая) функция¹⁴. Борьба с различными отрицательными природными силами приводила к слиянию и усилению добрых сил, вследствие чего и образовывалась монотеистическая тенденция. Преобладание земледельческой функции верховных богов над жреческой и военной отличало славянское язычество от скандинавской мифологии и сближало его с ранними ступенями греческой архаики, когда Аполлоном могла быть колонна или просто деревянный столб¹⁵.



1.
Киев. Языческое
капище. X в.

1.
Kiev. Pagan sacristy.
10th century

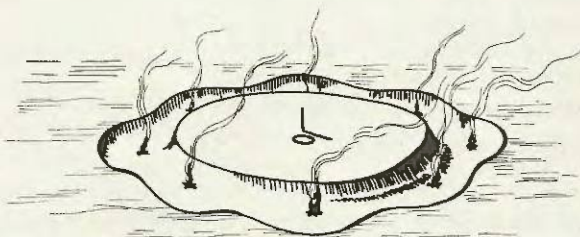
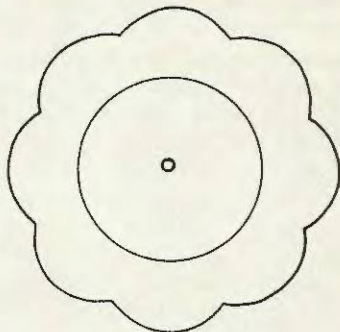
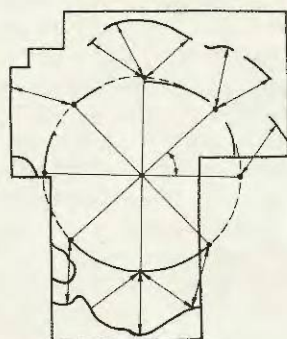
Природная сила славянского язычества определяла понимание пространства как открытого круга (святилища, кургана); строение мира как трехъярусной структуры (идолы); организацию быта как системы символических знаков, в которых все богатство природы было пронизано либо геометризмом, либо симметризмом, либо растительной формой. Поиски различных инородных культурных влияний на этом уровне совершенно бесполезны, так как собственно славянское одновременно могло быть (а подчас и было) общеиндоевропейским. Важно, что подобное мироощущение имело глубокие корни, почему при встрече с обрядностью «греческой веры» и была оценена ее красота.

Но славянское язычество, как и всякое другое язычество, не обладало главным — духом, или понятием человеческой личности, ценностью человеческой души, которая дороже, чем весь природный Космос¹⁶. Как известно, этим качеством не обладала и античная классика. Древний мир «признавал только гражданина; лицо как таковое для него не существовало»¹⁷. Понятие личности, ее ценности складывается в Средневековье¹⁸, так что славянское язычество в окружении монотеистических религий находилось в незавидном положении.

На большой историко-культурный путь славян не могло вывести и очень развитое чувство декоративности. Ведь оно не поднималось выше украшения быта, который архитектурно был устроен достаточно заземленно. Только одно из языческих капищ, а именно киевское, имеет намеки на изначальное существование стен. Все остальные представляли открытые площадки в открытой природе¹⁹.

Кое-что в этом отношении славянам могли дать хазары. Распространенный среди них иудаизм должен был пользоваться молебнями типа скинии, то есть довольно легкими открытыми сооружениями, но уже прямоугольного плана. Четырехугольная каменная кладка вокруг киевского капища могла отражать это влияние. Тем более что вряд ли капище имело перекрытие. Этого не допускали жертвенные костры.

Как-никак четырехугольный периметр сооружения — более высокая ступень мышления. Если круг был доступен первобытным культурам, то символическое осмысление квадрата или просто четырехугольника потребовало всей сложности древневосточной, в частности и египетской, мифологии (см. ниже). Как бы то ни было, в славянском язычестве здесь был сделан шаг вперед.



Чем-то он напоминает первые шаги греческой архитектуры, а именно — мегарон. Вспомним, что греческие храмы не предназначались для молящихся. Молящиеся находились извне. Внутреннее пространство было жилищем божества. Языческий славянский храм в Арконе (Прибалтика) тоже был жилищем божества²⁰. Приднепровские славяне не дошли до такого уровня. Таким образом, здесь тоже назревал своего рода тупик.

Нет серьезных оснований говорить, что в формирование художественной культуры Киевской Руси мусульманский Восток не внес никакого вклада. Конечно, ни в Киеве, ни в других городах не строили мечетей и минаретов, но в декоративно-прикладном искусстве ощущалось некоторое родство художественных вкусов обеих культур. Этим вопросам уделено немало исследований²¹. Заметим, однако, что для того, чтобы можно было говорить о

¹³ Аверинцев С. С. Язычество. — «Философская энциклопедия». Т. 5. М., 1970, с. 611.

¹⁴ О трехфункциональной системе индоевропейских верховных богов см.:

Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев. М., 1986, с. 186.

¹⁵ См.: Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957, с. 611.

¹⁶ См.: Евангелие от Матфея, 16, 26.

¹⁷ Грановский Т. Н. Лекции по истории средних веков. М., 1986, с. 253.

¹⁸ См.: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 269.

¹⁹ См.: Седов В. В. Древнерусское языческое святилище в Перыни. — КСИИМК. Вып. 50. М., 1953, с. 92—103; Тимошук Б. А., Русанова И. П. Славянские святилища на Среднем Днестре и в бассейне Прута. — «Советская археология», 1983, № 4, с. 161—173.

²⁰ См.: Нидерле Л. Славянские древности. М., 1956, с. 282—283, 398. О храмах северо-западных славян см.: Германн И. История и культура северо-западных славян. — В кн.: Наука и человечество — 1980. М., 1980, с. 90—91.

²¹ См. подробно: Лелеков Л. А. Искусство Древней Руси и Восток. М., 1978, с. 6 и сл.

2. Новгород. Святилище Перуна. Х в. Реконструкция В. В. Седова

2. Novgorod. Peroun sanctuary. 10th century. Reconstructed by V. V. Sedov

влиянии, одного сходства мотивов недостаточно. Необходимо сходство систем этих мотивов. Это очень важно. Между тем, кажется, никто не обратил внимания на то, что славяно-русам осталась совершенно чужда математическая основа восточного орнамента — так называемый гирих. Система орнамента, тем более развитая система, как гирих, — это уже целое мировоззрение. Вот почему, признавая, что в художественную культуру начальной Киевской Руси было кое-что привнесено восточными ремесленниками, мы все же не можем считать это самостоятельным восточным компонентом славяно-русской культуры, то есть одним из ее истоков. Этот «вклад» был количественным, но не качественным, не формообразующим.

Иное дело — те восточные элементы, которые в числе других стали проникать в восточнославянскую культуру через Византию и Балканы. Частично это имело место еще до христианизации Руси. Византийское искусство IX—X веков было насыщено восточными мотивами, и, скорее, именно они, а не собственно христианская иконография проникали в языческую Русь. Возможно, что именно в это время среди славяно-русов получили распространение символические троичные композиции с сакральным персонажем или символическим деревом жизни в центре и с симметричными животными, даже всадниками по бокам. Позднее они возродились в христианской иконографии. Такого рода компоненты можно считать восточным, или восточно-византийским, вкладом. Однако, имея немалое эстетическое значение, они не несли конструктивного духовного содержания, поскольку имели под собой старые языческие или «зороастрийские» «архетипы». Поэтому в формировании духовной культуры Киевской Руси им принадлежала тоже незначительная роль. Главное состояло в усвоении всех тех начал, на которых зиждилось новое понимание ценности человеческой личности во всем объеме ее духовно-нравственного, этического содержания.

В известном отношении такое новое самосознание давал (через Мухаммада) и Коран, резко отрицающий языческую мифологию. Ислам означал не только «предание себя» человеком Богу, но и равенство всех правоверных без различия племени и расы. Однако концепция человеческой личности, ее ценности слишком заслонена в исламе обрядовым формализмом, а также многими мифологическими пережитками. Коран признает Христа, но отрицает его божественность и Воскресение²², что после принятия христианства княгиней Ольгой и существования в Киеве христианской церкви с соответствующим клиром и паствой было совершенно неприемлемо. Неприемлемым был и ряд других ограничений или, наоборот, дозволений ислама, о которых говорилось выше.

Ко всем препятствиям в усвоении ислама (как, впрочем, и иудаизма) нужно присоединить язык. О роли языка во взаимоотношении славяно-русов с другими народами давно нужно было бы сказать, но, как ни велика эта роль, все же не она является определяющей. Если бы, например, халифат был заинтересован в приобщении славян к своей культуре так же, как Византия, то он предпринял бы меры к созданию какой-либо арабо-славянской азбуки и письменности. (Арабские цифры были общеевропейским, а не русским приобретением.)

Между тем Византия уже в IX веке способствовала разработке и распространению среди славян греческой графической традиции, что значительно облегчило духовное общение. Из Болгарии, где новая письменность получила рождение, она быстро распространилась в Киевской Руси, неся с собой неисчислимые духовные ценности и прежде всего основы христианского вероучения.

Сменив обычный материально-количественный подход к теме христианизации Руси (укрепление государственного строя через санкции феодального порядка) на духовно-качественный (этические приобретения нового мировоззрения), мы сможем гораздо глубже понять искусство Киевской Руси периода его первого мощного подъема. При этом нам снова придется прибегать к сопоставлению христианства с язычеством.

СУЩНОСТЬ НОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Если до X века христианство в Киевской Руси носило внешний характер, то с началом миссионерской деятельности (и книжного дела) не на греческом, а на родном языке оно, несомненно, стало углубляться. Считается, что в XI веке «основная масса служителей русской церкви состояла из русских же людей»²³ (за исключением, конечно, митрополита и некоторых епископов). Углублению способствовало и обособление восточного христианства от западного (чехи, поляки, сербо-хорваты), все более подпадавшего под влияние Римской церкви. Сопrotивление в целях защиты своей духовной самостоятельности требовало от русичей вовсе не поверхностного, формального усвоения канона православия, но искренней (пусть далеко не у всех) веры. Именно углублением веры, увеличивавшим силу и «опасность» новой религии для язычников, можно объяснить убийства миссионеров и другие акции.

Отвлекаясь от эмпирии, часто носящей грубо натуралистический характер, и глядя на протекавшее формирование новой культуры Киевской Руси со стороны ее более высоких нравственных ценностей, мы не можем пройти мимо следующего.

Еще Евсевий Кесарийский писал, что под воздействием христианского вероучения «...даже те, которые прежде были дикими и варварскими, облагорожены... Варварские племена... не предадут стариков повешению, как прежде, не едят мяса самых дорогих покойников по старинному обычаю, не приносят людей в жертву демонам, как богам, по примеру предков, не режут самых близких под предлогом благочестия. Такие и бесчисленные подобные им обычаи оскверняли прежде человеческую жизнь»²⁴.

Если слова эти прямо и не относятся к восточным славянам, то Масуди и Ибн-Фадлан имели дело с этими племенами. Первый писал об очистительной функции погребальных жертв, а также о сожжении женщины при погребении мужчины, так как только таким путем она могла попасть в рай²⁵. Второй писал о ритуальном умерщвлении невольниц²⁶. Человеческие жертвоприношения, как мы видели, дожили до времен князя Владимира. Конечно, это была обреченная действительность. Многие варварские обряды уходили в прошлое, существуя в сильно деградированной форме, как, например, отправление «легатов» в обожествленный

²² См.: Грязневич П. А., Басилов В. Н. Указ. соч., с. 185.

²³ Будонин И. У. К вопросу о крещении Руси. — «Вопросы истории религии и атеизма», З. М., 1955, с. 423.

²⁴ Цит. по: Латышев В. В. Известия древнейших писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе. — «Записки Императорского Русского Археологического общества», Т. 11. Вып. 3—4, с. 663.

²⁵ См.: Гаркави А. Я. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских. Спб., 1870, с. 129.

²⁶ Там же, с. 97.

Космос²⁷. Убийство уже в договоре с греками 945 года каралось смертью. В «Правде Русской» кровавая месть заменена выкупом.

Среди всех исторических значений крещения Руси самым важным представляется значение его как высшей санкции нового мировоззрения, основным постулатом которого является личностное понимание абсолюта. Понимание абсолютного начала как личного, самого в себе сущего бытия выражается в личностной структуре Троицы, а также в личностном единстве божественной и человеческой природы Иисуса Христа. Боговоплощение, в свою очередь, предполагает через обожение абсолютную ценность человеческой личности.

Вследствие ненаблюдаемости механизмов сознания мы, вероятно, никогда не узнаем с необходимой подробностью, как новое христианское сознание овладевало недавними язычниками. Но, сопоставляя известные нам языческие представления с вытесняющими их христианскими идейными структурами, мы можем понять, почему принятие Киевской Русью христианства было не только необходимым, но и неизбежным.

Славянское язычество к X веку, конечно, давно прошло ту мифологическую стадию, когда человек не вычленял себя из природы, наделяя все ее предметы и проявления тождественными себе качествами. Наделение всех вещей душой (анимизм) вовсе не означало одухотворения, так как душа даже в античной философии вплоть до Платона понималась как нечто материальное (воздух, огонь, круглые атомы). Наделение всех вещей душой означало необычайно множественное олицетворение природных сил в различных божествах, которые уже в силу своей множественности, невычлененности из природной стихии не представляют ничего личностного. Их кажущаяся персонификация чисто внешняя, природная, но не духовная. Как уже сказано, даже в античной Греции, с ее развитым мифологическим антропоморфизмом, божество — это не личность, а природные и общественные силы.

Само собой разумеется, что в условиях такого космологического мировосприятия не могло возникнуть осознания человеком своей личности, личностной самооценки, тем более — неповторимости, о чем уже говорилось выше. Более того, невычлененность идеального из материального составляет суть язычества. Поскольку любое материальное движение подчинено закономерностям разумного Космоса, выражает космологическую гармонию, постольку идеальное не имеет своей свободной воли. Следовательно, и человеческое сознание, отражающее эту космологическую гармонию, не имеет возможности выбора в волевом действии, оно как бы автоматически, а точнее — фаталистично.

Невозможность выбора в волевом действии обуславливает такую важную черту языческого сознания, как своеобразная эпическая атараксия, то есть абсолютное спокойствие духа. Для эпического сознания не существует не только драматизма смерти, но и ценности самого человеческого бытия. По тонкому замечанию А. А. Тахо-Годи, язычеству свойственно представление о человеческой жизни как о своего рода «театральной сцене»²⁸, на которую неизвестно откуда приходят и куда уходят люди и которая потому не представляет собой ценности. Необходимость понимается как нечто абсолютно неизбежное, невольное.

С этим связаны и многие особенности этики. Нетрудно заметить, что чисто природное (мифологическое) понимание сущности человека освобождало нравственные оценки от чувства человеческой справедливости, то есть от сознания вины. «Мифы не несут морали». «Моральный закон эпического сознания охранял право индивидуального произвола «сильной личности». Следовательно, целью, долгом и главной добродетелью эпического героя было безусловное осуществление своего индивидуального права (хотя бы в ущерб праву всякого другого лица)»²⁷. Иначе говоря, во главу угла ставилась личная доблесть, но не совесть, что неизбежно вело к произволу. Произвол был не чужд и поступкам богов.

Оба обстоятельства — отсутствие высшей цели стремлений и свободный от этики индивидуальный произвол — могли в классическом случае стать почвой для расцвета героического эпоса, а несколько позднее — для драмы и даже антропоморфной скульптуры. Но на этой почве не могли возникнуть ни «Исповедь» блаженного Августина, ни знаменитые «Ареопагитики» Псевдо-Дионисия, ни византийская архитектура, ни древнерусская иконопись, без чего немыслима не только культура Европы, но и мировая культура.

Предельно схематично обрисованная суть языческого сознания, конечно, не может быть целиком распространена на восточных славян. Отсутствие в Киевской Руси развитого рабовладения затормозило эволюцию языческого мировосприятия почти на общинно-родовой ступени. Но общеисторическое развитие Западной и Восточной Европы уже втягивало Русь в свою орбиту, и тут язычество проявило полную свою недостаточность. Византия уже заявила о себе новой, блестящей культурой на всю Западную Европу и частично на Восток. Христианские миссионеры склоняли к новой вере одну страну за другой, а на Руси только-только начали создавать примитивные «Олимпы» из деревянно-каменных истуканов. Новая вера подняла человека на невиданную высоту («Я сказал: вы боги». Евангелие от Иоанна, 10, 34), а в Киеве приносили в жертву людей, притом — даже христиан (!). В Константинополе сияли красотой монументальная архитектура и живопись, а на Руси люди молились на открытых, окруженных земляными канавами капищах. Живописи восточные славяне, по-видимому, вовсе не знали. Да и кого было изображать?! Представления о языческих божествах были настолько аморфны, что, говоря о созданном повелением князя Владимира киевском «Олимпе», летописец не смог обрисовать облик этих богов. Лишь относительно Перуна он отметил: «ус злат». И неудивительно. Языческие божества не были персонифицированы. Это были не личности, а природные стихии, олицетворение природных сил.

Но, может быть, с течением времени Русь вышла бы из столь примитивного состояния? На это надо ответить следующим образом. Даже если бы славянское язычество развилось до греческой стадии, даже если бы славянские идолы уступили место развитым скульптурным изображениям, Русь все равно не смогла бы выйти из границ «природного» состояния. Ведь даже античные боги были смертны. В различных частях Средиземноморья указывались могилы Зевса и Аполлона. Потолок языческого мировоз-

²⁷ См.: Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978, с. 43 и сл.

²⁸ См.: Тахо-Годи А.А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков. — В кн.: Искусство слова. М., 1973, с. 310.

²⁹ Столяров А.А. Феномен совести в античном и средневековом сознании. — «Историко-философский ежегодник, 1986». М., 1986, с. 24—34.

зрения был очень высок, он равнялся Космосу. Но сам Космос понимался как трехмерное тело, то есть «вещное». И за пределы этой «вещности» всего бытия языческое сознание не могло выйти. (Кстати сказать, именно по этой причине обречены на неудачу современные концепции достижения мирового единства посредством «глобального метамифа».) Сознание могло выйти и вышло за пределы вещного Космоса только с появлением трансцендентальных конечных значений и прежде всего — с личностным пониманием абсолюта. Ввиду особой важности этого вопроса вернемся к нему еще раз.

Личностное понимание христианством абсолюта в виде догматов неслиянной троичности ипостасей и боговоплощения отличалось от ветхозаветного именно тем, что Бог раскрывается в исторически неповторимом человеческом лице Иисуса Христа. Понимание Иисуса Христа как лица абсолюта, равного двум другим лицам Троицы, и вместе с тем как реальное соединение божества со всей природой человека, с его телом, душой, умом и волей означало не только схождение Бога к человеку (антроподицея), но и восхождение человека к Богу (феодицея)³⁰, что возвышало человеческую личность, личностное сознание. На первый взгляд это кажется выведением, вычлениением человека из Космоса, то есть умалением его личности. На деле же это было освобождением личности от космологической слепой зависимости, наделением ее своей волей.

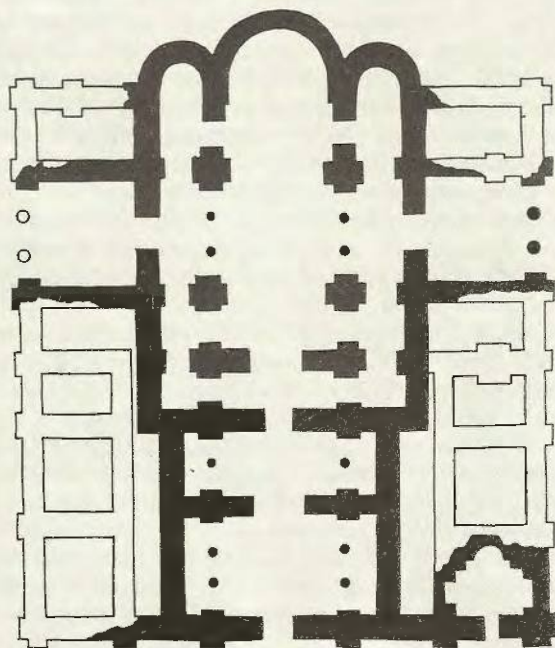
Но освобождение человека от механической (вещной) включенности в природу (в Космос) тут же включало его в другую систему — в положение ответственности перед Божеством за свое нравственное самоопределение. Вопрос о свободе воли надолго стал предметом споров. Долгое колебание между признанием полной свободы и направляющей ролью благодати привело к пониманию свободы выбора средств к достижению единой для всех благодати. Это открывало широкую дорогу для личностного поведения, а вместе с этим и для личного спасения.

Суммируя все сказанное о новом типе сознания, а именно: понимание абсолютного начала как личного, самого в себе сущего бытия; представление о вочеловечении бога в лице Христа; обожение человека; свобода воли в достижении благодати и возможности спасения, — мы не можем не признать «несостоятельности язычества», что тонко подметил еще С. М. Соловьев³¹. Более того, представляется бесспорным, что постепенное преодоление язычества и усвоение нового сознания, приведшего к крещению Руси, было связано не только с социально-политической необходимостью, но и с внутренним духовным развитием, то есть, в конечном счете, с сущностью христианства. Иначе признание прогрессивности христианства теряет всякую силу.

Независимо от того, насколько полным и добровольным было крещение Руси, а также независимо от растянутости этого процесса во времени — остается фактом, что, во-первых, это был непрерывный процесс смены одной религии другой, то есть никакого двоеверия не могло быть и не было; и, во-вторых, смена религий была внутренней потребностью населения большой страны. Лучшим доказательством этого является разительный подъем культуры Киевской Руси, в течение первого же столетия вышедшей на высокий европейский уровень.

ИСКУССТВО «МОНОМЕНТАЛЬНОГО ИСТОРИЗМА» (конец X—XI в.)

Несмотря на типологическое единство в историческом развитии представлений о гармонизации пространства, охватывающее все древневосточные цивилизации, все античные полисы, все средневековые народности, все же у каждого народа были свои взгляды на Вселенную, на гармонию ее частей, на принципы наиболее адекватной архитектурной организации земного пространства, призванного служить образом Мира. Наиболее важны в этом отношении, конечно, первые шаги монументальной архитектуры любого народа, исследуя которые мы можем сразу сказать, что здесь было «своим», а что «не своим». В особом положении эта



3.
Киев. Церковь Бого-
родицы (Десятинная).
989—996. План

3.
Kiev. The Church
of the Virgin
(Desyatinnaya).
989-996. Plan

тема находится применительно к Древней Руси, поскольку последняя вступила на путь развитого монументального зодчества тогда, когда архитектуры соседних государств имели за собой многовековую историю.

Как уже говорилось выше, одна из первых христианских церквей Киева — Ильинская — названа соборной. Некоторые данные позволяют считать ее уже не деревянной³⁴. Значит, в Киеве были и приходские церкви. Они тоже могли быть не только деревянными, но и каменными. О существовании последних говорят остатки кирпичной плинфы в раскопках (1975 г.) святилища недалеко от Десятинной церкви.

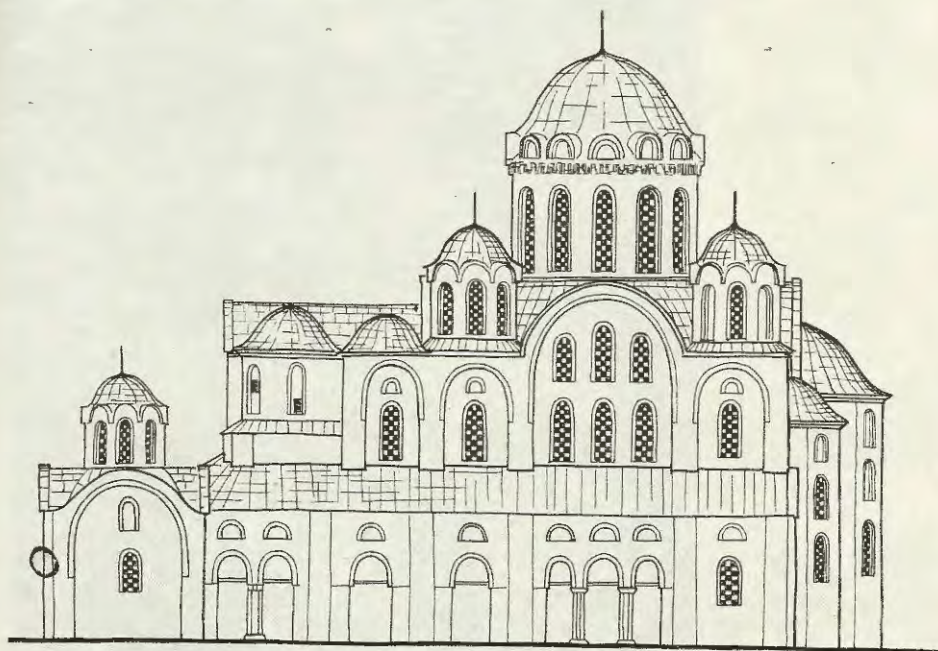
Поскольку о формах первых киевских храмов ничего не известно, то приходится обращаться к церкви Богородицы (Десятинной), заложенной в 989 году, то есть сразу после корсунского

похода и крещения князя Владимира. О Десятинной церкви существует большая литература, спорных вопросов которой здесь не будем касаться. Остановимся лишь на «специфических условиях» строительства церкви, достойных того, чтобы разобраться в них подробнее.

Когда в большом городе (в Киеве тогда было двадцать тысяч жителей), в языческой среде, не знавшей развитой монументальной архитектуры, начинают строить христианский храм — образ Мифа, то специфичность условий должна быть далеко не ординарной. И дело здесь не столько в технической стороне, сколько, если так можно выразиться, в стороне гносеологической — в возможности осмысления и принятия пространственного облика нового сооружения. Если бы архитектурное сознание киевлян (в

³⁴ См.: Толочко П. П. Древний Киев. Киев, 1976, с. 47.

А



том числе и самого князя) никак не было подготовлено к восприятию и оценке прямоугольно-блочной объемно-пространственной формы византийского храма, то есть не шло бы дальше древнеславянской круговой формы курганов и святилищ, то композиция Десятинной церкви показалась бы им совершенно чуждой и, может быть, даже неприемлемой. Между тем есть основания полагать, что довольно многое в формах Десятинной церкви не было для киевлян абсолютной новизной. Вернемся к каменной киевской архитектуре дохристианской поры, к уже упомянутому выше капищу, раскопанному в 1908 году В. В. Хвойкой. Оно, вероятно, функционировало до принятия христианства.

Как мы уже знаем, существенной особенностью киевского капища было обрамление его центральной, тогда круглой (точнее — эллиптической) формы прямоугольной кладкой, которую

4. Киев. Церковь Богородицы (Десятинная). Реконструкция Н. Г. Логвин

4. Kiev. The Church of the Virgin (Desyatinnaya). Reconstructed by N. G. Logvin

можно принять за основание стен. Эта кладка ориентирована по странам света, так что отходящие от центрального круга четыре выступа, направленные к углам «ограды», оказываются ориентированными не по странам света, как это обычно пишется, а на северо-восток, северо-запад и т. д.³⁵ По-видимому, они имели какое-то иное значение. Вряд ли была жертвенником (как это утверждается) центральная круглая каменная выкладка, так как круглый жертвенник примыкал к восточной стороне «ограды». Таким образом, вход в «ограду» должен был быть с запада. Все эти особенности требуют истолкования.

Самое интересное состоит в том, что с появлением четырехугольной конфигурации капища его древнейшая круговая форма не была отброшена как потерявшая свое значение. Она не только не



5.
Киев. Богоматерь
Одигитрия. Рельеф
церкви Богородицы
(Десятинной).
Конец X — начало
XI в. (?)

5.
Kiev. The Virgin
Hodegetria. Relief
from the Church of the
Virgin (Desyatinuaya).
Late 10th-early 11th
century?

потеряла своего значения, но была акцентирована четырьмя выступами, которые, конечно, не были простым заполнением пространства, но означали что-то важное. Что же?

Известно, что «идея круга» свойственна чуть ли не всем народам. В круговой форме естественнее всего выражались древние противопоставления «своего» и «чужого», «культуры» и «природы», «порядка» и «хаоса».

Перейти от круговой формы к прямоугольной вовсе не было простым делом. Нужна была работа более сложного сознания, которое не удовлетворялось бы автоматическим перенесением чувственно-видимого округлого пространства земли на архитектурное устройство святилища, а изобрело бы более умозрительную концепцию образа Мира. Такая концепция и родилась на Древнем Востоке, возможно в Египте, о чем говорят египетские

представления о четырехугольной форме мироздания и «ящичной» форме Земли.

Известно, что на Древнем Востоке числу «4» придавалось мистическое значение, в соответствии с чем строились аккадские и ассиро-вавилонские космографические теории о четырехъярусном строении Вселенной. Сказанное находит подтверждение в ветхозаветной архитектурной традиции, от которой путь ведет к раннему христианству, далее к Византии и еще дальше — к средним векам.

Ковчег Завета и соответствующая ему ветхозаветная скиния имели четырехугольную форму в пропорции 1:3, а прямоугольный двор скинии — в пропорции 1:2. Семантически такое устройство предписывалось Книгой Исход (главы 25—27), так что еги-



петские традиции вполне могли сыграть свою роль. Функционально пропорции скинии обуславливались ее продольной ориентацией по линии восток — запад (с входом с восточной стороны), разделением на открытую переднюю часть («святая», или «скиния собрания») и следующую за ней «святая святых», которая тоже имела две части — переднюю для священнослужителей и заднюю — для ковчега Завета. Скиния не считалась жилищем божества, а только местом его явления (Исход, глава 34), поэтому она была открытой, являя собой образ Мира³⁶.

Параллельно с ветхозаветным развитием храмового сооружения происходила эволюция культового устройства в античном мире, где древнейшая циркулярная форма (погребальные урны с острова Мелос; дома на острове Крит) очень рано сменяется мегароном, из которого образовался античный периптер. При этом в центре мегарона сохранялся круглый очаг, а в античном храме в центре изображался круглый омфалос (омфалий) в значении центра Земли.

Когда бывший купец, а потом монах и богослов Козьма Индикоплов трудился над своей «Христианской топографией», то, воспроизводя, согласно Библии, Вселенную в виде продолговатого четырехугольного ящика («комнаты»), он ссылался на сходное изображение четырех стран света «по Ефору»³⁷. Трудно сказать, был ли прямоугольник стран света Ефора данью древневосточным концепциям Вселенной или в нем можно видеть отклик на числовые пропорциональные построения Платона (427(8)—347(8) гг. до н. э.), который, разрабатывая принцип симметрии, оперировал прямоугольниками, построенными на диаго-

³⁵ См.: Рыбаков Б. А. Искусство древних славян. — В кн.: История русского искусства. Т. 1. М., 1953, с. 89.

³⁶ См.: Редин Е. К. «Христианская топография» Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. М., 1916, с. 2.

³⁷ Там же, с. 76 и сл.

6. Киев. Геракл, побеждающий льва. Рельеф из Киево-Печерского монастыря. XI в.

6. Kiev. Hercules Winning the Lion. Relief from the Kiev-Pechora Monastery. 11th century

нали квадрата³⁸. Для нашей темы важно другое. В древнерусских воспроизведениях рассматриваемого рисунка Козьмы Индикоплова в центре прямоугольника помещен круг планет, а в углах — символы ветров³⁹. С одной стороны, это близко географической конструкции Ефора, а с другой, по существу, родственно плановой схеме киевского капища, которое, таким образом, в замысле и представлениях его создателей оказывается вовсе не примитивной грудой камней, а достаточно развитой космографической композицией, родственной космографическим представлениям античного мира, частично перешедшим и в христианство. Естественно, нас здесь больше интересует судьба последних.

Считается, что прообразом раннехристианских базилик были базилики Рима. М. Дворжак писал про базилику Сан Паоло ле



7.
Киев. Дионис на колеснице. Рельеф из Киево-Печерского монастыря. XI в.

7.
Kiev. Dionysus in the Chariot. Relief from the Kiev-Pechora Monastery. Early 11th century

Мура (386 г.), что она является «чистым воплощением духа христианской архитектуры»⁴⁰. Но раннехристианская архитектура пришла к этому не путем пассивного заимствования, а через осмысление более глубоких традиций. Ветхозаветное и античное наследие сыграли здесь, пожалуй, одинаково важную роль.

Основоположники христианского гносиса Климент Александрийский (ум. до 215 г.) и Ориген (185—254 гг.) в своих учениях о строении Мира в виде четырехугольного ковчега исходили из ветхозаветной традиции. Последняя распространялась на структуру христианского богослужения и даже на гимнографию⁴¹. Поэтому неудивительно, что при рекомендации строить христианский храм продолговатым («подобно кораблю») имелось в виду и ветхозаветное храмовое устройство⁴², иначе говоря — скиния.

Было бы ошибочным думать, что строителей раннехристианских храмов несколько не интересовали тогдашние купольные сооружения, служившие в основном мартириями. Столь же ошибочным было бы считать, что неофиты новой религии потому предпочитали базилики, что никакими другими архитектурными формами не располагали и не владели. Дело совсем в другом. Именно базилика больше всего функционально подходила для нового служебного обихода, что хорошо понимали Климент Александрийский, Ориген и другие. Главной особенностью нового мировоззрения был историзм, приходящий на смену античному циклизму. Историческое понимание времени требовало линейно-пространственного развития культового действия, что удобнее всего и могло быть осуществлено именно в базилике. Линейно-пространственно базилика представляла как бы путь от

Ветхого Завета к Новому, в соответствии с чем и располагались в сакрально-иерархическом порядке (с запада на восток) ее части: нартекс для оглашенных, наос для верных и алтарная часть для священнослужителей. В таком же историческом порядке развешивалась позднее и роспись. В храме циркульной формы все это было труднодостижимым, подчас невозможным. Однако и на базиликальном пути возникли свои трудности.

Дело в том, что сооружения центрического типа обладали преимуществом, которого не было у базилик: они были удобны для возведения купола. Необходимость купола диктовалась не только развитием обрядового действия, которое все более сосредоточивалось в центре храма (перед солеей, где стоял амвон), но и усложнением храмовой семантики, архитектурно-символичес-



кой образности. Базилики, конечно, понимались как образ Мира, но этот образ был довольно отвлеченным. Он конкретизировался, пожалуй, только уже знакомым нам омфалием, по античной традиции символизировавшим «центр Земли». От него отходили особые полосы («реки»), что еще более подводит нас к композиции киевского капища с его выступами от центрального круга. Но для христианской архитектуры этого было мало. Высказывания ряда византийских идеологов полны «тяготения к куполу». И это естественно. Ведь не было более наглядного символа неба, нежели купол. Римский Пантеон, вероятно, не давал покоя строителям раннехристианских храмов, а в ранневизантийское время идея купола стала чуть ли не ведущей. Результатом этого явились такие памятники, как Сан-Лоренцо в Милане (VI в.), Красная церковь около Перущицы во Фракии (VI в.), церковь Сергия и Вакха в Константинополе (527—530 гг.), Сан-Витале в Равенне (547 г.) и другие. Однако с их сооружением невольно происходил возврат к такой планировке, которая, как уже сказано, была неудобна для все более усложняющегося богослужения. Выходом из положения, как известно, было соединение базилики с куполом, что после ряда конструктивных поисков привело к сооружению знаменитой Софии Константинопольской (523—537 гг.) — «новой модели мироздания»⁴³. Для поэта Кориппа (VI в.) купол Софии представлял «точное изображение самого неба»⁴⁴. Но Евагрий Схоластик, родившийся в год окончания строительства Софии (ум. в 594 г.), внес существенное уточнение, сказав, что купол Софии «точно свод небесный на земле»⁴⁵. Этот поворот мысли к земле и предопределил содержание всей последующей

³⁸ См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969, с. 392—402 и сл.

³⁹ См.: Редин Е. К. Указ. соч., с. 53.

⁴⁰ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 2. М., 1978, с. 98.

⁴¹ См.: Аверинцев С. С. У истоков поэтической образности византийского искусства. — В кн.: Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуция. М., 1977, с. 430—431.

⁴² Апостольские постановления. Кн. 2, с. 57.

⁴³ Полевой В. М. Искусство Греции. Средние века. М., 1973, с. 69.

⁴⁴ Диль Ш. Юстиниан и византийская цивилизация в VI веке. СПб., 1908, с. 496.

⁴⁵ Евагрий Схоластик. Церковная история. Кн. 4. СПб., 1853, гл. 31.

8. Киев. Святые Нестор и Дмитрий. Рельеф из Дмитриевского монастыря. Начало XII в.

8. Kiev. SS. Nestor and Demetrius. Relief from the Monastery of St. Demetrius. Early 12th century

Изменился и характер службы. Из грандиозных действ она превратилась в более молитвенное и самоуглубленное бдение. Поскольку храм все более понимался как «небо на земле», то видоизменилась и его конструкция. Вместо грандиозного и всеобъемлющего купола («точное изображение самого неба», по Кориппу) возводятся небольшие купола на барабанах (символ неба), поддерживаемых системой столбов и сводов, которая получила название крестово-купольной. Большая вместимость достигается увеличением нефов, устройством экзонартексов и больших хоров.

Крестово-купольная система была очень гибка, так что по одному и тому же принципу можно было построить небольшой четырехстолпный, шестистолпный трехнефный, шестистолпный



пятинефный и даже восьмистолпный храмы, что обуславливалось прежде всего функциональным назначением постройки.

Десятинная церковь строилась в формах византийского трехнефного храма с нартексом и тремя апсидами. Поскольку нартекс открывался в наос тремя проемами, то отрезки западной стены между этими проемами можно принимать за третью пару столбов, то есть храм рисуется как шестистолпный. Появление у Десятинной церкви боковых галерей и экзонартекса, вероятно, следует связывать с превращением ее в митрополию. В настоящее время нет сомнений в том, что киевская митрополия была учреждена не при Ярославе Мудром, а еще при Владимире⁴⁶. Новгородские летописные статьи называют до киевского Феолеппта (1037 г.) еще трех митрополитов — Леонтия, Михаила и Иоанна⁴⁷, при которых до Софийского собора кафедральной

⁴⁶ См.: Поппэ А. В. Русские митрополии Константинопольского патриархата в XI столетии. — «Византийский временник». Т. 28, с. 86; Шапов Я. Н. Формирование и развитие церковной организации на Руси в конце X—XII вв. — В кн.: Древнейшие государства на территории СССР. М., 1985, с. 59—60.

⁴⁷ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М. — Л., 1950, с. 473.

10. Киев. Неизвестный святой. Фрагмент росписи церкви Богородицы (Десятинной). Конец X в.

10. Kiev. Unidentified Saint. Detail of the fresco from the Church of the Virgin (Desyatinnaya). Late 10th century

Приведенные выше археологические данные показывают, что Десятинная церковь была не первым киевским каменным храмом. Большой и красивый омфалий Десятинной церкви⁵¹, сама эта «идея круга» в подкупольном квадрате тоже не была абсолютной новостью для киевлян. Большой новостью, вероятно, было многоглавие Десятинной церкви, но и оно вряд ли достигло тех «полутретьяцати врьсех», то есть двадцати пяти верхов, о которых сообщает «Список градом Русским»⁵². Н.Г.Логвин предложила более реальное объяснение этому сообщению, которое, как она убедительно показала, должно быть отнесено не к Десятинной церкви, а к Софийскому собору⁵³. Десятинная церковь могла быть не более как пятиглавой⁵⁴.



13.
Киев. Святительский
чин. Мозаика апсиды
Софийского собора.
Фрагмент. До 1037 г.

13.
Kiev. The Fathers of the
Church. Mosaic of the
apse of the St. Sophia
Cathedral. Detail.
Before 1037

Киев конца X века, со всем его многочисленным народонаселением, не исключая и княжеских верхов, жил еще языческим сознанием. Далеко не все горожане могли смело входить в храм, часть их по традиции оставалась вне церкви, как это было и в Грузии. Ибо «все были объаты великим страхом»⁵⁵. Вероятно, этим же обуславливался открытый характер галерей Десятинной церкви. Насколько Десятинная церковь еще не приобрела высшего сакрального значения, показывают некоторые акты, которые глубоко противоречили христианской обрядности. Тело умершего князя Владимира привезли в храм на снях, хотя это было в разгар лета. Кости князей-язычников Олега и Ярополка перед погребением их в Десятинной церкви были крещены. Правда, это произошло уже в 1044 году, но связь странного акта кре-

щения костей именно с Десятинной церковью уже давно обратила на себя внимание историков, отводивших храму Владимира особую роль в соединении языческой Руси с христианством⁵⁶. В ретроспективном взгляде историка Киевской Руси Десятинная церковь рисуется не только как место неповторимого по своей оригинальности скрещения воззрений князя Владимира, пресвитера Анастаса, возможно, митрополита Михаила и представителей других идейных течений Киева, но и как своеобразный архитектурный конгломерат «своего» и «не своего», мысль о чем была выдвинута в начале этой статьи. Конгломерат отнюдь не означает эклектики, наоборот, он предполагает нерасчленимое единство, сплав. Это исключает однозначную оценку архитек-

⁵¹ См.: Каргер М. К. К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода. — Труды Российской Академии художеств. Т.1. М., 1947, с. 19 и сл.

⁵² ПСРЛ, т. 7. М., 1851, с. 240.

⁵³ См.: Логвин Н. Г. О завершении второго яруса внутренних галерей Софийского собора в Киеве. — В кн.: Архитектура Киева. Киев, 1982, с. 85—89.

⁵⁴ См.: Комен А. И. Спасо-Преображенский собор в Чернигове. — В кн.: Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 25.

⁵⁵ Беридзе В. В. Грузинская архитектура раннехристианского времени (IV—VII вв.). Тб., 1974, с. 8.

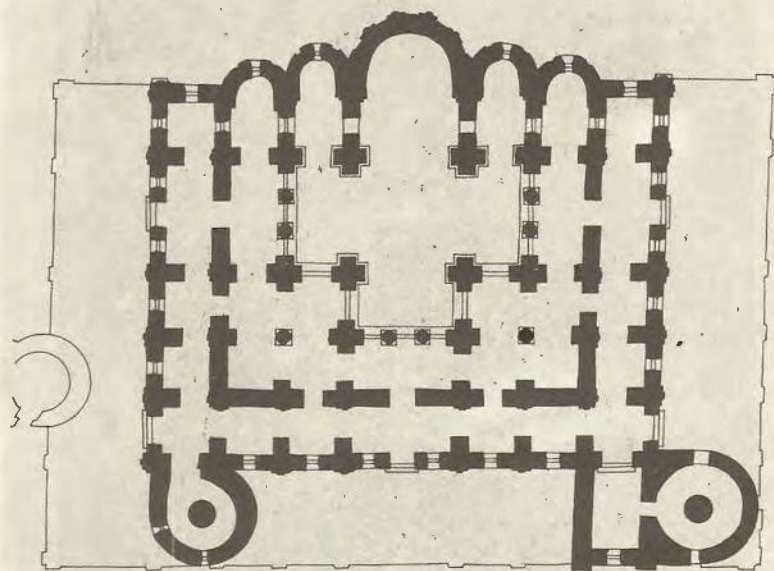
⁵⁶ См.: Соколов П. Русский архиерей из Византии и право его назначения до начала XV века. Киев, 1913, с. 44—45.



14.
Алимпий (?). Богоматерь Великая Панагия. Икона. XII в.

14.
Alimpy (?) The Virgin Great Panagia. Icon. 12th century

туры Десятинной церкви, требует ее разностороннего рассмотрения, что неизбежно приводит к такому пониманию истоков древнерусской монументальной архитектуры, при котором вся «предыстория Десятинной церкви» никоим образом не может быть сброшена со счетов. При этом только крайняя скудость источников не позволяет исследователю выйти за границы одного-двух памятников, могущих пролить хоть какой-нибудь свет на то, что было до Десятинной церкви, в то время как ее «архитектурная предыстория» не могла быть творчески бесплодной. Во всяком случае, Десятинная церковь с ее сложной функцией, многосоставным планом, различными отступлениями от классических средневизантийских образцов не была чистым «продуктом» греческого мастерства, но, будучи создана в «специфических услови-



15.
Киев. Софийский
собор. До 1037 г.
План

15.
Kiev. The St. Sophia
Cathedral.
Before 1037. Plan

ях», оказалась наделенной рядом специфических черт, говорящих о гораздо более сложных истоках древнерусской монументальной архитектуры, нежели это принято думать. Если центральный омфалий связывает Десятинную церковь с планировкой славянских святилищ, а прямоугольность плана оказывается развитием геометрической идеи киевского капища под плодотворным воздействием византийских образцов, если продольность плана заставляет вспомнить болгарские базилики, то тем самым определяются все те импульсы, которым обязана творческая мысль создателей Десятинной церкви. Но главное состояло в том, что результатом суммирования всех этих импульсов явилось новое понимание пространства. Пространство теперь мыслилось не обезличенно-космически, как в открытых святилищах, а лично-организованным⁵⁷, то есть антропоморфизированным,

что наполняло его коллективной духовностью. Такое последовательное сочетание форм архитектурной композиции (и росписи), причем в больших масштабах, и дало основание назвать стиль русской архитектуры X—XI веков монументальным историзмом (Д.С.Лихачев). Прежде чем двигаться дальше, посмотрим, как он выразился в скульптуре и живописи. Этому новому качеству предстояла большая многовековая будущность.

Ранняя киевская скульптура представлена произведениями с довольно неопределенной «родословной». Привезенные в Киев из Херсонеса и других южных мест различные мраморные архитектурные фрагменты и даже саркофаги в счет не идут. Относя-

⁵⁷ См.: *Флоренский П. А. Обратная перспектива*. — В кн.: *Труды по знаковым системам*, III. Тарту, 1967, м. 389.

⁵⁸ См.: *Пуцко В. Г. Каменный рельеф из киевских раскопок*. — «Советская археология», 1981, № 2, с. 223—231.



щиеся к давно пройденным историческим этапам и стилям, они не могут считаться ни источниками, ни компонентами духовной культуры Киевской Руси. Херсонесскую медную квадригу и еще какие-то статуи тоже нельзя считать киевской скульптурой. Однако нельзя и не учитывать их, так как для киевлян это были невиданные фигурные произведения, должны были произвести немалое впечатление.

До последнего времени произведением конца X или самого начала XI века считался довольно крупный рельеф Богоматери Одигитрии, будто бы связанный с украшением западного фасада Десятинной церкви. Но недавно высказано мнение о датировке его XII веком⁵⁸. Если так, то самыми ранними памятниками скульптуры Киевской Руси будут четыре монументальных рельефа (из красного шифера), датировка которых началом XI ве-

16. Киев. Софийский собор. До 1037 г. Реконструкция Ю. С. Асеева

16. Kiev. The St. Sophia Cathedral. Before 1037. Reconstructed by Yu. S. Aseyev

ка как будто не вызывает сомнений. Первая пара рельефов происходит из Киево-Печерского монастыря, а вторая пара — из Михайловского Златоверхого (или Дмитриевского) монастыря. Все четыре рельефа высечены на крупных плитах в форме горизонтально вытянутого прямоугольника, которые украшали либо один из фасадов храмов, либо парапеты хоров.

Рельефы хорошо группируются в сюжетные и стилистические пары. На первой паре представлены: Геракл, побеждающий немейского льва, и Дионис, везомый на колеснице львом и львицей⁵⁹. На второй — святые воины-всадники Георгий и Федор Стратилат (один рельеф) и Нестор и Дмитрий (другой рельеф)⁶⁰. Вне всякого сомнения, такими парами они и функционировали: первая пара — на неизвестном здании, а вторая — в архитектуре

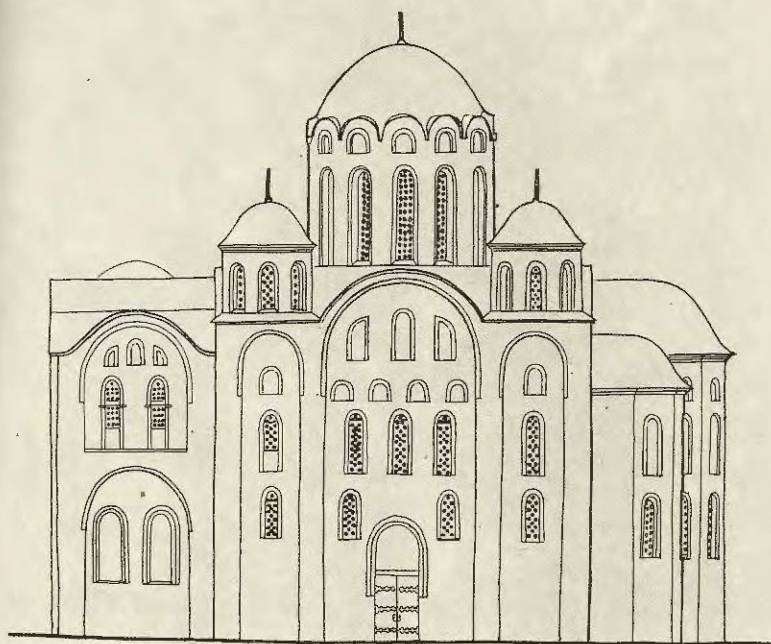
17.
Киев. Софийский
собор. До 1037 г.

17.
Kiev. The St. Sophia
Cathedral. Before 1037



исчезнувшего Дмитриевского собора. Мифологические рельефы представляются более ранними, чем исторические, поскольку интерес к ним, скорее, объясним близостью к тому времени, когда язычество еще пыталось продлить свое существование.

Вспомним нехристианские процедуры, допущенные в Десятинной церкви. Учрежденный Владимиром институт десятины тоже не характерен для Восточной церкви. Недаром в случае нарушения его Владимир грозил проклятием. Недаром, наконец, настоятель Десятинной церкви корсунянин Анастас эмигрировал вместе с временно захватившим Киев, но вынужденным бежать из него польским королем Болеславом. Видимо, православие клира Десятинной церкви было не крепким. Не крепок в православии был и сын Ярослава Мудрого Изяслав, один из самых «про-



западных» князей в русской истории⁶¹ и, кстати сказать, донатор Дмитриевского собора. Князьям Святославу и Всеволоду пришлось выдержать трудную борьбу с польским и немецким окружением Изяслава, и можно подумать, что существенная разница между интересующими нас парами рельефов — мифологической и исторической — в какой-то степени отражает эту борьбу. Ведь Святослав и Всеволод открыто опирались на греческую традицию, оплотом которой был Киево-Печерский монастырь. Последний немалым был обязан Святославу. Греческие (византийские) истоки мифологических рельефов с Гераклом и Дионисом несомненны. Именно византийская санкция и могла допустить рельефы с языческими персонажами, которые к XI веку достаточно ассимилировались христианством. Геракл даже мог символизировать... Христа!

А

⁵⁹ Даркевич В. П. О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре. — В кн.: Славяне и Русь. М., 1968, с. 411 и сл.

⁶⁰ Рыбаков В. П. Прикладное искусство и скульптура. — В кн.: История культуры Древней Руси. Т. 2. М. — Л., 1951, с. 439—441.

⁶¹ См.: Кузьмин А. Г. Древнерусские исторические традиции и идейные течения XI века. — «Вопросы истории», 1971, № 10, с. 59.

18. Киев. Михайловский собор Выдубицкого монастыря. 1070—1088. Реконструкция Н. Г. Логвин

18. Kiev. The St. Michael Cathedral of the Vyrubitsky Monastery. 1070-1088. Reconstructed by N. G. Logvin

Вряд ли исполнителями мифологических рельефов были византийские мастера. Местный материал (красный шифер) и анатомические вольности в фигурах изобличают руку местных мастеров, работавших по византийским моделям. Этими моделями могли быть произведения мелкой пластики. Может быть, не следует забывать и о влиянии фольклорных источников. Сцену единоборства Геракла со львом так и хочется поставить в один ряд с летописной легендой о Яне Усмошвеце, остановившем на всем скаку разъяренного быка.

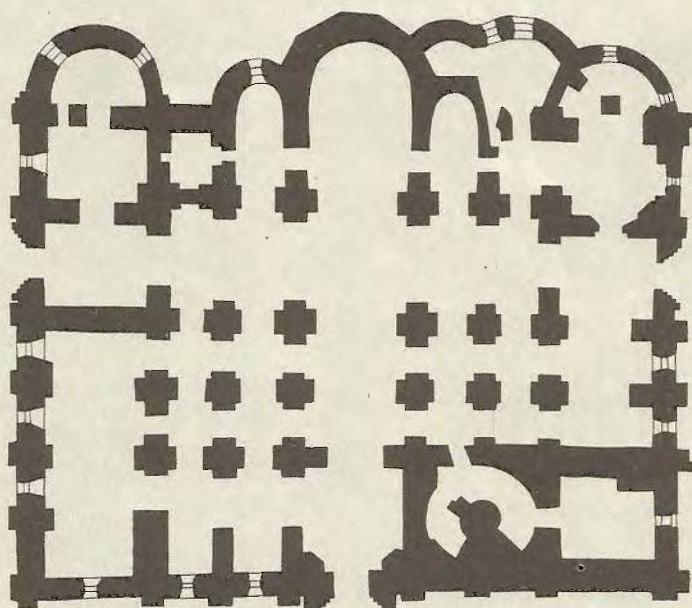
Работа в области довольно крупной декоративно-монументальной скульптуры мифологической тематики была хорошей подготовительной ступенью к будущей древнерусской пластике.

19.
Новгород. Софийский
собор. 1045—1052

19.
Novgorod.
The St. Sophia
Cathedral. 1045-1052



Во-первых, над мастерами не довлел запрет на пластические изображения человека, от чего скульптура Руси, вероятно, не была свободна позже. Так же как и сооружение Десятинной церкви, это открывало перед русскими людьми новые, широкие горизонты, сообщало творческой мысли отрыв от предметно-материального бездушного мира. Если в этой творческой мысли оставалось что-то от языческого, то это языческое приподнималось на высоту гармонии мирового характера. Образ Десятинной церкви был образом нового мира. Образ Геракла, побеждающего льва, — образом нового человека. Такие переключения образных систем нельзя оставлять незамеченными. Насколько при этом просветлялось само образное мышление — видно по стилю рельефов.



Стиль рассматриваемых мифологических рельефов на первый взгляд кажется грубоватым. Пропорции рук и ног Геракла несколько преувеличены. Фигура Диониса, наоборот, поражает какой-то расслабленностью. Но это вряд ли от неумения. Преувеличение тех частей тела, которые человеку казались важнейшими в данном сюжете, — типичная черта всей скульптуры романского стиля, по существу, для всей Европы. В этом проявлялась не слабость, а сила мастеров. В сценах борьбы со львом — преимущественным символом зла в Библии и Евангелии — это преувеличение было особенно уместно. Геракл выглядит заведомым победителем. Если рельеф делался по заказу князя Святослава, то это должно было ему нравиться. И не только ему, но и его единомышленникам, может быть, даже киевлянам вообще, настроенным против «иезуита» Изяслава. Недаром в случае

20.
Новгород. Софийский
собор. 1045—1052.
План

20.
Novgorod.
The St. Sophia
Cathedral. 1045-1052
Plan

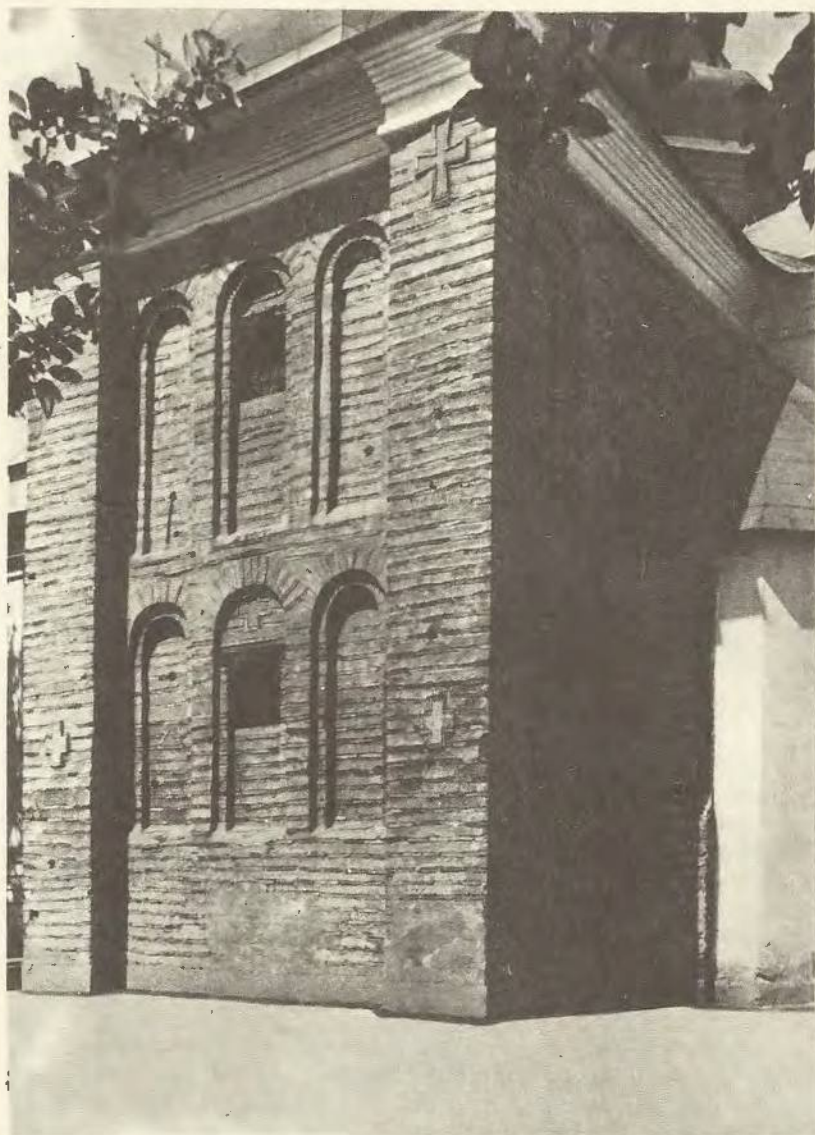
отказа Святослава выступить против Изяслава киевляне грозили уйти «в Гречьску землю»⁶².

Итак, перед нами яркий пример использования языческого наследия в целях прославления Нового человека Новой веры.

Рельеф с Дионисом не менее примечателен. Если героический Геракл выступает олицетворением Нового человека, то расслабленный, захмелевший Дионис — полная ему противоположность. Даже лев и львица, влекущие повозку с лежащим Дионисом, «выражениями» своих морд кажутся более «положительными». Может быть, будет натяжкой сказать, что в столь иронической трактовке греческого бога стихийных сил Земли проявилось высокоэтическое мировоззрение мастеров и вообще русских

21.
Киев. Спасский храм
в Берестове.
До 1125 г.

21.
Kiev. The Saviour
Cathedral in Berestovo.
Before 1125



людей XI века, но что трактован он как антипод героического Геракла — это хорошо видно.

С другой стороны, не надо забывать, что богатейшая символика Диониса знала его и как борца с врагами, посылающего на них безумие⁶³. С этой символикой тесно связано и «звериное прошлое» Диониса, что в киевском рельефе, может быть, и означено парой запряженных львов. Так или иначе, символика Диониса могла оказаться очень животрепещущей в условиях сложной борьбы Святослава и Всеволода с «иезуитом» Изяславом, хотя он и был их старшим братом.

Если в рельефе с Гераклом сказалась героическая символика, а в образе Диониса — ироническая, то это лишний раз говорит о том, что творческому мышлению русских мастеров второй поло-

⁶² ПСРД, т. 1, стлб. 173.

⁶³ См.: Лосев А. Ф. Дионис. — В кн.: Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980, с. 380.

⁶⁴ См.: Вагнер Г. К. Статья Георгия Хировоска «Об образах» в «Изборнике Святослава 1073 года» и русское искусство XI в. — В кн.: Изборник Святослава 1073 г. М., 1977, с. 189, №152.

А



вины XI века уже было свойственно разноплановое или разноаспектное понимание творческих образов в духе антично-византийской эстетики, как она немного позже отразилась в Изборнике князя Святослава 1073 года⁶⁴.

На рассматриваемом этапе положительное понимание и трактовка символа преобладала, что, вероятно, надо отнести за счет известной родственности привычно-языческого мышления славянских неопитов и античных мифотворцев. Этим объясняется и преобладание в рельефах чувственного начала над духовным.

Интересное изменение произойдет несколькими годами позже, когда высекались из шифера рельефы конных святых воинов.

На первый взгляд композиция этих рельефов строится по тому же принципу бинарности, то есть противопоставления левой

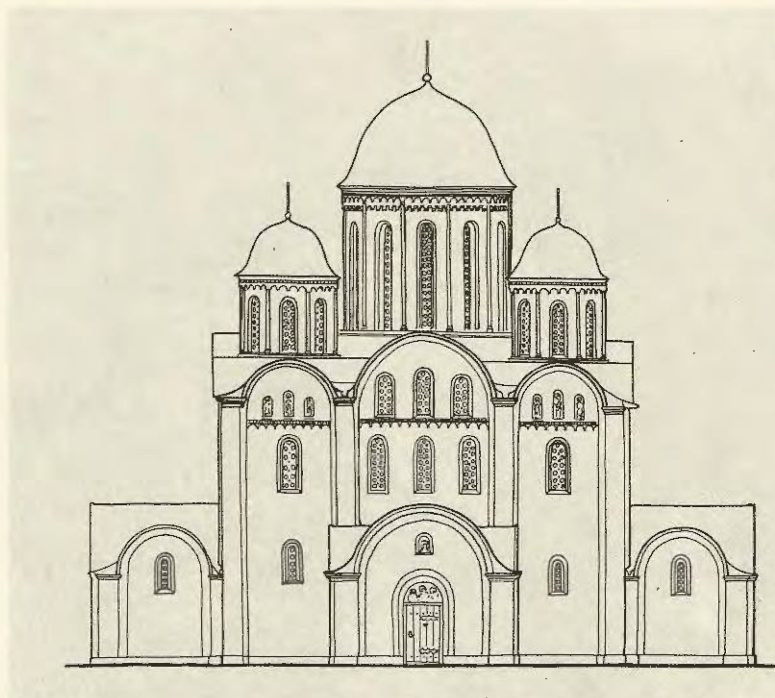
22.

Киев. Спасский храм в Берестове. До 1125 г. Реконструкция Н. Г. Логвин

22.

Kiev. The Saviour Cathedral in Berestovo. Before 1125. Reconstructed by N. G. Logvin

и правой фигур, как в рельефе с Гераклом. Но там противопоставлялись противоборствующие силы добра и зла, победители и побежденные. Здесь противостоящие силы равнозначны: святому Георгию противостоит Федор Стратилат, а святому Нестору — святой Дмитрий. Собственно говоря, это противопоставление чисто формально-композиционное, но отнюдь не смысловое. Его, скорее, можно назвать ритуальным равностоянием, подобным тому, какое представляли собой древние сасанидские наскальные рельефы. Но даже в этих монументальных рельефах адорирующий царь предстал перед венчающим его богом. Киевские святые воины абсолютно равнозначны. Они одинаково предостоят перед высшей силой, которая невидимо находится между ними, являя мыслимый единый центр композиции. Такой



23.
Чернигов. Успенская
церковь Елецкого мо-
настыря. Начало XII в.
Реконструкция
Н.В.Холостенко

23.
Chernigov.
The Dormition Church
of the Yelets Monastery.
Early 12th century.
Reconstructed
by N. V. Kholostenko

невидимой, но властной силой, притягивающей к себе святых воинов-всадников, мог быть только Бог.

Действительно, именно такие тринарные композиции с фигурой Христа в центре появились в это время в грузинской монументальной скульптуре⁶⁵, которую можно считать ближайшей предшественницей киевских рельефов. Источником же грузинских композиций, скорее всего, был Ахтамар. Но иконографический источник не означает образца. Отличие (иконографическое и художественное) киевских рельефов от грузинских очень заметно. Высказано мнение, что, не имея стилистических аналогий в восточно-христианском искусстве, киевские рельефы святых воинов свидетельствуют о какой-то связи с Солунью⁶⁶. Но это мнение никак не подтверждено стилистическими сравнениями. Более реальным остается предположение о местном (киевском) мастер-

стве, тем более что весьма антигречески настроенный князь Изяслав вряд ли стал бы привлекать солунских мастеров. Исходя из достаточно распространенной восточно-христианской иконографии, киевские мастера (или мастер) испытали здесь свои творческие возможности. В формально-техническом отношении они оказались не на очень большой высоте: фигуры довольно плоски, гривы коней изображены как бы при виде на них сверху (!); формы — лапидарны, не пластичны, что нельзя объяснить твердостью шифера, так как более пластичные мифологические рельефы высечены из того же материала. В частности, никак нельзя согласиться с мнением, что «рельефы святых всадников по уровню художественного исполнения значительно выше лаврских»⁶⁷. Умственно-словесный анализ произведения нельзя отры-

⁶⁵ См.: Аладашвили Н. А. Монументальная скульптура Грузии. М., 1977, с. 146 и сл., табл. 156.

⁶⁶ См.: Пуцко В. Г. Киевские рельефы святых всадников. — «Старинар», XXVI. Београд, 1977, с. 121, 123.

⁶⁷ Там же, с. 123.



24.
Новгород. Георгиевский собор Юрьева монастыря. 1119—1130

24.
Novgorod. The St. George Cathedral of the Yuriev Monastery. 1119-1130

вать от художественного. Последний же говорит о другом. Если гипертрофированную диспропорциональность, как и в примере с Гераклом, не следует считать недостатком мастерства, то все же можно сказать, что чувственная, а вместе с тем и пластическая сторона рельефов с конными воинами заметно снизилась. Если в фигурах коротконогих, тучных коней она еще проявлена, то в облике всадников очень заметна некая абстрагированность от всего плотского, а образы их схематичны, в известном смысле даже спиритуализированы, приближены к графическому знаку. По-видимому, через эту абстрагированность неизбежно нужно было пройти, чтобы не попасть в объятия заманчивой активизирующей пластичности, несущей преклонение перед материей и равнодушной к человеческой индивидуальности. Даже при всей

25.
Чернигов. Спасо-Пре-
ображенский собор.
1030—1037

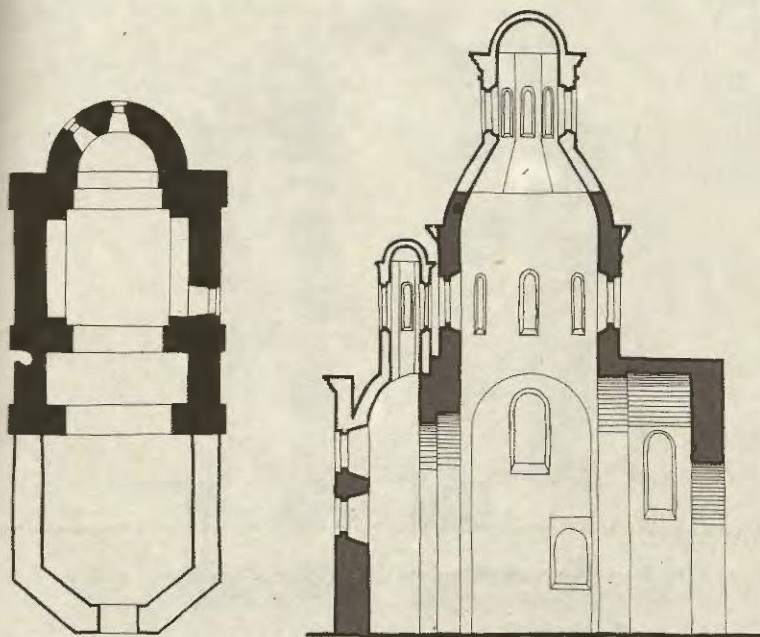
25.
Chernigov. The Cathed-
ral of the Saviour
of the Transfiguration.
1030-1037



лапидарности стиля киевских рельефов видно, что образы Герасима и Диониса безличностны, в то время как облики святых Георгия, Федора Стратилата, Нестора и Дмитрия индивидуализированы (в пределах возможного). Георгия, Дмитрия и Федора Стратилата можно узнать, несмотря на очень лапидарную технику резьбы их лиц. Только Нестор «проблематичен», и недаром в этом всаднике усматривают и Меркурия. Условен, конечно, и поверженный воином царь Диоклетиан (в нем видят императора Максимилиана). Таким образом, если в архитектуре Десятинной церкви местное дохристианское наследие проявилось в свободно-живописном отношении к константинопольскому образцу (причем этот образец был пропущен через призму херсонесской и болгарской архитектурной традиции), то в мифологических и

⁶⁸ См.: Сычев Н. В. Искусство Киевской Руси. — В кн.: История искусства всех времен и народов. Т. 1—6. Л., 1929, с. 188.

А



исторических шиферных рельефах местная переработка восточных и византийских образцов приобрела более инициативный характер, и мы можем говорить о начале русской скульптуры.

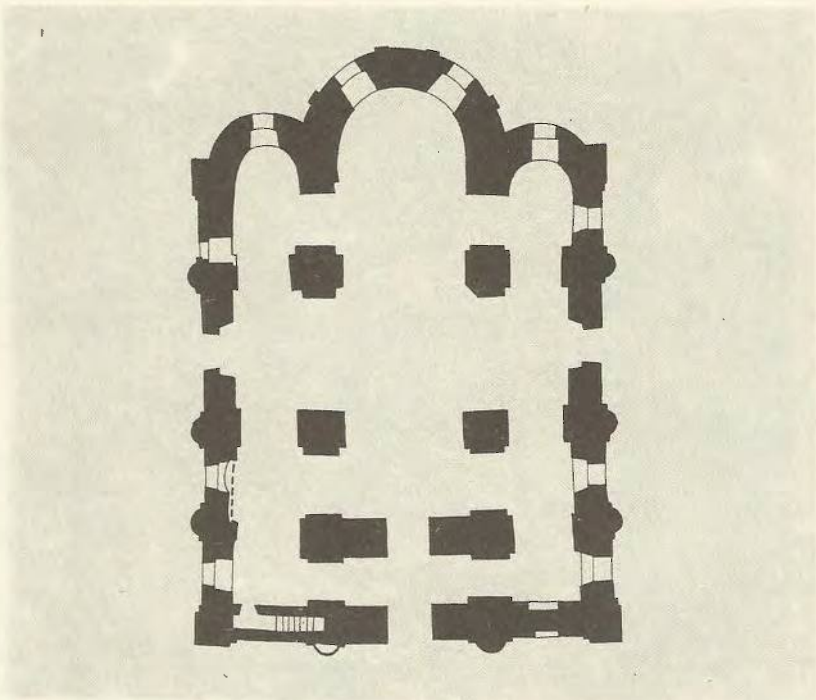
На очерченном архитектурно-скульптурном фоне очень интересно было бы проследить первые шаги, а следовательно, и истоки живописи Киевской Руси. Но росписи Десятинной церкви, за исключением нескольких небольших фрагментов, погибли вместе с храмом. В стиле сохранившегося фрагмента лика неизвестного юного святого усматриваются архаизирующие, не константинопольские черты, источником которых считают Солунь⁶⁸. Это наблюдение можно принять скорее, нежели гипотезу о солунском происхождении мастеров рельефов со святыми

26.
Чернигов. Ильинская церковь. XI—XII вв. План. Реконструкция

26.
Chernigov.
The St. Elijah Church.
11th-12th century. Plan.
Reconstruction

воинами. С резьбой славяне все же были знакомы, но с монументальной живописью — вряд ли.

Здесь, однако, надо принять во внимание следующее обстоятельство. Постройка и роспись такого храма, как Десятинная церковь, имевшая в длину 27 м. в ширину 18 м и, вероятно, столько же (если не больше) в высоту, то есть площадью стен и сводов, предназначавшихся под роспись, приблизительно 1500 кв. м, не могли быть выполнены одними греческими мастерами. Последние выступали в роли ведущих мастеров, рядом с которыми работало по их заданиям много местных подмастерьев-каменщиков, штукатурщиков, стекловаров, растирателей красок, может быть, и орнаменталистов. В этой политехнической мастерской росли и формировались русские художники. Если



27.
Киев. Церковь Бого-
родицы (Пирогошчая).
1131. План

27.
Kiev. The Church
of the Virgin (Pirogo-
shchaya). 1131. Plan

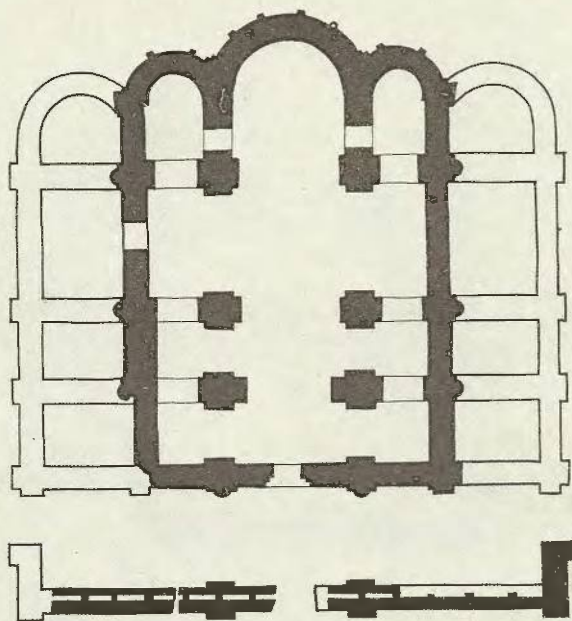
вклад их в «оформление» Десятинной церкви остается неуловимым, то в строительстве и украшении Софийского собора он проглядывает довольно ясно, так что даже самые строгие исследователи считают возможным выделить этот вклад. Прежде чем перейти к этому, коснемся главного, что несло с собой новое искусство живописи, — сложной системы росписей. Она тесно связана с музыкальным строем литургии.

Известно, что в певческом искусстве это было время господства жанровой формы канона, хотя и предшествующие ей кондаки сохраняли свою силу.

Форма канона особенно интересна тем, что, разделяясь на песни, которые, в свою очередь, состояли из «заглавных» (ветхозаветных) ирмосов и тематически развивающих их стихир или тропарей, она предоставляла возможность многопланового

скелетно-музыкального развертывания основного содержания канона. Такое «разворачивающееся» из смыслового центра и как бы «трансформирующее» большую тему творческое мышление вообще отличает новое сознание. Оно составляет суть архитектурного мышления, что особенно хорошо видно на примере Софийских соборов Киева, Новгорода и Полоцка. В сущности, этому же ходу мышления обязана своим расцветом и новая живопись.

Мы очень часто видим причину подъема живописи Киевской Руси в работе приезжих греческих мастеров, в появлении новых красочных материалов и т. п. Но ведь все это могло дать плоды только в условиях большой местной расположенности к новому искусству, в условиях его понимания, как это было в архитекту-



ре. Под пониманием здесь имеется в виду не знание, кто такой Пантократор, что такое Благовещение, вход в Иерусалим и т. п. Понимание — это та самая способность видеть за изображением его смысл в разных аспектах и трансформациях, о которых сказано в связи с канонам.

Не случайно именно в период расцвета канона (XI в.) сложилась та система храмовой живописи, которая была усвоена Киевской Русью, в частности, в росписи Софийского собора. Изображение в центральном куполе Вседержителя ясно указывает, с каким канонам мы имеем дело. Подчиненная ему система росписи — евангельские сцены на сводах, Богоматерь, Евхаристия и святительский чин в центральной апсиде, ветхозаветные сцены на хорах и прочее — это и есть «песни» канона, в которых наличествуют свои «ирмосы» и «тропари».

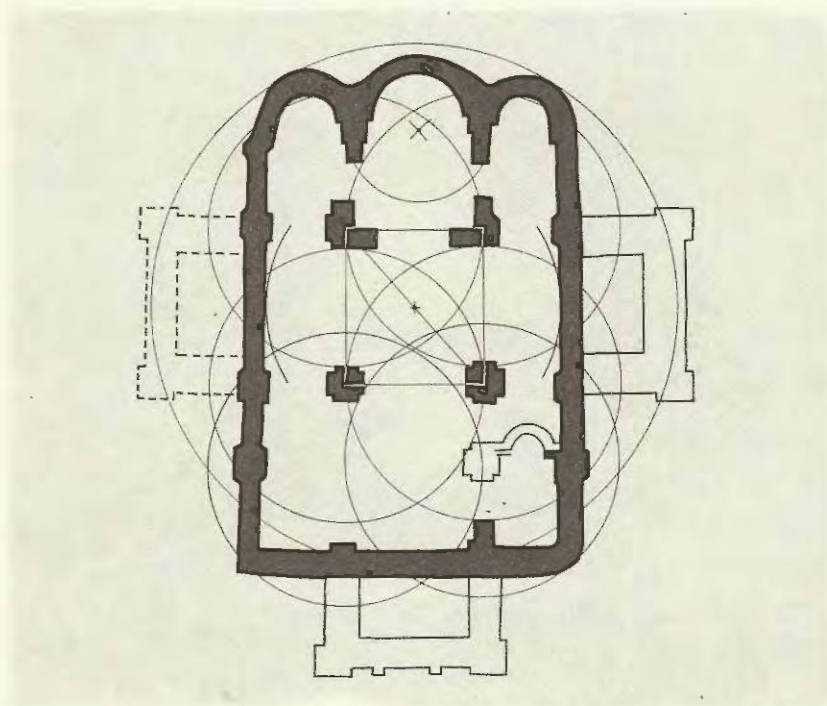
28.
Смоленск. Борисоглебский собор. XII в.
План

28
Smolensk. The Cathedral
of SS. Boris and Gleb.
12th century. Plan

Владение такого рода сложным живописным мышлением составляло главное приобретение древнерусского искусства. При этом надо непременно иметь в виду, что «ирмосное» и «тропарное» развертывание темы канона происходило не только вширь, но и вглубь (вглубь личностного сознания человека). Раз возникнув, такое искусство уже не могло ни идти вспять, ни умереть. Оно могло только развиваться.

Состав росписи Софии Киевской хорошо известен. В то время как мозаики заполняют купол (вместе с барабаном, конечно), паруса, подпружные арки и апсиду, вся остальная часть собора расписывается фресками.

Росписи Софийского собора содержат сотни изображений человеческих фигур, часть из которых носит заметно индивиду-



29.
Рязань (Старая).
Борисоглебский собор.
XII в. План

29
Ryazan (Old).
The Cathedral of
SS. Boris and Gleb.
12th century. Plan

лизованный характер. Вот что писал об этом В.Н.Лазарев: «В совершенстве владея линией, мозаичисты и фрескисты храма Софии умели не только очертить фигуру и придать силуэту внушительную монументальность; они умели... убедительно обрисовать черты лица, извлекая из них совершенно особого рода выразительность. Они преувеличивают размер глаз, удлинняют нос, несколько вытягивают лицо. Тем самым они достигают большей одухотворенности. Стопким проникновением характеризуют они мужа «бодрого», «дерзкого», «ратного», «красного лицом»; это мужи «брани» и «храброствующие». Но еще лучше им удаются характеристики стариков, убеленных сединой; это «мужи думающие» и «мужи совета»; «старейшие», «добрые» и «честные» (то есть почетные)»⁶⁹.

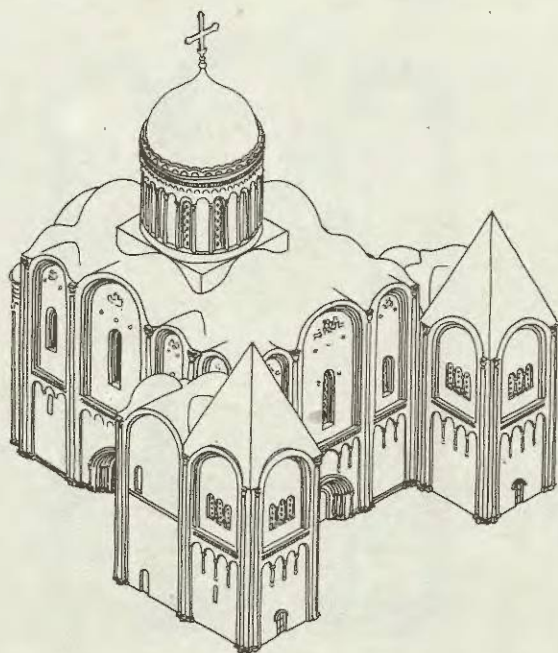
Безусловно, тон здесь (особенно в мозаиках) задавали гречес-

художники, но поразительна быстрота, с какой новое искусство усвоили русские мастера. Среди них уже в XII веке славился Алтунский, которому приписывали большую, поразительной красоты икону «Богоматерь Великая Панагия» (так называемая «Ярославская Оранта»)⁷⁰. Это позволяет думать, что местное русское мастерство стало складываться задолго до строительства Десятинной церкви, возможно еще в первой половине X века, когда в Киеве появились первые монументальные храмы.

Монументальный стиль живописи XI века опять же проявляется не только в очень крупных размерах фигур (в Киевской Софии — до 5,5 м), но и в целостной их цветовой моделировке, без излишних дробных складок в одеждах, в крупных ясных чертах ликов. По гармонизации физической и духовной красоты

⁶⁹ Лазарев В. Н. Живопись и скульптура Киевской Руси. — В кн.: История русского искусства. Т. 1, с. 188.

⁷⁰ См.: Антонова В. И. Живопись Киевской Руси и эпохи феодальной раздробленности. — Каталог древнерусской живописи. Т. 1. М., 1963, с. 53.



образов их можно было бы назвать калокагитийными («калокагития» означает «прекрасноблагость»). Столь эпические образы редки даже для византийского искусства.

Задавшись целью показать первые проявления нового монументального стиля в архитектуре, живописи и скульптуре Киевской Руси, мы вынуждены были нарушить логический порядок, рассмотрев росписи Софийского собора Киева прежде его архитектуры. Теперь можно вернуться к последней.

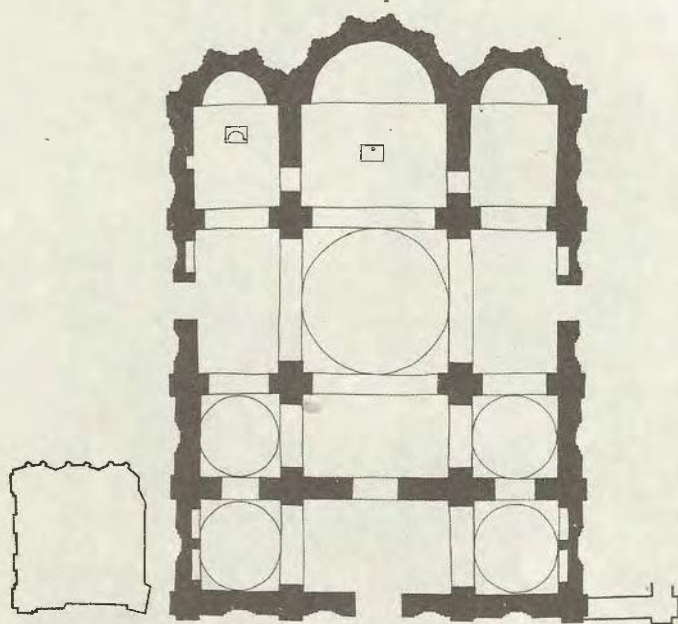
С постройкой грандиозного Софийского собора связывают установление в Киеве митрополии. Выше уже приводились мнения нескольких ученых, считающих, что первым кафедралом Киева была Десятинная церковь. Создание Ярославом Мудрым

30. Владимир. Успенский собор. 1158—1160. Реконструкция Н. Н. Воронина

30. Vladimir. The Dormition Cathedral. 1158-1160. Reconstructed by N. N. Voronin

нового митрополичьего кафедрала можно объяснить двумя причинами: 1) Десятинная церковь не вполне удовлетворяла митрополичьи функции, о чем уже говорилось выше; 2) при Ярославе якобы произошел разрыв русской церкви с Охридским патриархатом и установились новые связи с патриархатом (правда, с этим согласны далеко не все) Константинопольским. Первым греческим митрополитом всея Руси считался Феопемпт. Так или иначе, но необходимость в новой «митрополии» (митрополичьем кафедрале) возникла, и ею стал Софийский собор.

Независимо от того, заложен ли он в 1017 или 1037 году, своими архитектурными формами он утвердил то, что в Десятинной церкви было выражено только намеком. Условная пятинефность превратилась в самую настоящую пятинефность. Более



31.
Киев. Успенский собор
Киево-Печерского
монастыря.
1073—1078. План

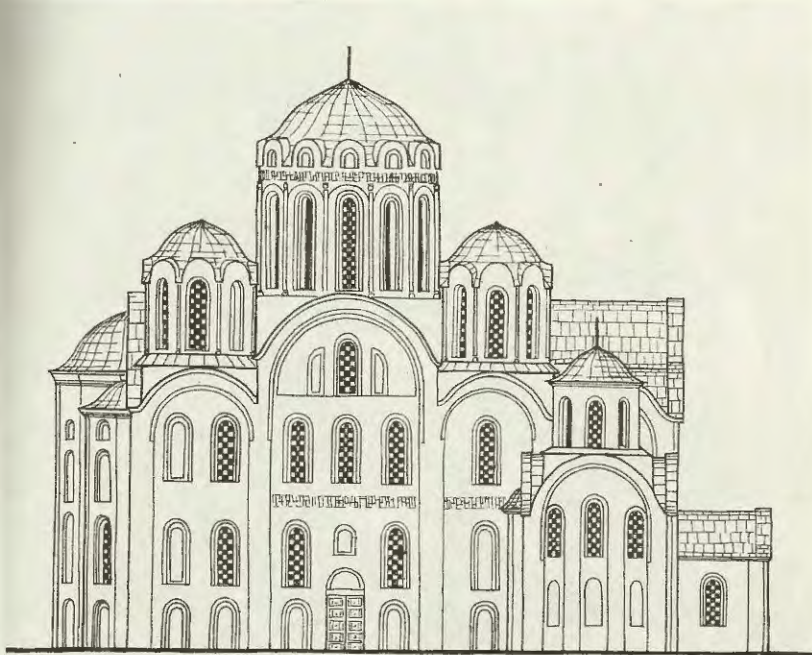
31
Kiev. The Dormition
Cathedral of the Kiev-
Pechora Monastery.
1073-1078. Plan

того, два пояса круговых галерей, по существу, делают Софийский собор девятинефным. Если действительно верно то, что в Византии не было пятинефных храмов, то уж девятинефных конечно не было. Не было в Византии и тринадцатиглавия, увенчивающего Киевскую Софию. Как уже говорилось выше, не исключено, что у собора было двадцать пять глав: тринадцать световых и двенадцать — в виде низких куполов (без барабанов).

Бесспорно, Киевскую Софию строили греческие мастера (с русскими помощниками, естественно), но не менее бесспорно, что замысел постройки был продиктован заказчиком, то есть Ярославом Мудрым и его советниками. При этом необычность (для греческих зодчих) замысла при техническом его осуществлении невольно привела к своеобразным особенностям, позволяющим говорить о становлении «русской школы» архитектуры.

Сюда можно отнести (помимо многоневности) галереи, угловые башни, многоглавие и общую пирамидальную композицию, создаваемую ступенчатым повышением объемов от периферии к центральной главе.

Большое внутреннее пространство хорошо (лучше, чем в Десятинной) отвечало потребностям митрополичьего богослужения, в котором участвовал князь (по примеру византийского императора). Конечно, ничего похожего на колоссальный небосвод, какой был в Константинопольской Софии, в новом киевском кафедрале не было, но ведь в XI веке и образ Мира мыслителям того времени рисовался не таким антикизирующим космосом, как при Юстиниане. Образ Мира все более принимал строго иерархическую структуру, воплощением которой и был Софий-



ский собор. Соответствие всех иерархически связанных ячеек здания иерархическому же строю земного и небесного мира настолько полное (адекватное), что по нему можно судить о природе средневекового мышления вообще.

В посвящении нового киевского кафедрала Софии Премудрости не следует видеть подражание Константинопольской Софии. Подражать ей было невозможно. Правильнее видеть в посвящении Софии естественное желание Ярослава Мудрого и всех его приближенных мысленно приблизить себя, Киев и всю Киевскую Русь к высочайшему патронату Софии Премудрости, под которой могли одновременно подразумеваться и Богоматерь и сам Христос.

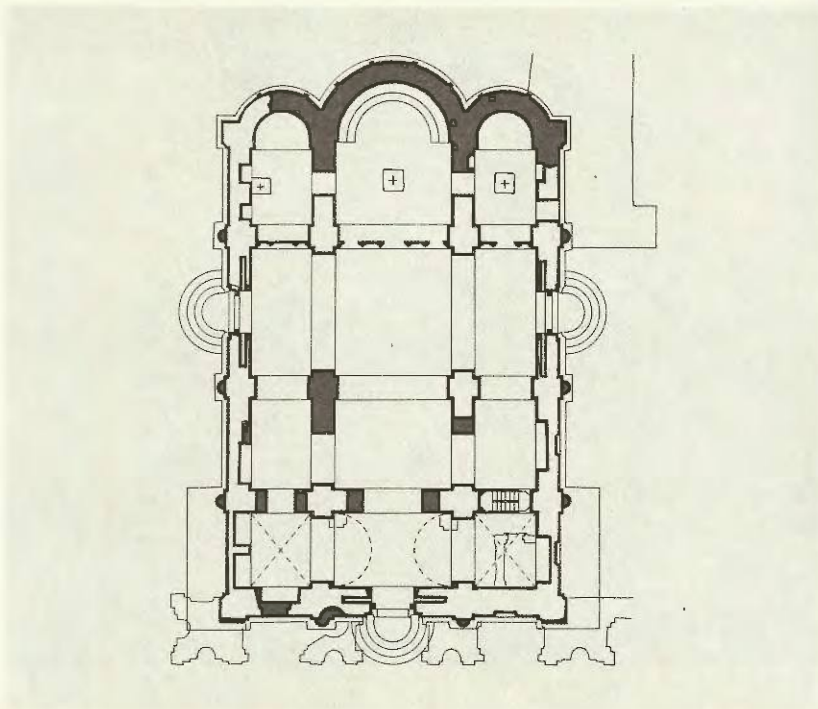
И это было не единичным актом, а целой программой действия. Пятинефные Софийские соборы строятся в Новгороде

32. Киев. Успенский Собор Киево-Печерского монастыря. 1073—1078. Реконструкция Н. Г. Логвин

32. Kiev. The Dormition Cathedral of the Kiev-Pechora Monastery. 1073-1078. Reconstructed by N. G. Logvin

(1045—1052 гг.) и в Полоцке (между 1044 и 1066 гг.). Кроме того, инициативе Ярослава Мудрого принадлежит создание еще двух пятинефных храмов в Киеве — Георгиевского и Ирининского (ок. 1037 г.).

Перечисленный ряд памятников интересен тем, что свидетельствует о функциональном расширении государственно-митрополичьего жанра архитектуры. На самом деле ни один из этих храмов не был митрополичьим. Но полоцкий князь мог мечтать хотя бы о титулярном митрополите, как это будет позднее в Переяславле Южном. Киевские Георгиевский и Ирининский храмы, как находившиеся под донаторством Ярослава (Георгия) и его жены Ирины, видимо, тоже строились не без расчета на посещение их митрополитом, двор которого находился



33.
Владимир-Волинский.
Успенский собор.
1156—1160. План

33.
Vladimir-Volynsky.
The Dormition
Cathedral. 1156-1160.
Plan

рядом. Пожалуй, дальше всего от поползновений на «митрополию» находилась Новгородская София. Но заказчиком ее (вместе с сыном Владимиром) был тот же Ярослав. По-видимому, с образом монументального пятинефного и многоглавого собора (Новгородская София о шести главах) он связывал представление о своем общерусском могуществе. Выражением этой идеи и был стиль монументального историзма. Последний получил развитие не только в архитектуре, но в живописи.

Конечно, идея общерусского могущества не была собственностью одного Ярослава Мудрого. Ею были захвачены достаточно широкие феодальные круги, а лучшее словесное выражение эта идея получила в «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона, произнесенном им, скорее всего, именно в Киевской Софии.

Навсегда остается загадкой, насколько искусство монументального историзма было любимо всем народом. Мы должны помнить, что классовые противоречия в это время не могли зайти глубоко. Естественно, городская и деревенская культура весьма различались, но ведь городская культура создавалась не кем-нибудь, а выходцами из народа. «Элиту нельзя представлять как некое активное и формирующее начало, а «массу» — как начало инертное и пассивное». Более того, «сама ориентация богословской мысли и ее основное содержание определялись прежде всего «массой» по той простой причине, что христианство было «философией миллионов»⁷¹.

Но как бы ни было целостно это раннее единство художественной культуры Киевской Руси, оно должно было получить и

⁷¹ Сидоров А. И. Некоторые проблемы ранневизантийской философии. — В кн.: Древнейшие государства на территории СССР. М., 1985, с. 217 и сл.

34. Киев. Св. Дмитрий. Мозаика собора Михайловского монастыря. Начало XII в.

34. Kiev. St. Demetrius. Mosaic from the cathedral at the St. Michael Monastery. Early 12 century



35.

Киев. Апостолы из Евхаристии. Мозаика собора Михайловского монастыря. Начало XII в.

35.

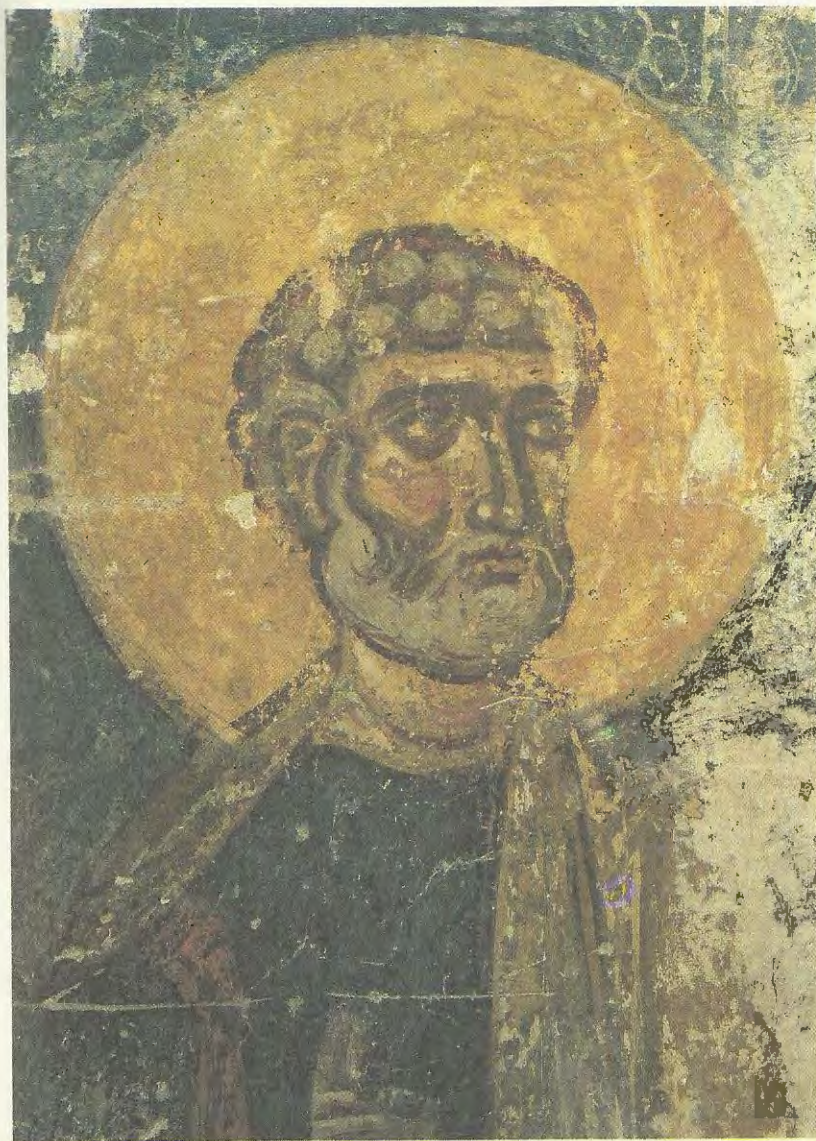
Kiev. The Apostles from the Eucharist. Mosaic from the cathedral of the St. Michael Monastery. Early 12th century.

получило трещину. В 1054 году умер Ярослав Мудрый, и среди русских князей начались «которые» (раздоры). Прежде всего среди Ярославичей. Образованный Изяславом, Всеволодом и Святославом «триумvirат» был лишь ширмой, прикрывающей их «своеземные» интересы. Каждый из них мечтал о превосходстве, каждый стремился создать себе культурный ореол, каждый обращался к архитектуре как средству самовозвеличивания. Это отнюдь не социологизирование, чего ныне стали очень бояться (!), а исторический факт. Иначе как объяснить, что все три брата почти одновременно строят (или принимают участие в строительстве) соборов в своих «фамильных» или «подшефных» монастырях: Изяслав — в Дмитриевском (Михайловском Златоверхом, середина XI в.), Всеволод — в Выдубицком (1070—1088 гг.), Свя-



тослав — в Киево-Печерском (1073—1078 гг.). Кроме того, Святослав заложил собор в Вышгороде (1076 г.). Все это были очень большие сооружения, храм в Вышгороде даже грандиозный. Скорее всего, они были пятиглавыми. Но уже не пятинефными (как митрополичьи), а трехнефными, в крайнем случае — с галереями. Пятинефность не требовалась функционально (жанрово), но такие черты великих традиций эпохи Ярослава Мудрого, как пятиглавие, башни (Михайловский собор Выдубицкого монастыря), круговые галереи (собор Дмитриевского монастыря), вероятно, производили впечатление построек не только княжеского, но и общегосударственного значения. Стиль монументального историзма далеко еще не исчерпал своих возможностей. Особенно откровенно он проявился в грандиозном храме-мавзолее

А



36.
Новгород. Апостол
Петр. Фрагмент
росписи южной
паперти Софийского
собора. XII—XIII вв.

36.
Novgorod.
The Apostle Peter.
Detail of the wall-
painting in the south
parvies of the
St. Sophia Cathedral.
12th-13th century

первых святых князей Бориса и Глеба в Вышгороде, который достраивал (после Святослава) князь Всеволод, а закончил (в 1115 г.) князь Олег Святославич («Гориславич» в «Слове о полку Игореве»). К украшению этих построек привлекалась и монументально-декоративная скульптура. Описанные выше резные шиферные плиты с изображениями конных святых воинов связываются с собором Дмитриевского монастыря. Похожие резные «панно» входили в декор Успенской церкви Киево-Печерского монастыря, но от них остались лишь небольшие археологические фрагменты.

С Олегом «Гориславичем» мы вступаем в сложный XII век — век так называемой «феодальной раздробленности». Процесс этот начался не сразу, примерно до начала 30-х годов XII века



37.
Новгород. Фрагмент
росписи Георгиев-
ского собора Юрьева
монастыря. XII в.

37.
Novgorod. Detail
of the wall-painting
from the St. George
Cathedral of the Yuriev
Monastery. 12th century

Киевская Русь (включая северо-западные земли) сохраняла относительное единство, хотя междукняжеские отношения все обострялись. Теперь на сцене русской истории действовали уже внуки Ярослава Мудрого, среди которых, пожалуй, только Владимир Мономах пекся о всей Русской земле. Монументальный историзм постепенно сдавал свои позиции, но еще выполнял (хотя бы иллюзорно) общерусскую функцию. Соперничавшие князья сохраняли любовь к крупномасштабным, сильно действующим на воображение постройкам (соборам) — пятиглавым (Никольский собор в Новгороде, 1113 г.; храм Спаса в киевском Берестове, до 1125 г.), даже трехглавым (Успенский собор в Чернигове XII в., Рождественский и Георгиевский соборы Юрьева монастыря в Новгороде, 1117 и 1119 гг.), иногда с притворами (Киев, Чернигов). Сохранялась (у зодчих) любовь к большим

геометрическим четким объемам, к чистым, слабо расчлененным плоскостям, а иногда и к фасадной скульптуре (Чернигов). Существенным новшеством было завершение всех членений стены закомарами в одном уровне. Реплики этого жанра имели место и во второй половине XII века, о чем говорят такие сооружения, как церковь Бориса и Глеба в Новгородском детинце (1167 г.) и храм Ивановского монастыря в Пскове (XII в.?).

Но процесс обособления русских земель (княжеств) друг от друга все же делал свое дело. Каждый из князей считал себя чуть ли не главным, каждый из стольных городов княжеств обзавелся своей епископской кафедрой, каждый такой феодальный центр становился средоточием местной художественной культуры. Показательно, что в архитектуре стал все более излюбленным



одноглавый храм. Одноглавыми строились не только небольшие храмы-капеллы, положившие начало особому, придворно-княжескому жанру («Юрьева божница» в Остре конца XI в.; Ильинская церковь в Чернигове XII в.; «Летская божница» близ Переяславля Южного начала XII в. и др.), но и значительные четырехстолпные и даже шестистолпные храмы. Начнем с последних.

Вероятно, первым одноглавым храмом был храм, построенный в 1022 году князем Мстиславом в Тмутаракани. Остается, впрочем, неизвестным, был ли он четырехстолпным или шестистолпным. Поскольку в связи с образованием ряда «столиц» суверенных княжеств возникла необходимость в строительстве новых княжеских и епископских храмов, то первоначально их функции, видимо, совмещались. Мы знаем о возникновении больших шестистолпных, но одноглавых соборов конца XI—XII века в Суздале (ок. 1096 г.), Смоленске (ок. 1101 г.), Новгороде (Иван на Опоках, 1127—1130 гг., Успенская церковь на Торгу, 1135 г.), Киеве («Пирогощая» церковь, 1131 г. и Кирилловская церковь, 1140—1146 гг.), Каневе (1114 г.), Владимире-Волынском (1156—1160 гг.), Ростове Великом (1161—1162 гг.), Владимире на Клязьме (1158—1160 гг.), Рязани (Старой, 60-е гг. XII в.) и др. По существу, все это были епископские кафедралы (кроме Новгорода и Канева), но одновременно они считались и княжескими. В некоторых случаях княжеская функция подчеркивалась устройством у храмов круговых галерей (Борисоглебские соборы Чернигова — XII в. и Смоленска — 1145—1146 гг.) или притворов (Рязань, Владимир на Клязьме), что говорит еще о живучести традиций

38.

Галич. Дракон. Фрагмент фасадной резьбы Успенского собора. XII в.

38.

Galich. Dragon. Detail of the façade stone carving of the Dormition Cathedral. 12th century

эпохи Ярослава и Ярославичей. Но на пятиглавие никто из строителей XII века (по крайней мере, до 80-х гг.) не решался. Почему?

Существует мнение, что все подобного типа соборы XII века строились по образцу Великой Успенской церкви Киево-Печерского монастыря, из стен которого выходили и епархиальные епископы. Однако это правдоподобное на первый взгляд мнение вызывает сомнение. По последним архитектурным данным, печерская Успенская церковь рисуется пятиглавой, что и отмечалось выше. Тем самым она входила в круг архитектурных реминисценций государственно-митрополичьего, а не епископского жанра. Кроме того, как сейчас мы увидим, одноглавыми строились не только епископско-кафедральные соборы, но и сугубо придворные храмы на княжеских дворах. Надо полагать, что в



39.
Чернигов. Борисоглебский собор. XII в.

39.
Chernigov.
The Cathedral of SS.
Boris and Gleb.
12th century

этом проявилось более узкое, местное, то есть не общерусское, назначение таких построек. Во всяком случае, пятиглавие возрождалось тогда, когда в политике ктиторов возникала некая политически масштабная, подчас даже общерусская тенденция. Мы вскоре придем к ней. Пока же охарактеризуем стиль одноглавых соборов, составлявших особый епископско-кафедральный или местно-соборный архитектурный жанр.

Одноглавые шестистолпные соборы XII века — это своего рода суженный и несколько приземленный вариант стиля монументального историзма. Понятие «приземленный» здесь приобретает и прямой смысл, поскольку перед нами кафедральные соборы «земель» — суздальской, смоленской, ростовской, волынской и т. д. Конечно, основополагающая семантика всех этих построек сохранила свою необходимую общность — образ

Мира. Иначе общехристианская символика распалась бы на части, что несовместимо с догматом. Но было бы неверным думать, что отмеченная общность означает отсутствие индивидуального лица. Даже современный взгляд различает в архитектуре епископского жанра XII века свои «земельные» («своеземельные») особенности, что отразилось в понятии «школы»⁷². Для людей XII века эти отличия были несравненно разительней. Волынская архитектура была ближе к киевской традиции, владими́ро-клязьменская — к галичской, черниговская и рязанская — к той и другой вместе. Впрочем, рязанской школы, вероятно, не существовало, здесь пользовались приглашенными мастерами из Чернигова и Смоленска. Но все же свое лицо рязанская архитектура сохранила. В этой группировке большую роль играют дета-

⁷² См.: *Раппопорт П. А. Русская архитектура на рубеже XII и XIII веков.* — В кн.: *Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуция.* М., 1977, с. 12—29.

А



ли, а не целое, поэтому характеристику стиля нет нужды дифференцировать. Дифференцировать нужно жанры, после чего можно сделать определенное заключение. Но прежде бросим взгляд на живопись и скульптуру рассматриваемого периода.

Наши сведения по этому разделу очень неровны. От росписей разобранного Михайловского храма (начало XII в.) остались только некоторые мозаики, а именно изображение «Евхаристии» (в апсиде) и фигура Дмитрия Солунского. Это были последние мозаики Древней Руси. Снятые со стен, они хранятся в музеях: «Евхаристия» — в Софийском соборе, «Дмитрий Солунский» — в Третьяковской галерее. В «Евхаристии», при ее иконографической близости к композиции Софии Киевской, останавливает

40. Чернигов. Дракон. Фрагмент фасадной резьбы Борисоглебского собора. XII в.

40. Chernigov. Dragon. Detail of the façade stone carving of the Cathedral of SS. Boris and Gleb. 12th century

внимание большее изящество фигур апостолов, изображенных к тому же без нимбов (!). Мужественный образ Дмитрия Солунского вызывает ассоциации с образами из искусства итальянского кватроченто. А. И. Некрасов даже сравнивал его с... образом кондотьера. Конечно, это не говорит о снижении искусства, но какое-то изменение в его цельности намечалось.

Фрески Софии Новгородской XII века (главное помещение и приделы) по сравнению с подкупольной росписью тоже не столь монументальны и эпичны. Наряду с превосходным владением византийским художественным наследием в них отмечается русификация типов лиц и усиление линейности. Большей живописностью характеризуются сохранившиеся фрагменты росписи южной (Мартириевской) паперти, особенно изображение



41.
Чернигов. Капитель
портала Борисоглеб-
ского собора. XII в.

41.
Chernigov.
Portal capital
of the Cathedral of SS.
Boris and Gleb.
12th century

апостола Петра в Деисусе. Росписи Николо-Дворищенского, Георгиевского и Рождественского соборов Новгорода (первая треть XII в.) дошли до нас в столь небольших фрагментах, что судить об их первоначальных системах крайне трудно⁷³. Стиль же, как и в архитектуре, хотя и сохраняет черты «киево-византийского монументализма», но в нем заметно нарастание местных черт, что вызывает сходство с романским стилем. Так и в скульптуре. Вместо больших резных плит с фигурными композициями теперь появляются небольшие рельефы так называемого «звериного стиля» (Галич, Чернигов), даже с признаками так называемой тератологии, под которой подразумевается сложное переплетение звериных элементов с ремнями или лентами («чудовищный стиль»). Это видно, например, в рельефе драконовидного барса из декора Борисоглебского собора в Чернигове⁷⁴. Во

всем чувствуется назревание нового стиля, идущего на смену монументальному историзму. Последний уступит ему место не без борьбы, в результате чего во второй половине XII и первой трети XIII века образуется очень сложная стилистическая картина, в характеристике которой до сих пор нет единства мнений.

ТРАНСФОРМАЦИЯ «МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСТОРИЗМА» (XII — начало XIII в.)

Считается, что процесс феодальной раздробленности Киевской Руси начался с 1132 года — года смерти киевского князя Мстислава Великого (сына Мономаха), которому еще удавалось удерживать

⁷³ Лишь относительно росписи Софии Новгородской проделана реконструктивная работа В.Г. Брюсовой. См.: Брюсова В.Г. Фрески Софии Новгородской. — Автореферат докторской диссертации. Л., 1974.

⁷⁴ См.: Воробьева Е.В. Рельеф с драконом из Галича. — «Советская археология», 1980, №1; с. 209—218; Она же. Семантика и датировка черниговских капителей. — В кн.: Средневековая Русь. М., 1976, с. 175—183.



42.
Кидекша. Борисоглебская церковь.
1152

42.
Kideksha. The Church
of SS. Boris and Gleb.
1152

живать единство. Примерно с этого времени в архитектуре бурно развивается придворно-княжеский жанр. Один за другим во всех княжествах наряду с большими шестистолпными соборами строятся более компактные («кубические») четырехстолпные храмы, увенчиваемые (обязательно!) одной главой. Как правило, они строятся на княжеских дворах, откуда и название жанра⁴³. По традиции мы называем некоторые из наиболее известных храмов такого рода соборами (Дмитриевский собор, Георгиевский собор и т. п.). Но это неверно. Никогда они соборами (кафедралами) не были, так как функция их была придворной, а не городской или епархиальной.

Придворно-княжеский храм рассчитан на сравнительно ограниченное число (и категорию) прихожан. Прежде всего это кня-

43.
Переславль-Залесский, Спасо-Преображенский собор. 1152

43.
Pereslavl-Zalëssky,
The Cathedral
of the Saviour of
the Transfiguration.
1152



жеская семья и дворовая челядь. Возможно, что и ограниченностью функций следует связывать большое число вариантов композиции придворно-княжеского храма. Но здесь проявлялись и другие закономерности.

Стиль монументального историзма (конец X — начало XII в.), наиболее адекватно выражавший «дух эпохи» «империи Рюриковичей» (К. Маркс) («героической эпохи», по Б. Д. Грекову). — был для Киевской Руси «первичным стилем», каким для Западной Европы был романский стиль. Можно сказать, функция построек (соборов) этого стиля была государственной, что и определяло их очень емкую архитектурную образность.

По отношению к этому первичному стилю постройки придворно-княжеского жанра, как более «наследующие» или «транс-

⁷⁵ См. подробно: Вагнер Г. К. Проблема жанров в архитектуре Древней Руси.

«Архитектурное наследство». М., 1988, № 30, с. 5—27.

⁷⁶ См.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 176 и сл.



формирующие», представляют вторичный стиль. В Западной Европе таким вторичным стилем эпохи Средневековья была готика⁷⁶.

Конечно, было бы неверно, исходя из установленной для западноевропейского искусства закономерности, строить такую же схему для искусства Древней Руси. Но не менее ошибочно и исключать его из этой закономерности и относить целиком к «неподвижному Востоку». Готика была искусством городов. Русская архитектура второй половины XII века, особенно его конца, тоже выражала дух городов, городской (а не феодальной) культуры. Только в Западной Европе «городской дух» был свободным (относительно, конечно), а в Древней Руси нет. Перейдем, однако, к самой архитектуре придворно-княжеского жанра.

Как архитектура вторичного стиля, она гораздо разнообраз-

44. Боголюбов. Церковь Покрова Богородицы на Нерли. 1165. Реконструкция Н. Н. Воронина

44. Bogoliubovo. The Church of the Intercession of the Virgin on the Nerl. 1165. Reconstructed by N. N. Voronin

вей архитектуры государственно-митрополичьего жанра, включая все его жанровые реминисценции.

Функциональное изучение памятников придворно-княжеского жанра позволяет произвести такую их группировку, в которой содержательные и формальные признаки выступают в единстве. При этом они выстраиваются в определенную историческую данию.

Начальный этап (не считая вышеупомянутые храмы-капеллы XI—XII вв.) составляют законченные, квадратные в плане четырехстолпные храмы без нартекса, которые можно определить как ординарный тип. К 1108 году относится Троицкая надвратная четырехстолпная церковь Киево-Печерского монастыря, а также явно княжеский храм Спаса во Владимире на Клязьме. Немного



45.
Боголюбов. Церковь
Рождества Богороди-
цы. 1165. Реконструк-
ция Н.Н.Воронина.

45.
Bogolubovo. The
Church of the Nativity
of the Virgin. 1165.
Reconstructed by
N. N. Voronin

позже (в пределах двух первых десятилетий XII в.) возник маленький храм князя Глеба в Минске. К середине XII века рассматриваемый тип княжеского храма вполне сложился, причем не только в кирпичной, но и в белокаменной технике, сначала в Галиче (церковь Спаса, 1151 г.) и почти одновременно в Кидекше (Борисоглебская церковь, 1152 г.), Переславле-Залесском (Спасо-Преображенский храм, 1152 г.), Юрьеве-Польском (Георгиевский храм, 1152 г.) и во Владимире (Георгиевская церковь, 1157 г.). Последние четыре были постройками Юрия Долгорукого. Практику отца наследовал Андрей Боголюбский, построивший храм Спаса во Владимире. Во второй половине XII века один за другим создаются княжеские четырехстолпные храмы (без притворов) в Смоленске (в Перекопском переулке, середина XII в.) и на Смядыни (ок. 1191 г.), в Боголюбове (ок. 1165 г.),

Новгороде (церковь Спаса Преображения на Нередице, 1198 г.), Киеве (на Вознесенском спуске, конец XII — начало XIII в.), Галиче (церковь Пантелеймона, ок. 1200 г.), Холме (начало XIII в.). Князьям подражают купцы, бояре и монастыри. Правда, новгородский архиепископ Нифонт сделал попытку выйти из круга этих статических («кубических») композиций, санкционировав сооружение в Мирожском монастыре (Псков) довольно оригинального одноглавого храма с пониженными углами четверика (Спасо-Преображенский храм, 1156 г.), но этот прием, видимо, почему-то не понравился и вскоре угловые части были надложены до уровня обычного «кубического» четверика.

Несмотря на то, что лаконичная кубическая композиция одноглавого храма, казалось бы, не давала никакой свободы творчес-

46.

Боголюбово. Церковь Покрова Богородицы на Нерли, 1165

46.

Bogolubovo.
The Church of the
Intercession of the
Virgin on the Nerl.
1165



кой фантазии, зодчие все же нашли для нее выход. Он состоял в изменении конструкций подкупольных арок, которые, по примеру Софии Киевской, но гораздо решительней, стали повышаться над боковыми сводами так, что под барабаном главы образовывался как бы особый постамент. Благодаря этому композиция здания получала подчеркнутую высотность и храм приобрел башнеобразный вид. Вероятно, таким же был смоленский храм в Перекопском переулке, но полное развитие новый прием получил в Пятницкой церкви Чернигова (конец XII в.) и в памятниках неординарного типа.

Неординарный тип придворно-княжеского храма отличается прежде всего усложнением основного четверика либо круговыми галереями, либо притворами, либо угловыми лестничными баш-

47.
Новгород. Церковь
Спаса Преображения
на Нередице. 1198

47.
Novgorod. The Church
of the Saviour of the
Transfiguration
on the Nereditsa. 1198



ниями. Сами по себе эти архитектурные элементы не новы. Круговые галереи и башни — типичный признак архитектуры государственно-митрополичьего жанра. Притворы появились в качестве его реминисценций. Но теперь все эти элементы соединяются с придворно-княжеским четырехстолпным одноглавым храмом! В этом тоже можно усматривать стремление приподнять, возвысить его образность. И не случайно рассматриваемое явление характерно для княжеств, игравших ведущую роль в сложной истории Руси второй половины XII и начала XIII века.

Четырехстолпные одноглавые храмы с галереями особенно любили строить смоленские князья. Назовем храмы Петра и Павла (1140—1160 гг.), Иоанна Богослова (1173 г.), археологические остатки храмов на Малой Рачевке (1180—1204 гг.),

48.

Псков. Собор Спаса Преображения Мirozhskogo монастыря. Ож. 1156 г.



48.

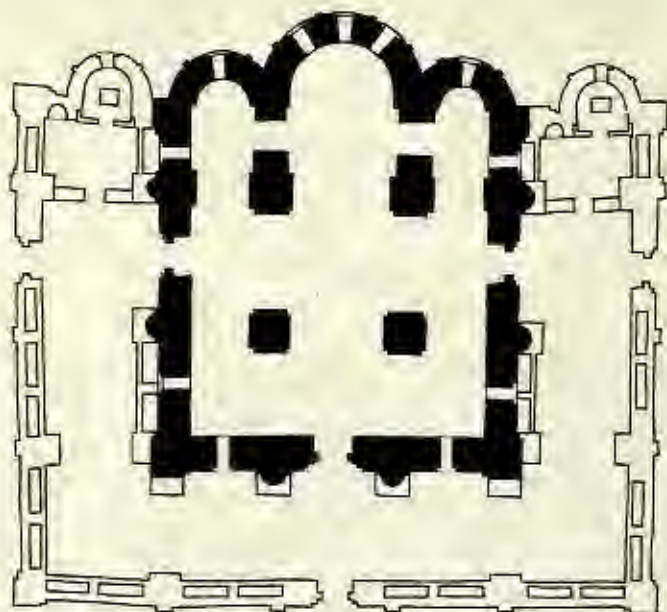
Pskov, The Cathedral of the Saviour of the Transfiguration from the Mirozhsky Monastery. Circa 1156

49.

Смоленск. Церковь
Иоанна Богослова.
1173. План

49.

Smolensk. The Church
of St. John
the Theologian. 1173.
Plan



50.

Смоленск. Собор
на Протоке. Рекон-
струкция

50.

Smolensk. Cathedral
on the Protoka.
Reconstruction

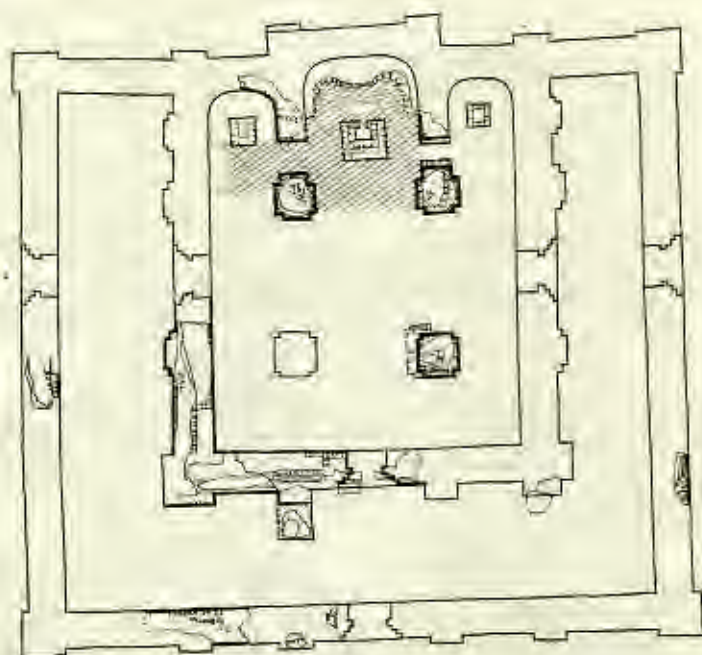


на Протоке (1181—1209 гг.), на Окопском кладбище (1205—1228 гг.)⁷⁷. Почти так же любили эту композицию во Владимире на Клязьме — церковь Покрова на Нерли (1165 г.), Дмитриевский храм (1194—1197 гг.), церкви Рождественского (1192—1195 гг.) и Успенского «княгинина» (1200—1201 гг.) монастырей. Черниговская линия представлена церковью во Вщиже середины XII века. Отметим, что в этих храмах новый прием поднятия барабана главы выражен слабо. Сильно он выражен в той группе построек, у которых вместо круговых галерей устроены притворы. Сочетание в одной композиции (снизу вверх и от краев к центру) притворов, основного четверика, двух- или трехступенчатых «закомар» и, наконец, барабана главы создавало ту развитую пирамидальную башенность, которая тут же была отмечена сов-

⁷⁷ См. подробно: Воронин Н. Н., *Гранпопорт П. А. Зодчество Смоленска. XII—XIII вв.* Л., 1979, с. 64 и сл.

⁷⁸ ПСРЛ, т. 2. М., 1962, с. 703—704.

⁷⁹ Рыбаков Б. А. Отрицательный герой «Слова о полку Игореве». — В кн.: *Культура Древней Руси*. М., 1966, с. 238—242.



ременниками. Застрельщиками и здесь выступили смоленские строители. Восемидесятыми годами XII века датируется Троицкий храм, предвосхитивший знаменитую смоленскую Михайло-Архангельскую (Свирскую) церковь (конец XII в.). Это про нее княжеский книжник написал: «Такое же несть в полуношной стране, и всим приходящим к ней дивитися изрядной красоте ея»⁷⁸.

За Свирской церковью идут похожие на нее, но менее величественные храмы в Новгороде-Северском и в Путивле. Любопытно, что все эти интересные композиции родились в кругу князей, далеко не передовых в своей политике, в известной мере даже «сепаратистски» настроенных. Смоленский храм построен князем Давидом Ростиславичем, которого Б. А. Рыбаков назвал «отрицательным героем» «Слова о полку Игореве»⁷⁹. Новгород-

51. Смоленск. Церковь на Окопском кладбище. 1205—1228. План

51. Smolensk. The Church at the Okopsky Graveyard. 1205-1228. Plan

Северский и Путивльский храмы принадлежали, надо полагать, Игорю и его сыну⁵⁰. Родственные композиции имели Спасский храм в Рязани (Старой) и Георгиевский храм в Юрьеве-Польском (1230—1234 гг.). Купеческим подражанием этим несомненно очень эффективным композициям была новгородская церковь Параскевы Пятницы на Торгу (1208 г.), не сохранившая своего верха.

Башнеобразная композиция известна и в других вариантах. Храм св. Василия в Овруче (конец XII в.) вместо притворов имел цилиндрические башни, уводящие нас в архитектурную образность монументального историзма. Башни, только не круглые, а прямоугольные, были и у Дмитриевского храма во Владимире на Клязьме, окруженного, как уже сказано, галереями.



52.
Владимир. Дмитриев-
ский собор. 1194—
1197. По чертежу
XIX в.

52.
Vladimir. The St.
Demetrius Cathedral.
1194-1197. After
the 19th-century design

Возврат к лестничным башням в конце XII века не случаен. Он связан с возрождением интереса к архитектуре государственно-соборного жанра, что выразилось в постройке киевским князем Святославом большого шестистолпного с галереями (то есть пятинефного) пятиглавого Благовещенского храма-собора в Чернигове (1183—1186 гг.) и в обстройке владимирским князем Всеволодом Большое Гнездо Успенского собора, который тоже приобрел вид пятинефного, о пяти главах, сооружения. Оба эти строительства совпали по времени, и тоже не случайно. И Святослав и Всеволод выступают в «Слове о полку Игореве» как самые сильные князья, способные оградить Русь от половцев. Не исключено, что их строительство было своего рода архитектурным соперничеством⁵¹. Более того, соперничая друг с другом, они как бы показывали другим князьям-«сепаратистам», в какие

архитектурные формы следует облекать большую общерусскую программу, способную возвестить о могуществе княжества. Частично эта линия строительства наметилась в Полоцке, где были построены большие шестистолпные соборы с притворами. Но архитектурных программ Святослава и Всеволода никто не мог усвоить. Скорее, наоборот. Придворно-княжеские храмы стали приобретать все более индивидуальные (сверхоригинальные) формы, вплоть до «ротондальных» и даже квадрифолиев! Здесь наибольшую активность проявили строители Галицко-Волынской земли⁸². Можно сказать, это было последним словом русской архитектуры домонгольского периода.

Какая же архитектура была в XII веке ведущей?

Если исходить только из одних формальных признаков, то,

⁸⁰ См.: Вазнер Г. К. Архитектура эпохи «Слова о полку Игореве» и ее заказчики. — В кн.: «Слово о полку Игореве» и его время. М. 1985, с. 310.

⁸¹ См.: Рыбаков Б. А. Древности Чернигова. — МИА. М. — Л. 1949, № 11, с. 90—91.

⁸² См.: Иоаннисян О. М. Галицкое зодчество XII — первой половины XIII века. Автореф. канд. дисс. Л., 1982.

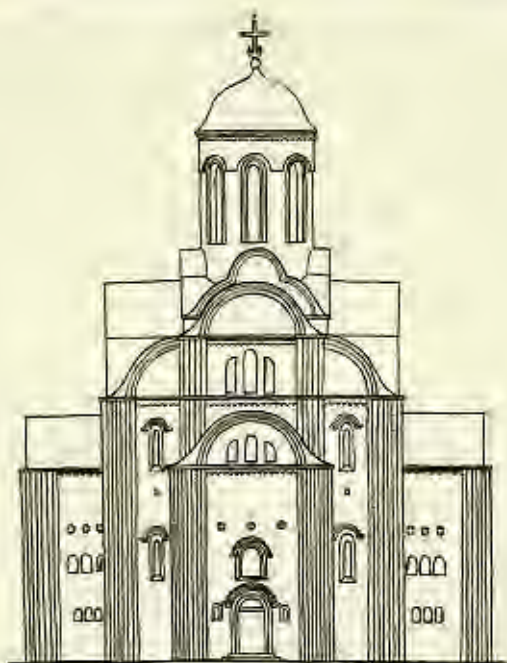


53.
Владимир. Дмитриевский собор, 1194—1197

53.
Vladimir.
The St. Demetrius Cathedral. 1194-1197

54.
Смоленск. Церковь
Архангела Михаила
(Свирская). Конец
XII в. Реконструкция
П. Д. Барановского

54.
Smolensk. The Church
of the Archangel
Michael (Svirskaya).
Late 12th century.
Reconstructed
by P. D. Baranovsky



55.
Путивль. Церковь.
Начало XIII в. Рекон-
струкция Г. Н. Логвина

55.
Putivl. Church.
Early 13th century.
Reconstructed by
G. N. Logvin





56.
Рязань (Старая).
Спасский собор.
Конец XII — начало
XIII в. Реконструкция
М. В. Чернышева

56.
Ryazan (Old).
The Saviour Cathedral.
Late 12th-early 13th
century. Reconstructed
by M. V. Chernysheva



57.
Овруч. Васильевский
собор. Конец XII в.
Реконструкция
П. А. Раппопорта

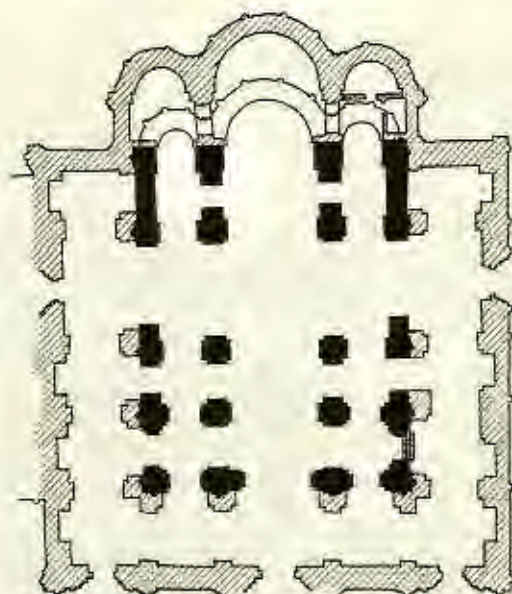
57.
Ovruch. The Cathedral
of St. Basil.
Late 12th century.
Reconstructed
by P. A. Rappoport

58.
Владимир.
Успенский собор.
1160; 1185—1189.
План

58.
Vladimir. The Dormition
Cathedral. 1160;
1185-1189. Plan

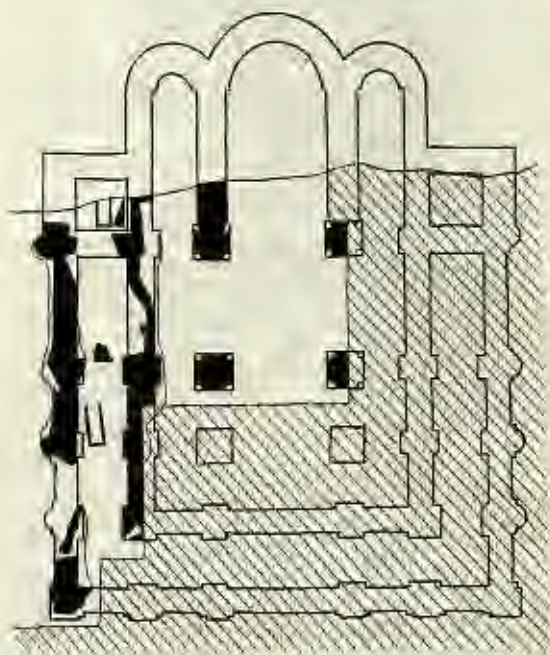
59.
Владимир.
Успенский собор. 1160;
1185—1189

59.
Vladimir. The Dormition
Cathedral. 1160;
1185-1189



казалось бы, ведущей линией была архитектура башнеобразного типа. Такие ее элементы, как ярусность закомар-кокошников, пирамидальность венчающей части, на долгое время станут излюбленными, хотя и превратятся в XVII веке в чисто декоративный мотив. Но показательно, что в XV веке, когда Москва станет центром Руси, возродится интерес к архитектурным композициям в стиле «монументального историзма». Но об этом в своем месте.

Живопись и скульптура второй половины XII века известны нам лучше, нежели первой его половины. Безусловно, в этом сказались плодотворное развитие многих местных художественных центров, о чем говорилось выше. Хотя все эти центры и не



мыслили себя без оглядки на Киев, процесс феодальной раздробленности продолжал делать свое дело. Быстро росло количество памятников монументальной архитектуры, их надо было расписывать, наделять иконами и литургической утварью. Сейчас трудно даже представить, какое количество артелей и мастеров подвизалось на Руси накануне татарского нашествия. Среди них были и русские, и греки, и выходцы из Балкан и западного, романского мира.

Такое разнообразие мастеров имело важное последствие. Во-первых, те, кто приглашали мастеров, имели возможность выбора в зависимости от заведомо известной творческой направленности той или другой артели. Одним заказчикам хотелось иметь живопись, предположим, византизирующего характера, а другим — балканского, романского или своеземного. Во-вторых,

60.
Чернигов. Благовещенская церковь. 1183—1186. План. Реконструкция Б. А. Рыбакова — К. Н. Афanasьева

60.
Chernigov.
The Annunciation Church. 1183-1186. Plan. Reconstructed by B. A. Rybakov — K. N. Afanasev.

если такой выбор и не имел места, то специфичность артельной традиции проявлялась сама собой, произвольно. Наконец, и внутри одной артели были мастера разных творческих наклонностей. Конечно, так было и в XI веке, но тогда общерусская линия выдерживалась определенной. С феодальной раздробленностью Руси это условное единство стало распадаться. Сложение «архитектурных школ» сопровождалось дифференциацией единого живописного потока, хотя о сложении живописных школ в то время говорить не приходится.

В упрощенном виде здесь можно наметить две линии: «грекофильствующую» и собственно русскую.

Первая, естественно, была характерна для работ, заказчиками которых выступали представители высших феодальных



61.
Псков. Фрагмент
росписи Спасо-Преоб-
раженского собора
Мирожского мона-
стыря. Ок. 1156 г.

61.
Pskov. Detail of the
wallpainting from the
Cathedral of the Saviour
at the Mirzhsky
Monastery. Circa 1156

кругов. Живопись этого ряда открывается в рассматриваемое время сложнейшей росписью Спасо-Преображенского храма Мирожского монастыря. Ее заказчиком уже не мог быть новгородский епископ Нифонт (ум. в 1156 г.), но в содержании и стиле росписи отразилась та «грекофильская» ориентация, на почве которой Нифонт сблизился с Юрием Долгоруким. Но это была уже не чисто византийская линия. В стиле росписи заметно огрубление и уплощение фигур и, что особенно важно, появилась та орнаментализация линий, которая разовьется в живописи местного характера. Некоторые исследователи усматривают в этом возможность влияния романского стиля, забывая, что и в русском и в романском искусстве это было общей чертой, продиктованной формированием национального начала.

В дальнейшем оба эти начала будут развиваться параллельно.

Первое («грекофильское») выльется к концу века в великолепную роспись придворного Дмитриевского собора во Владимире (конец XII в.), пронизанную эллинизирующим духом. Сохранилась, правда, только западная часть росписи («Страшный суд»), но именно здесь образы изображенных людей (апостолов) наиболее масштабны, что дало возможность мастерам проявить свое искусство в области психологической индивидуализации лиц. Некоторые апостолы (особенно Марк) настолько выразительны, что как бы выходят из границ стиля XII века. Такое впечатление вызывает и свободная живопись, далекая от линейной стилизации. В условиях Руси XII века это искусство можно считать столичным, что, впрочем, вполне естественно, так как город Владимир при Всеволоде III был неформальной столицей Руси. Хотя

62.
Владимир. Апостолы
Павел и Матфей.
Фрагмент росписи
Дмитриевского собора.
Конец XII в.



62.
Vladimir. The Apostles
Paul and Matthew.
Detail of the wall-
painting of the
St. Demetrius Cathedral.
Late 12th century

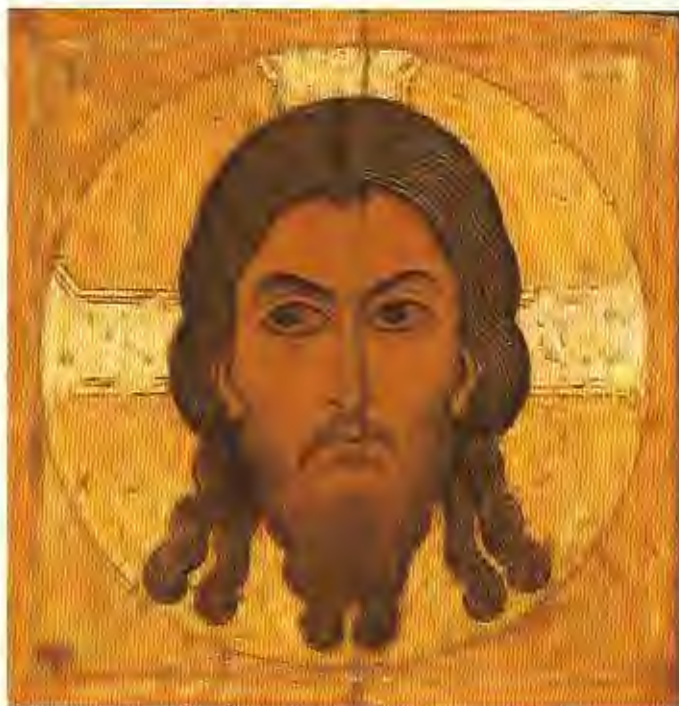
63.
Дмитрий Солунский.
Икона, XII в.

63.
St. Demetrius of Salo-
nica. Icon,
12th century



64.
Спас Нерукотворный.
Икона, XII в.

64.
The Holy Face, Icon,
12th century



происхождение мастеров владимирской росписи нам так же неизвестно, как и состав «псковской» (мирожской) артели, без сомнения, это были греческие художники (не обязательно константинопольские).

Среди работавших на Руси во второй половине XII века византийских монументалистов, конечно, были и иконописцы. Эти специальности строго не разделялись, но все же не все монументалисты хорошо владели более мелким и тщательным иконным письмом, и поэтому не все к нему тяготели. Не исключено, что из круга тех мастеров, которые расписывали Дмитриевский собор Всеволода III, происходил и виртуоз, написавший большую, блестящую по артистизму исполнения икону «Дмитрий Солунский». Сидящий с гордой осанкой на троне, с полуобнаженным

65.
Николай Мирликийский. Икона. XII в.



65.
St. Nicholas Mirlikitsky.
Icon. 12th century.

мечом на коленях, святой воин очень близок к образам апостолов-судей из «Страшного суда» в росписи Дмитриевского собора. Не обязательно видеть в Дмитрии Солунском мысленное изображение Всеволода III, хотя психологически ничто этому не противоречит. С точки зрения истории древнерусского искусства важно, что это произведение местное, а не привозное из Византии. Следовательно, на Руси XII века вовсе не было снижения искусства, что иногда связывается с феодальной раздробленностью.

Помимо иконы «Дмитрий Солунский» во второй половине XII — начале XIII века было создано немало икон столь же высокого стиля. Наиболее известны из них «Спас Нерукотворный» (из Успенского собора Кремля), «Никола» (из Новодевичьего монастыря), «Ангел Златые власы», так называемое (неверно)



66.
«Ангел Златые власы». Икона. XII — начало XIII в.

66.
The Angel with the Golden Hair. Icon. Late 12th-early 13th century

«Устюжское Благовещение» (из Новгорода), «Георгий-воин» (из Успенского собора Кремля), «Апостолы Петр и Павел» (из Белозерска) и ряд других.

Наряду с этим «направлением» (термин применяется условно), как уже сказано, в рассматриваемое время набирала силу живопись с явными чертами «русификации». Термин этот тоже условный. Речь идет о живописи, в которой строгий византийский стиль как бы наполняется более конкретными, земными чертами. Они уже были заметны в живописи первой половины XII века (росписи Софии Новгородской), но теперь складываются в стиль, который В. Н. Лазарев смело назвал местным.

В. Н. Лазарев исходил в основном из анализа росписи церкви Спаса Преображения на Нередице, относящейся к 1199 году. Но стиль этот, конечно, складывался не сразу. Уже в росписи Кирил-

ловской церкви Киева (60—70-е гг. XII в.) явно намечился отход от классического византийского стиля как в системе, так и в формальных признаках. Вместо строгой («прозрачной») константинопольской системы видим сгущение сюжетов, довольно свободное соединение стенописи с росписью, имитирующей иконы. Нарастает прием, получивший название «ковровости», которая сказывается и в увеличившейся плоскостности живописи с налетом графичности. Лики святых заметно «славянизируются». Этот несколько лапидарный стиль развивается в росписях новгородских храмов последних десятилетий XII века (церковь Благовещения в Аркажах, 1189 г.; церковь Георгия в Старой Ладогe, 80-е гг. XII в.; церковь Спаса Преображения на Нередице, 1199 г.), образуя, по словам В. Н. Лазарева, оригинальный новгородский



67.
Благовещение
«Устюжское». Икона
XII в.



67.
The Ustyug Annunciation.
Icon. 12th century

68.
Георгий-воин. Икона.
XII в.

68.
St. George the Warrior.
Icon, 12th century



69.
Старая Ладога. Геор-
гий Змееборец.
Роспись Георгиевской
церкви. XII в.

69.
Staraya Ladoga.
St. George and the Dra-
gon. Wall-painting of
the St. George Church.
12th century



стиль⁸³. Особенно ярко он выражен в нередицких фресках, в полнокровности и реализме которых, по словам В. Н. Лазарева, «с необычайной силой пробивается народная струя». И это тем более показательно, что мы имеем дело с росписью, украшающей, как уже было отмечено, княжеский храм⁸⁴. Поскольку росписи Новгорода, Пскова и Ладоги представляли тогда почти всю русскую живопись, то этот стиль можно назвать русским. Не менее ярко он отразился и в иконах, и прежде всего в тех, которые были не столь зависимы от византийской традиции («Никола» из Духова монастыря, икона «Знамение» и др.). С падением в 1204 году Константинополя местное русское творчество, естественно, окрепло, что и помогло ему перенести страшный удар ордынского нашествия. Если в иконах «оригинального новгородского стиля» (Ла-

83. Лазарев В. Н. Новгородская живопись. В кн.: Новгородская живопись. М., 1954, с. 10.
84. Там же, с. 10.

70. Новгород. Страшный суд. Фрагмент росписи церкви Спаса Преображения на Нередице. 1199

70. Новгород. The Last Judgement. Detail of the wall-painting from the Church of the Saviour of the Transfiguration on the Nereditsa. 1199



зарев) чувствуется известная народная наивность (разномасштабность фигур, их идолоподобная неподвижность, геральдизм и т. п.), то в некоторых миниатюрах (например, галицко-волинского Евангелия начала XIII в.) уже явны признаки оживления стиля, притом такого оживления, которое говорит «об участии русской домонгольской живописи в общем для Европы раннего XIII века процессе обновления средневековых художественных форм»⁸⁵. Оно сказывается как в праздничной настроенности миниатюр, так и в «необычной подвижности фигур, поз и драпировок», во впечатлении «стихийности и мажорности, оживляющей строгость византийского художественного строя»⁸⁶. Это обновление было предпосылкой Проторенессанса, а на Руси — предпосылкой Предвозрождения, начало которого падает уже на XIV век.



71.
Боголюбово. Фасадная скульптура церкви Покрова на Нерли. 1165

71.
Bogoliubovo, Façade sculpture of the Church of the Intercession on the Nerl, 1165

Присходящее в живописи XII — начала XIII века формирование национальных черт нашло очень своеобразное отражение в русской скульптуре. Получив в киевской, галицкой и черниговской архитектуре конца XI — начала XII века довольно ограниченное применение на фасадах, она во второй половине XII — начале XIII века постепенно заполнила все стены храмов, проникла внутрь, что вызвало у А. А. Бобринского сравнение этого явления с рождением Минервы из головы Зевса⁸⁷. Правда, это произошло только во Владимиро-Суздальском княжестве, с нашествием монголов пресеклось и позже в таком объеме уже не возродилось.

Как объяснить это явление? Было оно чем-то из ряда вон выходящим или в нем проявилась некая закономерность?

Сравнение А. А. Бобринского владими́ро-суздальской скульп-

птуры с рождением Минервы как будто лишает его всякой закономерности. Но хотя «история никогда не посещала класса логики»⁸⁸, все же такого «произвола» она не знает. Мы видели, что и в архитектуре и в живописи медленно, но верно угасал «византийский классицизм», вытесненный более самобытными формами. В немалой степени этому способствовало своеобразное «возрождение» в XII веке «фольклорного сознания», приведшее к расцвету декоративно-прикладного искусства «звериного стиля». В такой атмосфере благоприятную почву находило все то, что не было похоже на Византию. Вот тут-то Андрей Боголюбский и воспользовался представившейся возможностью сказать такое слово, какое не могли сказать другие княжества, даже Галицко-Волынское.

⁸⁸ Попова О. С. Галицко-Волынские миниатюры раннего XIII века. — В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972, с. 284.

⁸⁹ Там же, с. 286.

⁹⁰ См. Бобринский А. А. Резной камень в России. Вып. 1. М., 1916, с. 5—7.

⁹¹ Оренбург И. Пюда, годы, жизни. «Новый мир», 1963, № 1, с. 69.



72.
Владимир. Фасадная скульптура Дмитриевского собора. 1194—1197

72.
Vladimir. Façade sculpture of the St. Demetrius Cathedral. 1194-1197

Летопись сообщает, что у Андрея Боголюбского работали мастера из всех земель. Надо полагать, что ядро их составили выходцы из Галича, к которым присоединились мастера из центральной Европы. Все это послужило основанием видеть во владими́ро-суздальской скульптуре романский стиль. Это верно лишь в том смысле, что и романская и владими́ро-суздальская скульптура занимает очень большое место на фасадах храмов, причем в составе и той и другой много мифологических зооморфных образов. Но во владими́ро-суздальской скульптуре нет крупных статуарных фигур, нет устрашающих демонических существ, большое место в ней занимает растительный орнамент. Вместо борьбы темных и светлых сил во всем царит мировая гармония. Свободное сочетание растительных, зооморфных и антропо-

75.
Владимир. Фасадная
скульптура Дмитриев-
ского собора. Князь
Всеволод III с сыновьями. 1194—1197

73.
Vladimir. Façade
sculpture of the St. De-
metrius Cathedral.
Prince Vsevolod III with
His Sons. 1194-1197



морфных форм резко отличает владимиро-суздальскую скульптуру от передне- и среднеазиатских (мусульманских) декоративных систем. Перед нами очень самостоятельное искусство, особенно ярко проявившееся в растительных формах орнамента.

Исследователи древнерусского искусства не раз писали об орнаменте Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, сравнивая его то с кавказским, то с азиатским и всячески подчеркивая его арабесковость. Но как раз именно арабесковости и нет в орнаменте! Правда, он не может быть назван и реалистическим, но степень стилизации «деревьев» не нарушает самой «идеи дерева», а именно в ней и кроется смысл орнамента.

«Древо жизни» на треугольном основании и с несколькими парами завитков является древним и очень распространенным



мотивом художественного творчества земледельческих народов. Оно находилось у колыбели и славянского искусства, доживая в крестьянском творчестве до XIX века. В течение длительной истории этот, ранее культовый, мотив постепенно терял свое обрядовое, символическое значение и осложнялся эстетическими качествами светского городского искусства. Но когда в том или ином произведении нужно было выразить тему Природы, Земли, Жизни, то народные мастера неизменно воспроизводили традиционно «древо жизни».

В декоре Георгиевского собора орнамент нижнего яруса здания обозначал Землю в широком смысле слова. Выше нее располагалась скульптура на тему земной и небесной церкви. Если в первом ярусе орнамент дан в виде роскошного сада из «деревьев жизни», то выше он превращен в более мелкое и живописное пла-

74.
Владимир. Фасадная
скульптура Дмитрие-
вского собора. 1194—
1197.

74.
Vladimir. Façade
sculpture of the St. De-
metrius Cathedral.
1194-1197.

нообразное плетение, то есть как бы дематериализован. Идея Земли подчеркнута расположением у корней деревьев парных птиц, перекликающихся с широко распространенным мифом о сотворении ими мира. Птицы и звери у корней деревьев восходят и к древним представлениям о спутниках-охранителях «древа жизни».

Образ Земли в виде цветущего сада в основании всего мироздания, которое представляет скульптура собора, придаст этой скульптуре космогонический характер. Несмотря на элементы церковности, это не церковная, а народная космогония, глубоко и стихийно реалистическая, поскольку в основе не только земной, но и небесной церкви положен мир Природы, Матери-Земли.



75.
Суздаль. Фасадная
скульптура собора
Рождества Богороди-
цы. Женская «маска».
1222—1225

75.
Suzdal. Façade
sculpture of the Cathed-
ral of the Nativity
of the Virgin. Female
mask. 1222-1225

Стиль владими́ро-сузда́льской скульптуры определить так же трудно, как стиль архитектуры и живописи на Руси второй половины XII — начала XIII века. К монументальному историзму его отнести уже трудно. И сама архитектура не столь монументальна, а главное, в скульптуре историзм как бы потонул в фантастической картине, составленной из самых ранних элементов. Фольклор? Без него здесь, конечно, не обошлось. Но свести все к фольклору тоже невозможно. Элементу учености, книжности во владими́ро-сузда́льской скульптуре отказать нельзя. Перед нами, скорее всего, отражение в скульптуре того народного богословия раннего Средневековья, которое питалось популярными сочинениями типа «Элуцидария» и было обращено к массовой аудитории⁸⁹. Но если в западноевропейской скульптуре романского стиля упор делался на устрашение загробными муками, то на

Руси, в частности во Владимиро-Суздальском княжестве, наоборот, на первый план выдвигалась тема победы добра над злом (образ Давида-мироустроителя) и спасения (образы страстей господних). Микрокосм (человек) не противопоставлялся макрокосму (Вселенной) и составлял с ним единое целое. В этом отношении все виды изобразительного искусства Руси были едины.

Древнерусское искусство до нашествия монголов являло собой поразительно яркую и цельную картину. Сравнительно легко расставшись с языческими капищами и стоящими на них идолами, но сохранив дух жизнелюбия, оно воспринимало идущие из Византии духовные ценности без излишней теософ-

* См.: Гуревич А. Я. Популярное Восточное и народная религиозность средневеков. — В кн.: История культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. с. 65—91.

⁹⁰ См.: Художественная проза Киевской Руси XI—XIII веков. Л., 1957, с. 128.

⁹¹ Там же, с. 120.



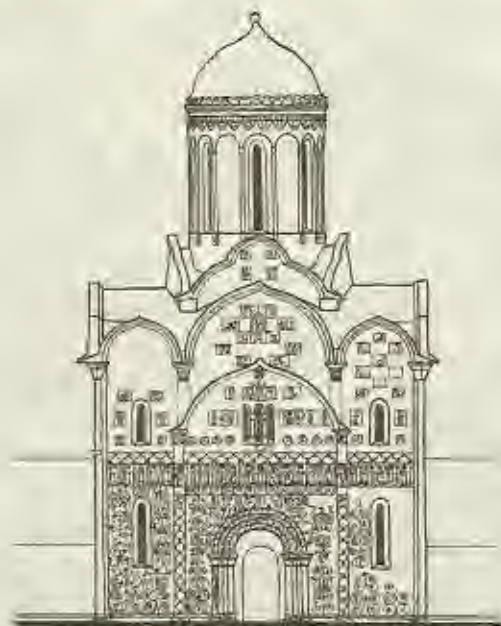
ской рационалистичности, что не привело к антагонизму с народной культурой. Язычество как религия, как культ изживалось, конечно, медленно, но главные его эстетические ценности — чувство единения с природой, поэтика природы, поэтика художественного творчества — сохранились и стали живительной силой нового искусства. Вместе с христианством человек приобрел понятие о ценности души, что лучше всего выразил Владимир Мономах, сказав: «Душа своя дороже мне всего света сего»⁹⁰. Но он же писал: «Ни затворничеством, ни монашеством, ни голоданием, которые ныне доброжелательные претерпевают, по малым делом можно получить милость божия»⁹¹. Для малого дела, однако, требуется много физических сил, пренебрежение ими делает человека неспособным к государственным подвигам, и все восемьдесят три похода Владимира Мономаха были таким

76. Юрьев-Польской. Георгиевский собор. 1230—1234

76. Yuriyev-Polskoy. The St. George Cathedral. 1230—1234

подвигом. Резная каменная плита из Киево-Печерского монастыря с изображением борьбы Геракла со львом прекрасно передает героический дух эпохи «Повести временных лет» с ее главной идеей о единстве Русской земли. В искусстве это и дало стиль монументального историзма. В его формах нашли отражение новые представления о Руси как неотъемлемой части всемирной истории, что предельно четко сформулировал в своем «Слове о законе и благодати» первый русский митрополит — Иларион. Искусство Киева, Чернигова, Новгорода, частично Полоцка XI — начала XII века в деталях по-разному, но в целом одинаково представило этот стиль эпохи, который по его каллокаратийному духу можно назвать «своей античностью»⁷⁷.

Монолитность стиля монументального историзма была столь



77. Юрьев-Польской, Георгиевский собор. 1230—1234. Реконструкция Г. К. Вагнера

77. Yuriyev-Polskoy. The St. George Cathedral. 1230-1234. Reconstructed by G. K. Wagner

сильна, что отзвуки его (или реминисценции) наблюдались в течение всего XII века, причем во всех областях искусства. Отчасти поэтому датировка некоторых произведений очень затруднительна. Например, такие произведения, как упомянутые выше иконы св. Георгия и Богоматери «Воплощение» («Ярославской Оранты»), относят и к XI, и к XII, и даже к XIII векам. Есть такие же иконы «Вседержителя».

Тем не менее жизнь в условиях феодальной раздробленности диктовала свое. Как уже говорилось выше, в архитектуре складываются местные школы. Наряду с классическим образом «Богоматери Елеусь» (знаменитая византийская икона XII в., известная под названием «Владимирской») появляются иконографически родственные, но стилистически оригинальные иконы «Богоматери Белозерской», «Богоматери Умиление» и др. Дра-

матизм материнской жертвенности выражен в них (особенно в Белозерской) не столь психологически убедительно, но показателна самостоятельность трактовки этой большой темы, особенно заметная в кремлевской иконе. Еще больше местных вариантов в образах «Спаса» (оплечного), среди которых встречаются до удивительности мечтательно добрые, «утратившие всякую строгость» (В. Н. Лазарев). Такие «общегосударственные» образы, как киевский или новгородский купольный «Вседержитель», уже не возникают. Да и в архитектуре XII — начала XIII века таких куполов не было. В куполах стали нередко изображать «Вознесение Христа» — сюжет, более связанный с церковной идеей апостольского служения⁹⁵.

Вместе со снижением вселенского значения архитектуры и

⁹⁵ О «византистичности» см.: Дихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 113 и сл.

⁹⁶ См.: Брюсова В. Г. Доклад на конференции во ВНИИ искусствознания 16 ноября 1983 года.



78.
Юрьев-Польской.
Фасадная резьба
Георгиевского собора.
Птицы у основания
Древа жизни.
1230—1234

78.
Yuriyev-Polskoy.
Façade stone carving of
the St. George Cathedral.
The birds at the foot
of the Tree of Life.
1230-1234

79.
Юрьев-Польской.
Фасадная резьба
Георгиевского собо-
ра. Древо жизни,
1230—1234



79.
Yuriev-Polskoy.
Façade sculpture of the
St. George Cathedral.
The Tree of Life,
1230-1234

80.
Юрьев-Польской.
Фасадная резьба
Георгиевского собо-
ра. Дружинник.
1230—1234



80.
Yuriev-Polskoy.
Façade stone carving
of the St. George
Cathedral. Warrior.
1230-1234

живописи происходила конкретизация художественных программ соответственно с условиями местной жизни. В Новгороде формировался культ Софии Премудрости, во Владимиро-Суздальском княжестве — культ Богоматери, в некоторых княжествах (Чернигов, Рязань) — культ князей Бориса и Глеба. Искусство приближалось к человеку, в образах архитектуры и живописи увеличивалось индивидуальное начало. В скульптуре дольше удерживался некий «космологизм», но и в ней в начале XIII века появился такой эмоциональный образ Христа, который можно сравнить с некоторыми произведениями итальянского искусства⁸¹. Наряду с изображениями святых мы видим и светские персонажи — не то княжеских дружинников, не то олицетворения разных «народов». Все это говорит о том, что в русском искус-

⁸⁰ См. Звонков С. А. Мастера древнеруской скульптуры. Рельефы Юрьева-Польского. М., 1969, с. 50.

⁸¹ Каргер М. К. Новгородское искусство. — В кн.: История русского искусства. Т. 2, с. 45.



стве начала XIII века назревали черты, позволяющие говорить если не о «русском дученто», то о его подготовке. На этом интереснейшем этапе развитие русского искусства было заторможено ордынским вторжением 1237 года и последовавшим за ним более чем двухвековым игом.

ПОДГОТОВКА ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЯ (вторая половина XIII—XIV в.)

Первые пятьдесят лет после монгольского вторжения русское искусство находилось как бы в состоянии шока. Даже в Новгороде, до которого Орда не дошла, даже здесь, в условиях сравнительной обеспеченности, наблюдалось, по словам М. К. Каргера, «мрачное затишье»⁸⁵, оживляемое только текущей перестройкой

81. Богоматерь Умиление. (Белозерская). Икона. XIII в.

81. The Virgin Eleusa (of Byelozersk). Icon. 13th century

укреплений. Это «небывалое затишье» распространилось на всю Русь, но в нем накапливались силы, которые вскоре привели к Предвозрождению, а затем и к Возрождению Руси.

Поскольку силы накапливались не в каком-либо одном центре, а в ряде городов — Новгороде, Пскове, Твери, Ростове Великом, Москве, даже в Переяславле-Рязанском (новой Рязани), то чуть ли не каждый город стал претендовать на главную роль в жизни Руси. Это еще не могло вылиться в какую-то единую линию общественного сознания и художественного творчества, так как монгольское нашествие нанесло сильный удар по русскому единству, уже накануне нашествия подорванному феодальной рознью. Достаточно посмотреть, как происходило возрожде-



82.
Спас. Икона. Твер-
ская школа, XIII в.

82.
The Saviour.
Icon. Tver school.
13th century

ние монументальной архитектуры, чтобы понять, сколь труден был этот путь.

Если не считать псковского храма Ивановского монастыря, датировка которого 1243 годом вызывает сомнение, то первой осмелилась возродить епископско-кафедральный жанр Тверь. Укрепившись в лоне Владимиро-Суздальского княжества, тверские феодальные круги, вероятно, сознавали, что Владимир не в состоянии играть ведущую роль. По-видимому, в расчете на приезд митрополита Максима в Тверь здесь в 1285 году начали строить большой шестистолпный семиглавый Спасский собор, названный в летописи «епископией»⁹⁶. Однако тверские планы не осуществились.

Москва в 80-х годах XIII века была еще слишком слаба, чтобы стать конкурентом Твери. В это время в Московском Кремле был построен первый небольшой каменный храм, по-видимому, во

имя Дмитрия Солунского⁸⁷. Судя по слабым археологическим остаткам, это был четырехстолпный храм (одноглавый) с притворами — близнец Георгиевского собора в городе Юрьеве-Польском. Попытки опровергнуть это важное археолого-архитектурное открытие, предпринятые некоторыми исследователями, надо признать совершенно несостоятельными.

Дмитриевский храм был небольшого размера. Претендовать на кафедру митрополита Москва с такими средствами не могла. Понадобилась кипучая деятельность Ивана Калиты, чтобы поднять значение Москвы. Не в Тверь, а в Москву переехал митрополит Петр, в связи с чем в Московском Кремле был построен в 1326 году первый Успенский собор. В его жерт-

⁸⁶ ПСРЛ, т. 6, СПб. 1885, с. 163, т. 18, СПб., 1913, с. 82.

⁸⁷ См.: Шеланов Н. С. К изучению Успенского собора Московского Кремля. «Советская археология», 1973, № 1, с. 205 и сл.



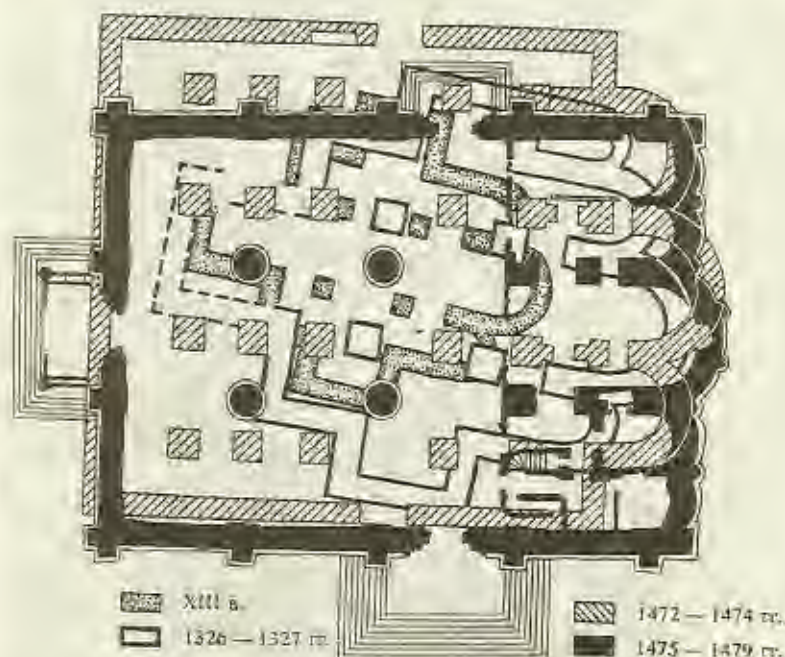
веннике и был погребен вскоре умерший первый митрополит. Собор митрополита Петра и Ивана Калиты, возможно, был шестистолпным. При этом летопись сообщает о трех его притворах. Это наводит на мысль, что Успенский собор был похож на суздальский собор 1222—1225 годов, хотя, возможно, был меньше его. Шестистолпным был и Архангельский собор Кремля, построенный Иваном Калитой в 1333 году.

Но ни тверской Спасеский собор, ни соборы Калиты не смогли закрепить возрождения епископско-кафедрального жанра даже при наделении его митрополичьими функциями. Для этого архитектурная традиция оказалась еще недостаточной. Для создания престижного для князей и их княжеств «архитектурного ореола» гораздо отзывчивей оказался придворно-княжеский жанр. В Новгороде и Пскове он был адаптирован клерикальными и боярско-купеческими кругами, дав такие памятники, как церкви Николы

83. Спас. Икона. Ростовская школа. XIII в.

83. The Saviour. Icon. Rostov school. 13th century.

на Липне 1292 года, за которой последовала череда уличанских храмов. Этот жанр можно так и называть уличанским. В Москве же и в московской округе, где было много княжеских гнезд, придворно-княжеский жанр расцвел во всем своем значении. Княжеские постройки следуют одна за другой: Иван Калита строит в Кремле церкви Иоанна Лествичника (1329 г.) и Спаса на Бору (1330 г.), Дмитрий Иванович (Донской) — Воскресенскую, Городищенскую и Успенскую церкви в Коломне (вторая половина XIV в.), Юрий Дмитриевич — Успенский храм в Звенигороде (конец XIV в.), княгиня Евдокия (вдова Дмитрия Донского) — Рождественский храм в Кремле (конец XIV в.), Василий Дмитриевич — Благовещенскую церковь в Кремле (конец XIV в.). За московскими князьями тянутся князья Можайский, Тверской,



84.
Сводный план Успен-
ских соборов Москов-
ского Кремля

84.
General plan of the
Dormition Cathedral
of the Moscow Kremlin

Рязанский, а также монастыри — Саввино-Сторожевский, Троице-Сергиев, Спасо-Андроников и другие. За очень редким исключением все это были сооружения придворно-княжеского жанра, то есть четырехстолпные одноглавые храмы, но без притворов. В этом отношении заметен отход от крестообразной композиции домонгольского образа, влечение к более «классичным» кубическим объемам. Следует думать, что этим же зодчие руководствовались и при снижении унаследованного от домонгольских княжеских храмов покрытия в виде двух или трех ярусов «закомар». Архитектурная композиция гармонизируется с явным расчетом произвести впечатление уравновешенной «пирамиды», в чем нельзя не усмотреть «ренессансный» момент. Он проявляется также в чистоте линий, тонкой профилировке, масштабной ориентации на человеческую фигуру⁹⁸. При этом заметно стрем-

ление к известному рационализму в трактовке четвериков, разделяемых ленточными поясами как бы на два «этажа» с отделением закомар горизонтальным уступом (Троицкий храм).

Излюбленным строительным материалом стал белый камень (известняк), в чем усматривается внимание к владими́ро-суздальской традиции. Частично отсюда же могли идти и романо-проторенессансные черты стиля.

Несколько иначе, но такой же процесс протекал в новгородско-псковской архитектуре XIII—XIV веков. Правда, и здесь были попытки «реабилитировать» соборно-кафедральный жанр через перестройку старых шестистолпных храмов (церкви Бориса и Глеба, Ивана на Опоках, Успения на Торгу — в Новгороде; Троицкого собора — в Пскове). Однако после того как в

¹⁰⁰ См.: Вагнер Г. К. О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея Рублева. — В кн.: Древнерусское искусство XV — начала XVI века. М., 1963. с. 54—74.



85.
Звенигород.
Успенский собор.
1399—1400



85.
Zvenigorod. The Dormition Cathedral.
1399-1400

первой половине XIII века в Перыни (окраина Новгорода) была построена четырехстолпная одноглавая Рождественская церковь, покрытая пирамидально возвышающейся к главе волнообразной (трехлопастной) кровлей⁸⁶, этот своеобразно трансформированный тип княжеского храма прочно вошел в активное строительство Новгорода и Пскова. Поскольку заказчиками выступали боярско-купеческие круги, подчас целыми улицами, то этот архитектурный жанр резонно назвать уличанским. По существу, перед вами начало приходского, или посадского, строительства, которое переживает свой апогей в XVI—XVII веках. На него равнялись и монастыри.

Если такие черты архитектуры уличанского жанра, как кубическая компактность, интимность внутреннего пространства, простоватость наружного декора (кирпичные выкладки бетунка,



86.
Коломна. Успенский собор, XIV в. Реконструкция В.В.Косточкина

86.
Kolomna, The Dormition Cathedral 14th century. Reconstructed by V. V. Kostochkin

крестов и т. п.), рождены психологией заказчика, то пристрастие к красивому трехлопастному завершению фасадов до сих пор еще недостаточно объяснено. Здесь можно видеть и своеобразную переработку венчающих частей домонгольских княжеских храмов, и отзвук ренессансных композиций, особенно характерных для Венеции¹⁰⁰. Не следует забывать также, что трехлопастная арочка была распространенной формой в декоративно-прикладном искусстве. Так или иначе, но в Новгороде и Пскове, как и в Москве, в XIV веке утвердился тип кубического одноглавого храма с подвышением сводов. В классическом варианте это подвышение образовывалось за счет ступенчатых подкупольных арок, но могло быть и без этого. Московские памятники названы выше. В Новгороде укажем (кроме церкви Николы на Липне)

церкви: Федора Стратилата на Софийской стороне (1292—1294 гг.), Спаса на Ковалеве (1345 г.), Успения на Волотовом поле (1352 г.), Федора Стратилата на Ручью (1360 г.), Спаса на Ильине улице (1374 г.), Иоанна Богослова в Радоковицах (1384 г.) и другие. В Пскове памятники подобного жанра и стиля относятся уже к XV веку. Ранний из них — церковь Василия на Горке (1413 г.), послужившая в свое время основанием для ошибочной теории о псковском происхождении ступенчатых арок¹⁰¹. Разумеется, в XV веке архитектура уличанского жанра развивалась и в Новгороде, но для русского искусства вообще XV век принес значительные изменения в эстетике, и вопрос этот должен быть темой следующей главы.

Живопись второй половины XIII—XIV века развивалась в едином русле с архитектурой. Из монументальных росписей вто-

¹⁰⁰ См.: Кацнельсон Л. Древняя церковь в Перыньском скиту близ Новгорода. — «Архитектурное наследство», № 2. М., 1952, в. 74.

¹⁰¹ См.: Подъяпольский С. С. Восточные истоки архитектур московского Архангельского собора. — В кн.: Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 264 и сл.

¹⁰² См.: Раппопорт К. К. Псков, Новгород и Москва в их культурно-художественных взаимоотношениях. — «Известия РАИМВ», IV. Л., 1925, с. 200—241.



87.
Новгород. Церковь
Спаса Преображения
на Ильине, 1374.

87.
Novgorod. The Church
of the Saviour on Pyine.
1374.

рой половины XIII века до Великой Отечественной войны были известны лишь фрески церкви Николы на Ляпне (1294 г.). Они почти не сохранились, но по храмовой иконе этой церкви («Никола Ляпный», 1294 г.), а также по близким к ней произведениям мы можем судить, каков был стиль живописи северо-западной Руси середины и второй половины XIII века. Идущие от Византии черты строгости и возвышенности заметно ослабели, в образах святых, в композиции, колорите увеличились местные особенности — неподвижность фигур, симметризм, орнаментальность¹⁰². Появляется диспропорция между центральной и боковыми фигурами (икона «св. Иван, Георгий, Василий»). Вместо тонкой светотеневой моделировки предпочитается красочность, похожая на аппликацию. Нередки краснофонные иконы.

88.
Св. Иван, Георгий,
Василий. Икона.
XIII в.

88.
SS. John, George,
Blasius.
Icon. 13th century



Нетрудно видеть во всем этом соприкосновение с народным искусством. Но сказанное касается главным образом иконописи Новгорода и Пскова.

В живописи Средней Руси, в орбиту которой входили города к северу, востоку и югу от Москвы, были гораздо заметнее домонгольские традиции, но первые шаги и здесь отличались известной самобытностью. К сожалению, от монументальной живописи сохранились только летописные записи (с упоминанием имен художников: Гойган, Семен, Иван и др.). Зато широкую известность получили такие иконы, как «Спас Вседержитель» (Ярославский музей, середина XIII в.), «Спас Нерукотворный» (ГТГ, рубеж XIII и XIV вв.), «Тронная Богоматерь» из Толгского монастыря (ГТГ, рубеж XIII и XIV вв.). Они отличаются «емкительно-



стью внутреннего строя»⁸⁸, что позволяет видеть в них один из ранних проблесков будущего стиля эпохи расцвета Москвы. Но впереди был еще XIV век со всеми его сложностями и контрастами. Русское искусство вступало в него с уже накопленными силами, особенно в области архитектуры и живописи. Хуже дело обстояло в скульптуре, так как время больших символично-космологических циклов в духе владимиرو-суздальской пластики безвозвратно ушло, а образ человека в скульптуре еще едва-едва нащупывался. Единственным прибежищем его были большие (поклошские, памятные) каменные кресты, в середине которых помещался (высекался) образ Христа, а на ветвях — изображения Богоматери, Иоанна Предтечи, других святых (или архангелов). Боровичский крест (XIII—XIV вв.) дает пример такой отличающейся схематизмом резьбы⁸⁹.

⁸⁸ См. Смирнов Э. С. Икона Николая 1294 года мастера Алексея Петрова. — В кн.: Древнерусское искусство. Зарубежные связи, с. 68 и сл.

⁸⁹ Смирнов Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1976, с. 54.

⁹⁰ См. Порфирьев И. Г. Малоизвестный памятник древнерусской скульптуры. Каменный крест из Боровичей. — В кн.: Древнерусское искусство XV — начала XVI века, с. 195.

89. Богоматерь Толгская. Икона. XIV в.

89. The Virgin of the Tolga Icon, 14th century

В ряде других резных крестов этого времени схематизация доходит до деформации. По всему видно, что пластическое искусство переживало кризис. Сдвиг намечился только во второй половине XIV века.

Вступление в XIV век ознаменовалось появлением росписи храма Снеогогорского монастыря (1313 г.), отличающейся необыкновенной размашистостью письма и психологической заостренностью ликов. Последнюю черту мы отмечаем в росписи Дмитриевского собора во Владимире. Но снеогогорские фрески лишены эллинистической мягкости, они выдают «резкий», императивный характер и не лишены экспрессии. В этом отношении они как бы превосходят (более чем на полстолетие вперед!) стиль Феофана Грека, что в свое время и было отмечено А. Гра-



90.
Боровичевский крест.
Фрагмент. XIII—
XIV вв.

90.
The Borovichevsky
Cross. Detail.
13th-14th century

баром. До сих пор остается спорным, кто был автором этих росписей.

Сумрачным характером живописного стиля отмечен и ряд икон этого времени («Богоматерь Толгская», 1314 г. и «Богоматерь Толгская» первой половины XIV в., «Спас Вседержитель» из Твери, конец XIII — начало XIV в. и др.). Такое начало русской живописи XIV века сулило разные неожиданности, и одной из них было сложное переплетение линий развития, в котором подчас нелегко разобраться. Говоря о живописи XIV века, необходимо учесть, что за это время возникло столько росписей и столько икон, что то немногое, что дошло до нас, охватить в кратком очерке невозможно, даже если иметь в виду только живопись первой половины века. Поэтому неизбежна схематизация.

Конечно, и в первой половине XIV века довольно интенсивно

развивался тот «местный стиль», который сложился во второй половине XIII века. Не будем применять к нему название «архаизирующий». В условиях возрождения столь трудного искусства, когда Русь еще находилась под монголо-татарским прессом, называть эти первые шаги «архаизацией» несправедливо. Обратим внимание на то, что в это время было новым.

Новым для русской живописи XIV века было вторичное сближение с искусством Византии, переживавшим (после «никийской эмиграции») последний период расцвета, известный под названием «палеологовского Ренессанса». Но это сближение со стороны русского искусства уже не было ученическим. И Новгород с Псковом, и Москва с Ростовом, Тверью и другими среднерусскими городами обладали своим достаточно развитым искус-



ством. Поскольку оно развивалось в довольно разной социальной среде: в Новгороде и Пскове — в боярско-купеческой, а в Москве и Подмоскovie — в княжеско-церковной, — то и византийские импульсы были различными. Более демократическая боярско-купеческая среда была открытее к восприятию живописи шаро-кого стиля; московским и подмосковным феодальным кругам больше нравилось искусство придворного, утонченного характера.

Конечно, это разделение условно. В первой половине XIV века оно было мало заметно, и новгородские произведения с оттенком «палеологовского стиля» (поволение в начале XIV в. старой иконы «Георгий» в рост), а также московские («Спас «ярое око», «Борис и Глеб») представляют, в сущности, единый этап. В живописи XIV века постепенно увеличивалось эмоцио-

91
Псков. Фрагмент
росписи собора Сне-
тогорского монасты-
ря. 1313

91.
Pskov. Detail
of the wall-painting
of the cathedral in the
Snetogorsky Monastery.
1313

нальное и вместе с тем живописное начало. Экспрессивным или экспрессивно-психологическим рождающийся стиль назвать еще нельзя, но развитие шло именно в этом направлении. При этом новгородско-псковская живопись склонялась к большей внешней свободе стиля, а московская — к известной сдержанности. Кроме отмеченной выше социальной специфики к этому толкала и сама архитектура, точнее — храмовый интерьер. В Новгороде и Пскове это были тесноватые уютные пространства с неярким освещением, а в Москве — возносящиеся ввысь хорошо освещенные стены.

С начала 60-х годов XIV века в Новгороде замечается уже более последовательное эстетическое усвоение новшеств палеологовского стиля. В XIV—XV веках здесь появляются замеча-



92.
Спас: Икона. XIV в.

92.
The Saviour: Icon.
14th century

тельные фрески церкви Архангела Михаила Сковородского монастыря¹⁰². Они изобилуют пространственными композициями (с заходом задних фигур на передние), пейзажными мотивами, отличаются интенсивным колоритом и живописным письмом, что при русском типе лиц персонажей дает достаточно представление о близости творческих исканий мастеров более раннему палеологовскому стилю.

Независимо от датировки сковородских росписей движение в Новгороде к новому, свободному стилю происходит неуклонно. Выразителем этого движения был Феофан Грек, расписавший в 1378 году новгородскую церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Многофигурные композиции Феофана Грека пронизаны динамизмом, некоторые персонажи изображены со спины, что совершенно необычно. Лица отшельников отмечены внешне

выраженным («абстрактным», по Д. С. Лихачеву) психологизмом. Драматическое, экспрессивное выражение феофановских подвижников нередко сравнивают с состоянием исихастского «молитвенного экстаза». Действительно, состояние «сверхумного экстаза» составляло необходимое условие византийской мистики. Из сочинений Дионисия Ареопагита (V в.) оно перешло сначала в учение Максима Исповедника (VII в.), затем Симеона Нового Богослова (911—1022 гг.) и, наконец, в исихазм XIV века. Но теория «сверхумного экстаза» была распространена (из тех же сочинений Дионисия Ареопагита) и в западной философии, причем не только у Эригены (IX в.), но и в XIII веке. Согласно учению Бонавентуры (Джованни Фиденцы, 1221—1274 гг.), Бог созерцается сначала по следам, оставленным его премудростью в пред-

90 См. Давыдов В. Н. Русская средневековая живопись. М. 1970, с. 321.

93
Борис и Глеб. Икона. XIV в.

93.
SS. Boris and Gleb.
Icon. 14th century



94.

Новгород. Пророк Иона. Фрагмент росписи Михайловской церкви Сквородского монастыря. XIV—XV вв.

94.

Novgorod. The Prophet Jonah. Detail of the wall-painting of the St. Michael Church at the Skovorodsky Monastery. 14th—15th century



95.

Новгород. Феофан Грек. Вседержитель. Фреска купола церкви Спаса Преображения на Ильине. 1378

95.

Novgorod. Theophanes the Greek. Pantocrator. Fresco in the dome of the Church of the Saviour on Ilyine. 1378



метах, затем в их духовной сущности, и, наконец, «восходя выше всего уметьногого, человеческий дух начинает видеть то, что существует уже *supra se* — выше человека и его ума.

Здесь гаснут все различия и противоположности бытия, все его отдельные качества и действия, и в человеке возникают тот восторг и то наитие, которые уже неизмеримы ни с чем реальным и выше даже самого высокого человеческого ума»¹⁰⁶.

Комментируя понятие наития или экстаза у Бонавентуры, А. Ф. Лосев замечает: «Несомненно, в историческом смысле эстетика Бонавентуры была уже огромным шагом вперед и своего рода передовой эстетикой в сравнении с наивной непосредственностью протекших до Бонавентуры столетий на Западе»¹⁰⁷. А. Ф. Лосев считает эту передовую эстетику Бонавентуры эстетикой Проторенессанса.

Не менее широко, нежели учение о «сверхумном восхождении», в XIII—XIV веках было распространено и учение о «божественном свете». Эта сторона вопроса для нас особенно важна, так как она подводит к технике живописи и, следовательно, к стилю Феофана Грека.

Учение о свете было чрезвычайно сложным, и здесь нет никакой возможности его изложить. Остановимся только на том, что обычно связывается с именем Феофана Грека. Имеются в виду его знаменитые светносные «блики», или «рефлексы», как бы выхватывающие фигуры из мрака молнией. Что думал и что переживал художник, нанося эти смелые, широкие световые потоки? Никто из нас этого не знает и вряд ли сможет узнать. Но поскольку в учении исихастов особое внимание уделялось божественному свету, то и в искусстве Феофана Грека это учение нашло свое выражение.

ственной субстанциальности Фаворского света, то «фаворский» характер световых бликов Феофана ни у кого, кажется, сомнений не вызывает. Может быть, это действительно так и есть. Но тут есть допускается однобокость и преувеличение. Причем забыты по крайней мере три обстоятельства. Во-первых, суть Фаворского света понималась исихастами двояко. Одно дело — Фаворский свет, излившийся на апостолов Иоанна, Петра и Якова. Это, по словам Григория Паламы, «внешний свет». Другое дело — тот же Фаворский свет, который «находится внутри, а никак не во вне нас». Апостолы видели его как бы внешним, «поскольку в то время еще не открылось многого»¹⁰⁸.

Во-вторых, все тончайшее богословие исихазма построено, по существу, на толковании гармонизирующей сути этого «внутреннего света», который никак не ассоциируется с чисто внешними

¹⁰⁸ Дюков А. Ф. Зерцало Возрождения. М., 1978, с. 160.

¹⁰⁹ Там же, с. 169.

¹¹⁰ Meyendorff L. St. Gregoire Palamas et le mystique orthodoxe. Paris, 1959, p. 71.



96.
Новгород. Феофан Грек. Макарий Египетский. Фреска церкви Спаса Преображения на Ильине: 1378

96.
Novgorod. Theophanes the Greek. St. Macarius of Egypt. Fresco from the Church of the Saviour of the Transfiguration na Ilyine. 1378

«молниеносными ответами» Феофана Грека. Передать этот «внутренний свет» живописными средствами представляет задачу невероятной трудности. О. С. Попова приводит примеры произведений, на которых лики освещены как бы изнутри¹⁰⁹, но это не имеет ничего общего со стилем Феофана Грека. В этом отношении нужно согласиться с И. П. Медведевым и И. Мейендорфом, считающими, что «конкретные формы воздействия исихазма на живопись остаются недостаточно выявленными»¹¹⁰.

В-третьих, нет никаких данных в пользу того, что Феофан Грек вообще изображал Фаворский свет. Упомянув выше о широком распространении в XIII—XIV веках учений о «божественном свете», я имел в виду тех же философов и эстетиков западного Проторенессанса — Фому Аквинского (1226—1274 гг.),

97

Новгород. Феофан Грек. Сиф. Фрагмент фрески церкви Спаса Преображения на Ильине. 1378.

97

Novgorod. Theophanes the Greek. Siph. Detail of the fresco from the Church of the Saviour of the Transfiguration na Ilyino. 1378.



Бонавентуру, Ульриха Страсбургского (ум. в 1277 г.), сочинения которых были так же хорошо знакомы в Византии, как и сочинения византийских богословов на Западе. У Ульриха Страсбургского, например, учению о свете придан сложно-иерархический характер, «начиная от неприступного божественного света, в котором все цвета и формы содержатся только потенциально, переходя через реальную красоту, всегда полную красок, и кончая полным угасанием света в тьме небытия»¹¹¹. Если с приведенным выше высказыванием Бонавентуры это не очень совпадает, то с репертуаром световых приемов Феофана Грека здесь почти полное сходство! Добавлю, что Фома Аквинский, Бонавентура, Ульрих Страсбургский были в своих учениях не одиноки и их эстетика света гораздо ближе к стилю Феофана Грека, нежели

¹¹⁰ См.: Павлов О. С. Свет в византийском и русском искусстве XII—XIV веков. — «Советское искусство» 77 № М., 1978, с. 75—89.

¹¹¹ С.М.: Мейерс В. П. Мистра, Л., 1973, с. 136; Мейендорф И. Ф. О византийском искусстве и его роли в культурном и историческом развитии Восточной Европы XV века, ТОДРП, т. 20, Л., 1974, с. 299.

¹¹² Фролов А. об Эстетике Византизма, с. 161.



98.
Новгород. Феофан Грек. Столпник.
Фреска церкви Спаса Преображения на Ильине. 1378

98.
Novgorod, Theophanes the Greek, Stylite.
Fresco from the Church of the Saviour of the Transfiguration na Il'ine. 1378

сложная фавористика исихазма. При этом, конечно, само собой разумеется, что эстетика западного Проторенессанса была не менее тенстичной.

Все сказанное подводит нас к вопросу: был ли Феофан Грек знаком с сочинениями западных философов? Полагаю, что был.

Палитра художника была довольно монохромной, но движения кисти с кроющей краской и со знаменитыми «пробелами» столь свободны и широки, что заставляли художника нарушать графью¹¹². Могучий темперамент Феофана свидетельствует о силе индивидуального творческого начала, а это тоже выходит из границ Средневековья. Поэтому мы вправе видеть в Феофане Греке художника русского Предвозрождения. Д. С. Лихачев сравнивает этот этап с поздней готикой.



99.
Новгород. Фрагмент
росписи церкви Успения
на Волотовом
поле. XIV в.

99.
Novgorod. Detail
of the wall-painting
of the Dormition
Church in the Voloto-
vo Field. 14th cen-
tury

Феофан Грек был не одинок в Новгороде. Примерно тем же стилем характеризуются фрески храмов Федора Стратилата на Ручью и Успения на Волотовом поле, почти одновременные росписи Феофана Грека. Наоборот, в росписях церквей Спаса на Ковалеве (1380 г.), Рождества Христова на кладбище «на поле» (конец XIV в.) и Благовещения на Городище (конец XIV — начало XV в.) бросается в глаза более тщательное, «иконное» письмо, предвосхищающее стиль живописи XV века.

Известно, что Феофан Грек из Новгорода переехал в Москву. Казалось бы, он и здесь должен был «насадить» свой экспрессивный стиль. Действительно, в части фигур приписываемого ему большого (в рост) Деисусного чина, находящегося в иконостасе кремлевского Благовещенского собора, чувствуется феофановский психологизм и особая красота сдержанных цветовых сочета-

115. Тем же чертами отличается знаменитая икона «Богоматерь Донская». Но был ли автором этих произведений Феофан Грек? На этот счет нет единства мнений. Во всяком случае, если и был, то экспрессивность образов художника вошла в более спокойное русло.

Век XIV ознаменовался таким явлением древнерусского искусства, как иконостас. Начало его сложения предположительно относится уже к XIII веку.

Предшественниками иконостаса можно считать невысокие алтарные преграды, бывшие в ряде храмов, а в Георгиевском храме города Юрьева-Польского (1230—1234 гг.) развившиеся в целую иконостасную резную стенку. Как увидим ниже, эта традиция будет усвоена зодчеством ранней Москвы. Во всяком случае,

¹¹² См.: Вадкович Г. И. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976, с. 193 и сл.

¹¹³ Принадлежность этого Деисуса Благовещенскому храму ныне оспаривается. См.: Беттин Л. В. О происхождении иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. — В кн.: «Реставрация и исследование памятников культуры». Вып. 1. М., 1975, с. 37—43.



100.
Новгород. Преподобные. Фрагмент росписи церкви Спаса Преображения на Ковалеве. 1380

100.
Novgorod. The Saints. Detail of the wall-painting from the Church of the Saviour of the Transfiguration na Kovalevo. 1380

в XIV веке иконостас состоял уже не только из Деисусного чина, но и из ряда местных икон, а может быть, и праздничного ряда. Этот вопрос еще мало исследован.

Скажем несколько слов о скульптуре XIV века. И в это время возникали схематические произведения типа Боровичского креста. В архитектуре Московского Кремля была сделана попытка воскресить владими́ро-суздальские приемы фасадного пластического декора¹¹⁴. Успенский собор 1326 года рисуется с владими́ро-суздальским аркатурно-колончатým поясом, даже с консолями в виде львиных «масок». Но это была очень запоздавшая и не нашедшая подражания попытка. Прежнее камнерезное мастерство выродилось, да и символика такого рода декора, видимо, устарела.

101.
Новгород. Воин.
Фрагмент росписи
церкви Спаса Прео-
бражения на Кова-
лове. 1380

101.
Novgorod. Warrior.
Detail of the wall-pain-
ting from the Church
of the Saviour of the
Transfiguration na Ko-
valyove. 1380



ушла в прошлое. Наоборот, искусство резьбы на памятных и поклонных крестах развивалось¹¹⁵. Из Новгорода известны два больших креста — Людогощенский 1359 года (из дерева) и Алексеевский второй половины XIV века (из камня). Первый замечателен своей сложной красной формой (со смыкающимися в кольцо лопастями), сложным орнаментом, в «ковровый» фон которого включены круги с изображениями святых. Второй почти такой же, но несколько упрощенной формы, несет в центре сцену «Распятия Христа», а вокруг — христологические сюжеты. Такие кресты по их конфигурации и насыщенности рельефами можно считать своего рода «микро вселенными». В стилистике резьбы заметны черты того же экспрессивного стиля, что и в живописи. Но, что самое главное, в последней четверти XIV

¹¹⁵ См.: Ватнер Г. К. От символа к реальности. Развитие иконографического образа в русском искусстве XIV—XV веков. М., 1983, с. 120—134.

¹¹⁶ Там же, с. 134—142.

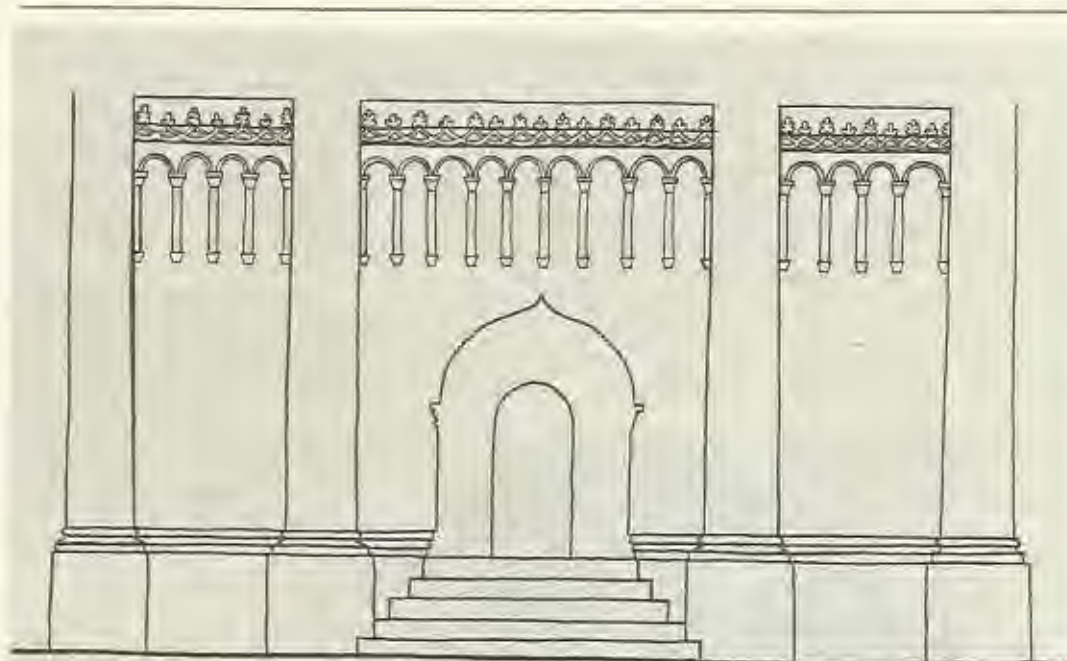
102.

Москва. Богоматери. Икона из Деисусного чина Благовещенского собора. Фрагмент. Начало XV в.

102.

Moscow. The Virgin Icon from the Deesis Tier of the Annunciation Cathedral. Early 15th century





жи в русской скульптуре появились первые произведения стационарного характера¹¹⁶. 1380 годом датируется широко известная деревянная статуя Николы Можайского. Она довольно большого размера, хороших пропорций (1:6) и почти круглая, если не считать уплощенной спины, что, по-видимому, диктовалось постановкой статуи на фоне крепостной стены в качестве охранителя города Можайска. Не исключено, впрочем, что статуя связана с Никольским храмом города.

Мастер статуи проявил себя не только хорошим анатомом, но и тонким драпировщиком. Под довольно-таки многослойным облачением Николы — хитоном, фелонью, омофором — прекрасно чувствуется тело, а многочисленные крупные и мелкие складки согласованы со всеми его сочленениями. Пожалуй, впер-

¹¹⁶ См.: Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV—XV веков. С. 193—199.



103.
Москва. Оформление
фасада Успенского
собора. 1326. Рекон-
струкция Г. К. Вагнера

103.
Moscow. Façade decoration
of the Dormition
Cathedral. 1326.
Reconstructed
by G. K. Wagner

104.
Москва. Львиная
маска из Успенского
собора. 1326

104.
Moscow. Lion's mask
from the Dormition
Cathedral. 1326

105.
Новгород. Алексеев-
ский крест. Фрагмент.
XIV в.

105.
Novgorod. Alexeyevsky
Cross. Detail.
14th century

106.
Новгород. Людогос-
щенский крест. 1359

106.
Novgorod. Lyudogosh-
chensky Cross. 1359

вые мы видим здесь преодоление того параллелизма складок, который в интуитивной или сознательной (диатаксис!) форме господствовал почти во всей предыдущей скульптуре. Пластично выполнена и голова святого, воспринимаемая как нечто округлое, в то время как лицо не столь уж высоко выступает над плоскостью нимба. Несмотря на статичность, фигура Николы Можайского очень жизненна, хотя, конечно, и на свой средневековый («романский») манер.

Для нашей темы важно и другое. Во-первых, статуарная скульптура впервые появилась в западных областях Руси, более близких к ренессансной Европе. Во-вторых, в статуарности Николы Можайского явно подчеркнуты такие особенности, которые можно подвести под понятие калокагатийности¹¹⁷. Кало-

107.
Никола Можайский.
1380

107.
St. Nicholas of
Mozhaysk. 1380



«статийные» черты, конечно, имеют древние народные корни, но в столь развитой «станковой» форме могли появиться на Руси только в условиях начавшегося Предвозрождения. Свое развитие они получают в скульптуре XV века.

¹¹² См.: Визнер Г. К. О зародках основанной каллокаративности в древнерусском искусстве. — «Славянское искусствознание», 1979. Вып. 1. М., 1980. с. 89—118.

А

Если подытожить все новые черты русского искусства XIV века: подъем уличанского и придворно-княжеского жанров в архитектуре, формирование в архитектурной образности идеала гармонически уравновешенного храма; более свободные отношения к канону, интерес к индивидуальной экспрессивной манере письма, к пространственности, к эмоциональной выразительности в живописи, наконец, первые опыты в статуарной скульптуре, то даже при всей «спиритуализации» образов Феофана Грека и, наоборот, статичности статуарной скульптуры мы не можем не признать, что наблюдаемое развитие стиля было не чем иным, как началом русского Предвозрождения. Оно возникло в значительной мере под воздействием внешних условий и при отсутствии достаточных внутренних предпосылок, поэтому испытывало громадные трудности. Отсюда различные рецидивы прошлого в виде, например, увлечения тератологическим орнаментом. Впрочем, и оно могло иметь место в условиях заметного раздвигания рамок канона, то есть известного «вольномыслия», что тоже, как и стиль Феофана Грека, говорит о большой свободе творчества.

Показательно, однако, что ни психологическая экспрессия образов Феофана Грека, ни его широко темпераментная манера письма, ни любимый им тератологический декор рукописных книг («Евангелие Копки») не затронули Андрея Рублева. А ведь при росписи Благовещенского храма (первого) в Московском Кремле (1405 г.) они (и Прохор с Городец) работали рядом! Значит, к тому времени на Руси, и прежде всего в Москве, сложилась новая историческая обстановка, новые эстетические запросы, новый оттенок в стиле. К рассмотрению этих вопросов мы и переходим.

РУССКОЕ ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЕ (XV в.)

После исторической победы на Куликовом поле (1380 г.) главенствующая роль Москвы в развитии русского искусства становится все более несомненной. «Уже бо ввержен Див на Землю!» — этим заимствованным из «Слова о полку Игореве» восклицанием автор знаменитой «Задонщины», старец Софония-рязанец, как бы отмечал конец старого и открывал новое. В обстановке национального подъема, отмеченного расцветом новой светской литературы («Побойще великого князя Дмитрия Ивановича на Дону с Мамаем», «Задонщина» и др.), искусство Руси переживает, если можно так выразиться, вторую ступень Предвозрождения, осеняемую на этот раз светлым творчеством не византийского, а русского художника — Андрея Рублева.

Москва становится художественным центром Руси. По количеству новых построек, монументальных росписей и станковых произведений (икон) она занимает первое место. За ней идут

Новгород, Псков, Тверь, Нижний Новгород. Впервые заявляет о своей архитектуре и живописи Рязань (Переяславль-Рязанский). Теперь все эти местные «школы», кто больше, кто меньше, испытывают влияние Москвы, и по степени этого влияния определяется их роль в сложении общерусского искусства.

После того как в архитектуре XIV века сложился образ компактного, уравновешенного одноглавого храма придворно-княжеского жанра, он надолго утвердился в московском строительстве. Параллельно ему в Новгороде и Пскове развивалась родственная ему архитектура уличанского жанра.

Московские (включая Подмосковье) памятники идут чередой от Успенского и Рождественского храмов в Звенигороде (рубеж XIV и XV вв.) до Благовещенского храма в Московском Кремле



108.
Сергиев Посад.
Троицкий собор. 1422.
Реконструкция

108.
Sergiyev Posad.
The Trinity Cathedral.
1422. Reconstruction

(1484—1489 гг.). Среди них такие сооружения, как Троицкий храм в Троице-Сергиевом монастыре (1422 г.), храм Спасо-Андроникова монастыря в Москве (XV в.), храм в Волоколамске (1480—1490 гг.), Ферапонтовом монастыре (1491 г.), Можайске (конец XV в.), Дмитрове (начало XVI в.), Кириллове (начало XIV в.), Рязани (Переяславле-Рязанском, начало XVI в.) и многие другие. Большинство из них — княжеские. Своеобразная популярность этого жанра построек, по-видимому, объясняется тем, что с образом так называемого «раннемосковского» храма связывались представления их ктиторов о включенности в великокняжескую иерархию. Каждый такой храм как бы свидетельствовал о принадлежности строителя к высшему феодальному кругу. Можно думать, что когда последний рязанский князь (Иван) строил в начале XVI века свой Архангельский храм,

то, придерживаясь «раннемосковского» образца, он как бы утверждал свое право на суверенитет. В этом отношении он был не одинок. Более того, сходство некоторых новгородских и псковских четырехстолпных одноглавых храмов с «раннемосковскими» не говорит ли о том, что и здесь жили такими же иллюзиями? Особенно показательна упомянутая выше псковская церковь Василия на Горке (1413 г.), ступенчато повышенные своды которой дали основание К. К. Романову вывести «раннемосковскую» структуру храма из псковской. На самом деле было наоборот.

Впрочем, надо сказать, что московские влияния на архитектуру Новгорода и Пскова были не очень сильны. Выработанный здесь облик нестрогий по формам, несимметричного, слабо рас-

109.
Сергиев Посад.
Троицкий собор, 1422

109.
Sergiyev Posad.
The Trinity Cathedral.
1422



численного, в целом — штимно-живописного (особенно в интерьере) уличанского храма был слишком «свой», чтобы променять его на более строгий образ московского типа. Когда-то И. Э. Грабарь противопоставлял «мужицкий» облик новгородско-псковской архитектуры «аристократическому» владимиро-суздальскому¹¹⁸. Это сопоставление сохраняет силу и для XV века. Достаточно сравнить новгородскую церковь Петра и Павла в Кожевниках (1406 г.) с Троицким храмом Троице-Сергиева монастыря (1422—1423 гг.), чтобы согласиться со сказанным. Церковь Петра и Павла на первый взгляд кажется более стройной, но ее масса никак не расчленена, испещрена различными кирпичными выкладками, масштаб храма не выявлен. Троицкий храм более массивен, но имеет четкое деление на ярусы, даже намек на

110.
Москва. Собор
Спaso-Андроникова
монастыря. XV в.

110.
Moscow. Cathedral
of the Spaso-Androni-
kov Monastery.
15th century



«ордерность», что будет подхвачено последующей архитектурой¹¹⁰. Почти безраздельное господство в русской архитектуре XV века придворно-княжеского (Москва с Подмосковьем) и уличанского (Новгород, Псков, монастыри) жанров имело свои функциональные пределы. Как только Москва стала во главе единого централизованного государства, что позволило вскоре сбросить монголо-татарское иго (1480 г.), так возникла необходимость в возрождении больших монументальных форм государственно-митрополичьего жанра. В 1472 году Иван III повелел строить в Кремле новый Успенский собор по образцу Владимирского, но длиннее и шире последнего. Зодчими были Мышкин и Кривцов. В 1474 году недостроенный собор обрушился, но он хорошо известен по описанию. Это описание важно, так как собор Мышкина

¹⁰⁸ См.: Гринберг Н.З. О древнерусском искусстве. М., 1966, с. 160.

¹⁰⁹ См.: Гудимовский Н. Ф. О своеобразии и преемственных связях ордерного языка в русской архитектуре. — «Архитектурное наследство». №23. М., 1975, с. 15 и сл.; Он же. Традиции классицизма и черты Ренессанса в архитектуре Москвы XV—XVII вв. — «Архитектурное наследство». №26. М., 1978, с. 15—30.



и Кривцова играет большую роль в истории жанров и стилей древнерусской архитектуры.

Успенский собор 1472—1474 годов не только возрождал государственно-соборный (митрополичий) жанр, но возрождал его с превышением владимирского оригинала, то есть явно был рассчитан на общерусскую функцию. Надо полагать, что и стиль монументального историзма возрождался в нем, хотя в трактовке XV века.

Неудача со строительством не остановила Ивана III. История Руси, время требовали своего. Выход ее на арену «изумленной Европы» (К. Маркс) уже не мог поддерживаться постройками типа собора Ивана Калиты и вообще епископским жанром. Поэтому третий Успенский собор (1475—1479 гг.) был построен Аристотелем Фиораванти тоже в государственно-соборном жан-

¹¹¹ Ферапонтов монастырь, Собор Рождества Богородицы. 1491. Реконструкция

¹¹¹ Ferapontov Monastery. The Cathedral of the Nativity of the Virgin. 1491. Reconstruction

ре. При этом, однако, Фиораванти применил новый способ расчленения интерьера на нефы. Убрав опоры между двумя крайними нефами, но сохранив в них по две апсиды, Фиораванти уравнил все нефы до трех, но так, что мыслимая пятинефность как бы сохранилась. Видимо, это диктовалось не только ренессансным пониманием пространства, но и русской традицией: митрополичий собор должен был быть хотя бы «в снятом виде» пятинефным и, во всяком случае, пятиапсидным. Вернемся, однако, к стилю.

Жанр, конечно, способствовал если не возрождению, то модификации стиля монументального историзма. В русском искусстве XV—XVI веков, в силу заторможенности ренессансного движения, вообще было много разных модификаций, приводящих даже



112.
Москва, Успенский
собор. 1475—1479

112.
Moscow. The Dormition
Cathedral. 1475—1479

к тому, что некоторые исследователи отрицали возможность такого движения. Архитектура Успенского собора 1475—1479 годов была ранней ренессансной модификацией монументального историзма. Позднее, в XVI веке, появятся иные модификации, в которых ренессансные черты как бы «спрячутся» за местную иконографию. Традиционная иконография сильна и в Успенском соборе, но она не противоречит стилю, ренессансная рациональность которого хорошо чувствуется¹²⁰. В архитектуре Архангельского собора (Алевиз, 1505—1509 гг.) эта ренессансная рациональность уступает место более наглядной (фасадной) ренессансной чувственности, эмоциональная природа которой пришлась русским по вкусу. Образцы Успенского и Архангельского соборов оставили глубокий след в русской архитектуре, особенно в архитектуре XVI века¹²¹. Они стали тем импульсом, который в

течение всего XVI века поддерживал ренессансную линию в архитектуре Руси. Отрицать эту линию совершенно неисторично.

Итак, не слишком огрубляя картину, можно сказать, что, начавшись с довольно скромных шагов в области нового ренессансного архитектурного языка, испытывая груз иррациональной (безордерной) образности, русская архитектура XV века пришла к его концу с достаточно развитым пониманием классических начал, содержащихся в скрытом виде в традиционном зодчестве, прежде всего в архитектуре Владимиро-Суздальской Руси. Не случайно же Аристотель Фиораванти отметил во владимирском Успенском соборе «своих» (то есть итальянских) рук мастерство. Аристотель тем и вписался в историю древнерусского искусства, что сумел за короткий срок своего пребывания в

120 См.: Подъяловский С. С. Аристотель Фиораванти и построенный им Успенский собор. — «Уникальному памятнику русской культуры Успенскому собору Московского Кремля 500 лет» Тезисы научной конференции. М., 1979. с. 20.

121 См.: Вятчанова Г. Н. Архангельский собор Московского Кремля как образец русского зодчества XVI века. — «Архитектурное наследие». № 34. М., 1985.



113.
Москва, Архангельский собор.
1505—1509

113.
Moscow. The Archangel
Cathedral. 1505-1509

Москве почувствовать дух «древнерусской классики», чем-то родственной романскому стилю, участие которого в сложении архитектуры Проторенессанса хорошо известно.

Такова была вторая ступень русского Предвозрождения в области архитектуры. Она почти влетную подводила к Ренессансу.

«Искать связей итальянского Возрождения с подлинно русским Возрождением XIV—XV веков вовсе не фантазия, а дело исторической прозорливости»¹²². Однако, если в области архитектуры здесь «помогали» Аристотель Фиораванти и Алевиз, то при переходе к русской живописи XV века мы такой помощи лишаемся. Нет сведений не только о приезде в Москву художни-



114.
Звенигород. Андрей
Рублев. Св. Лавр.
Фреска Успенского
собора. XV в.

114.
Zvenigorod. Andrei
Rublyov. St. Laurus.
Fresco from the Dor-
mition Cathedral.
15th century.

ков-итальянцев, но даже о первых работах Андрея Рублева. По традиции ему приписывается участие в росписи Успенского храма на Городке в Звенигороде. Храм построен в 1399—1400 годах, следовательно, временем самого начала XV века датируется и его роспись. От нее остались ничтожные фрагменты, среди которых выделяется изображение (в круге) св. Лавра. Вот что писал об этом изображении М. В. Алпатов. Образ св. Лавра «отличается стройностью пропорций, гибкостью телосложения. Его тонкая шея как бы вырастает из покатых плеч. И вместе с тем изображение св. Лавра отличается ясной геометричностью своих очертаний. Его голова с широкими прядями волос образует пирамиду, и эта пирамида соответствует пирамидальности всей его полуфигуры. Это придает всему образу большую устойчивость, тем более что круг медальона повторяется в круглом нимбе»¹²³. Эту мысль

можно продолжить: пирамидальность полуфигуры Лавра с нимбом повторяет пирамидальность архитектурной композиции здания с его куполом, а также пирамидальность внутреннего пространства с подкупольной скупфеей.

Подмеченные ритмы «повторения» — не случайность. Стройная, уравновешенная, классическая пирамидальность и соответствующая ей округленность (круговидность), умеренно-расчлененные массы и ориентированные на фигуру человека архитектурные пропорции характеризуют гармонизирующие тенденции искусства «эпохи Рублева»¹²⁴, найдя замечательное завершение в рублевской «Троице». Конечно, никакие новые формально-стилистические качества «Троицы», равно и таких не менее выдающихся произведений Андрея Рублева, как «Звенигородский

¹²² Тихомирин М. Н. Исторические связи России со славянскими странами и Византией. М., 1969, с. 251.

¹²³ Азнатюк М. В. Андрей Рублев. М., 1972, с. 36.

¹²⁴ См.: Васильев Г. К. О пропорциях в московском иконодательстве эпохи Андрея Рублева, с. 60 и сл.



чин», не выражают существа рассматриваемого стиля. Суть его несравненно глубже, в духовном понимании идеального («совершенного») человека. В связи с этим в литературе немало внимания уделяется вопросу о связи мировоззрения Андрея Рублева с византийским исихазмом, причем своего рода «связующим звеном» здесь выступает Сергей Радонежский.

Надо сказать, что хотя Сергей и считается вождем нового аскетического движения, но он не изменяет основному типу русского монашества, как он сложился еще в Киеве XI века. Пустынничество Сергея было условным, а путь его от отшельничества к общежитию, от мистики до политики был довольно быстрым. Большой знаток истории «русской святости» Г. П. Федотов писал: «Преп. Сергей в еще большей мере, чем Феодосий, представляется нам гармоническим выразителем рус-

115. Андрей Рублев. Троица Ветхозаветная. Икона XV в.

115. Andrei Rublyov. The Old Testament Trinity. Icon. 15th century

ского идеала святости, несмотря на заострение обоих полярных концов ее: мистического и политического. Мистик и политик, отшельник и киновий совместились в его благодатной полноте»¹²⁵. Показательно, что исследователь не называет мистику Сергия исихазмом, он видит в ней только нечто родственное ему.

К сожалению, взгляды Сергия на искусство нам почти неизвестны, и на этой почве проистекают разные кривотолки. Напомним, что в «Стихираре» 1380 года, якобы принадлежавшем самому Сергию, одна из заставок выполнена в так называемом тератологическом стиле, весьма далеком от «необалканского» стиля, не без основания связываемого с новым монашеским движением. И, что совсем поразительно, автором этой заставки был не кто иной, как Епифаний Премудрый! Андрей Рублев тоже

116.
Андрей Рублев.
Архангел Михаил.
Икона из Звени-
городского чина.
XV в.

116.
Andrei Rublyov.
The Archangel Michael.
Icon from the Zvenigo-
rod tier. 15th century



интересовался своеобразной «тератологией», к абстрактному же геометрическому «необалканскому» орнаменту проявил полное равнодушие. Таким образом, соотношение творчества Рублева с «верхним (исихастским) этажом» православно-ортодоксальной идеологии станет весьма спорным.

Нам не хотелось бы, чтобы читатель увидел в нашей реплике категорическое отрицание «русского исихазма». Исихазм — очень сложное явление. Как замечательно сказал Г. М. Прохоров, «в этой византийской системе мысли можно, делая разные акценты, различить зародыши многих других систем; здесь встречаются и схоластические и гуманистические элементы, крайняя мистика и поразительно трезвые материалистические суждения... С гуманизмом исихазм неожиданно роднит одна черта: как

¹²⁵ Федотов Г. П. *Святые Древней Руси*. New York, 1958, с. 140.

¹²⁶ Прохоров Г. М. *Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе XIV в.* — ТОДРЛ. т. 23. Л., 1968.

¹²⁷ См.: Кузнецов Б. Г. *Эйхштейн. М.*, 1979, с. 261 и 262.



тот, так и другой величайшее значение придает процессу земной, земной, а не загробной жизни»¹²⁶. Значит, делая иной акцент, можно было бы найти в мировоззрении Андрея Рублева совсем не исихастские начала, в частности, интерес не к эсхатологии, а, наоборот, — к процессу земной, земной жизни. Это было бы даже ближе к духу эпохи Рублева, которая как-никак была эпохой Возрождения Руси. Правда, мы знаем, что в эпоху Возрождения вновь получила силу мистика неоплатонизма (Марсилио Фичино), но это была мистика именно неоплатонизма, а не исихазма. Она открывала путь к апологии красоты и достоинства человека. С этой точки зрения тяготение Андрея Рублева к гармоническому пропорционированию не говорит ли о гумано-нравственной основе этого явления, о связи гармонии с идеей добра, что так тонко выражал А. Эйхштейн¹²⁷? Подобные тенденции

117. Андрей Рублев. Апостол Павел. Икона из Звенигородского чина, XV в.

117. Andrei Rublyov. The Apostle Paul. Icon from the Zvenigorod tier. 15th century.

нельзя не признать ренессансными, хотя бы в предренессансной стадии. Напомним также любовь Андрея Рублева к пропорциям человеческой фигуры 1:9, что близко к канону Леонардо да Винчи и к скульптуре Венеры Милосской¹²⁸. Если к этому добавить идеальную просветленность образов Андрея Рублева и нежную колористическую сгармонизованность, то перед нами будет стилистически нечто совершенно новое по сравнению с драматическим стилем Феофана Грека. Я считаю возможным охарактеризовать это как вторую ступень русского Предвозрождения. Конечно, она представлена творчеством не одного Андрея Рублева. В это время рядом с ним работали Прохор из Городца, Даниил Черный и немало других живописцев. Если работы Прохора с Городца и Даниила Черного мы до сих пор не можем

118.

Владимир, Андрей Рублев и Даниил Черный. Шествие праведных в рай. Фреска Успенского собора, XV в.

118.

Vladimir, Andrei Rublyov and Daniil Chorny. The Righteous Going to the Paradise. Fresco from the Dormition Cathedral, 15th century



отличить от работ Андрея Рублева, то что касается других художников, редко кто из них поднимался до уровня последнего. Можно сделать исключение для неизвестного автора замечательной иконы «Иоанн Предтеча» из собрания Музея имени Андрея Рублева¹²⁹. Впрочем, не исключено, что некоторые произведения, приписываемые по традиции Андрею Рублеву, на самом деле принадлежат его «содругам», то есть носителем нового стиля, его высокого качества был целый «круг Рублева». Значит, новый стиль, который можно назвать (в отличие от феофановского) лирико-гармонизирующим, действительно был выражением «духа времени». В литературе ему соответствовал стиль «психологической умиротворенности»¹³⁰.

Как объяснить этот стиль? Трудность состоит не столько в



формальном его определении (здесь почти все исследователи сходятся), сколько в историческом объяснении. Одной апелляции к национальному подъему после куликовской победы мало. Ведь первая половина XV века была временем изнурительной феодальной войны, эпидемий, голода, вражеских набегов. Значит, была в обществе какая-то мощная духовная сила, которая вселяла веру в высокий идеал. Этой силой была вера в Человека. «Повышенный интерес к человеческой личности, к ее психологии, первые проблески эмпирического наблюдения природы были особенно благоприятны для сопутствующего им интереса и ко всему национальному»¹³¹.

Увеличившийся именно в начале XV века интерес ко всему национальному, прежде всего к своему героическому прошлому, к «своей античности», и создал тот «калокагатийный стиль»,

¹²⁸ См.: Шибанов И. П. Дулико-Модулер, или система модульных квадратов. Пятый вариант. — В кн.: Проблемы синтеза искусства и архитектуры. М., 1974, с. 56.

¹²⁹ См.: Иванов М. А. К изучению иконы Иоанн Предтечи из Николо-Пешношного монастыря. — «Советская археология», 1964, №3, с. 315—321.

¹³⁰ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970, с. 93 и сл.

¹³¹ Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Ефимия Премудрого. М. — Л., 1962, с. 15.

119. Дионисий. Богоматерь Одигитрия. Икона. XV в.

119. Dionysius. The Virgin Hodegetria. Icon. 15th century

который характеризует искусство «эпохи Андрея Рублева». Увы, он был непрочен, в чем и состояла трагедия русского Предвозрождения.

К середине XV века искусство Андрея Рублева стало понемногу забываться. «Предренессанс не перешел в Ренессанс, так как погибли города-коммуны (Новгород и Псков), борьба с ересями оказалась удачной для официальной церкви. Централизованное государство отнимало все духовные силы»¹³².

Однако хотя Предренессанс не перешел в Ренессанс, но, как и в архитектуре, он почти вплотную подводил к нему. Правда, среди русских не нашлось художника, равного по силе Андрею Рублеву. Лишь во второй половине XV века появился Дионисий. Становление его как художника приходится на время апофеоза



120.
Дионисий. Покло-
нение волхвов.
Фреска собора
Рождества Богороди-
цы Ферапонтова мона-
стыря. Начало XVI в.

120.
Dionysius. The Adora-
tion of the Magi. Fresco
from the Cathedral
of the Nativity of
the Virgin from the
Ferafontov Monastery.
Early 16th century

Ивана III, его женитьбы на принцессе бывшего византийского двора, приезда Аристотеля Фиораванти, строительства нового Успенского собора и других событий централизующегося Русского государства. Тесно связанный с княжеским двором, Дионисий мог уважать стиль Андрея Рублева, но вряд ли он ощущал всю его глубину. Недаром исследователи отмечают, что увлечение внешней стороной в ущерб психологической разработке образа человека стало определяющим признаком его творческого метода. По знаменитой росписи храма Ферапонтова монастыря (начало XVI в.) можно судить, как удлиненные (1:9) фигуры кисти Андрея Рублева превращаются у Дионисия в сверхудлиненные (1:10 и более), что напоминает «готизацию палеологовских форм», наблюдавшуюся в венецианской живописи столетием раньше¹³³. Одновременно с этой «готизацией» происхо-

шло предельное облегчение фигур, высветление и тонкая нюансировка колорита, подчеркивание воздушной пространственности, стремление к изощренной красоте.

Вряд ли творчество Дионисия и художников его круга можно считать третьей ступенью русского Предвозрождения. Скорее, перед нами его заторможение, известная «стилизация», которую можно сравнить с «этикетным маньеризмом» в литературе того же времени¹³⁴, а отчасти и с хоровым пением в певческом искусстве¹³⁵. Но в то время как в литературе «этикетный маньеризм» приводил к холоду и равнодушию, а протяженность гласных в хоровом пении сообщала последнему неестественную гипертрофированность, Дионисий создал высокий стиль. Элементы кризиса в нем все еще имелись, почему он и не мог вывести русскую

¹³⁴ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 113.

¹³⁵ Лазарев В. И. Мастер Паоло и современная ему венецианская живопись. — «Ежегодник Института истории искусств АН СССР», М., 1954, с. 310.

¹³⁶ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 135 и сл.



живопись на ренессансный путь. Здесь необходимо было искусство светского плана. Путь для него постепенно намечался. В архитектуре помимо кремлей рождался палатно-дворцовый жанр (Грановитая палата в Московском Кремле, 1487—1491 гг.; дворец в Угличе, конец XV в. и др.). В живописи Москва увидела произведение, заставляющее вспомнить итальянских мастеров. Речь идет о первоначальном виде фрески «О Тебе радуется», исполненной на рубеже XV и XVI веков на западной паперти Благовещенского собора, но позднее безжалостно записанной. Не только Н. П. Кондаков, но и А. Грищенко, Джованни Каранденти, А. А. Губер, В. Н. Гращенков и Г. С. Соколова признали в подготовительных рисунках к фреске руку итальянцев¹³⁶. Скептицизм здесь неуместен. Ведь в летописи говорится о приезде в Москву при Иване III не только архитекторов, но и «иных мастеров». Хотя

121. Москва. Грановитая палата. 1487—1491

121. Moscow. The Faceted Chamber. 1487-1491

¹³⁵ Вагнер Г. К. Проблемы жанров в древнерусском искусстве, с. 250.

¹³⁶ См.: Соколова Г. С. К вопросу о перво-

начальной росписи галереи Благовещенского собора Московского Кремля. — В кн.: Государственный Музей Московского Кремля. Материалы и исследования. 3. М., 1980, с. 106—137.

они не названы живописцами или скульпторами, но нет никаких оснований отрицать их приезд.

Своевременно сфотографированные и воспроизведенные фрагменты благовещенской фрески (вернее, подготовительных рисунков к ней) действительно заставляют вспомнить произведения художников итальянского кватроченто, особенно Синьорелли. Возможно, что рассматриваемое произведение было не одиноко. Во всяком случае, знакомство москвичей с европейской художественной образностью расширилось. Об этом же говорит явно не русского происхождения бюст неизвестного мужчины в латах (!), сохранившийся над карнизом северной стены Грановитой палаты¹²⁷.

Этот бюст принадлежит скульптуре XV века. Но вернемся



123.
«О Тебе радуется».
Подготовительный
рисунок к росписи
паперти Благовещен-
ского собора Москов-
ского Кремля.
Начало XVI в.

122.
«In Thee Rejoiceth».
Sketch for the wall-
painting in the parvis
of the Annunciation Ca-
thedral of the Moscow
Kremlin. Early
16th century

немного в XIV век, так как именно в его границах русская скульптура стала поворачивать на новый путь.

Главной особенностью статуи Николы Можайского была ее подчеркнутая телесность («соматичность»). Как уже сказано, одежда Николы Можайского не скрывает форм тела, а как бы облепляет их, благодаря чему они не угадываются, а «читаются». Это, конечно, был большой шаг вперед. Тормозящим качеством оставалась статичность фигуры. В рельефах Алексеевского креста она заметно преодолена, но в статуарной форме это, по-видимому, было еще не под силу мастеру. Тем более что это не диктовалось сюжетом. Движение правой руки с мечом и левой с символом города не принадлежит к такого рода действиям, с которыми связано изменение в вертикальном положении фигуры. Такова была судьба всех фронтально стоящих статуй, пока скульптура

Ренессанса не внесла в них элемент раскованности. Поэтому формальное овладение движением могло произойти и произошло не в персональном, а в легендарно-историческом жанре скульптуры, как, впрочем, это было (только намного раньше) и в живописи.

Неудивительно, что главным проводником новых веяний в русской скульптуре XV века стали изображения конного Георгия Змееборца. Героический образ святого защитника справедливости был особенно любим в народе; импозировал он и феодальным кругам как покровитель воинства, поэтому изображение его в сцене змееборства было чрезвычайно популярно. Известны рельефы Георгия Змееборца от XI и XII веков, но затем его образ уходит в мелкую пластику, приобретает эмблематическое значение «ездеца» и только в XV веке оказывается предметом

¹⁷ См.: Вогнер Г. К. От символа к реальности, с. 204.

А

123.
Новгород. Георгий Змееборец.
XV в.

123.
Novgorod. St. George
and the Dragon.
15th century



специального внимания, причем в области крупной круглой скульптуры. Имеется в виду большая каменная конная статуя работы Василия Дмитриевича Ермолина, находившаяся в XV веке над аркой Фроловских (Спасских) ворот Московского Кремля. Исполнение ее следует отнести к 1462 или 1463 году, а постановку — к 1464 году.

Не все исследователи согласны с тем, что автором этой скульптуры был Василий Ермолин. Поскольку в летописи сказано, что скульптура «поставлена» и «резана камни нарядом Васильевым Дмитриева сына, Ермолина»¹²⁴, то в Ермолине видят только нарядчика (подрядчика). Но это неверно. В Древней Руси «предстатель» был главой, главным мастером артели, так что принад-



124.
Василий Ермолин.
Георгий Змееборец.
1460-е гг.

124.
Vassily Yermolin.
St. George and the
Dragon. The 1460 s.

лежность статуи Георгия Змееборца мастеру В. Д. Ермолину не подлежит сомнению.

Более спорен вопрос: понимался ли Георгий Змееборец над Фроловскими воротами как герб Москвы или перед нами государственный (и народный, конечно) покровитель? Изучение истории московского герба заставляет склониться в пользу последнего. Тем самым содержание образа Георгия расширяется, что, конечно, подготавливало его будущее понимание как герба Москвы. Таким образом, содержание статуи В. Д. Ермолина полисемантично и в ее истолковании возможна исполнота. Тем более что скульптура дошла до нас только в виде нескольких фрагментов, и мы судим о ней по старым фотографиям и графической реконструкции.

Статуя Георгия Змееборца представляет круглую скульптуру без всяких оговорок, которые еще пришлось сделать в отноше-

статуи Николы Можайского¹³⁹. Скульптуру можно было поставить в открытом пространстве и осматривать со всех сторон. И это тем более примечательно, что выполнялась она явно для украшения фасада, то есть глухой стены Фроловской башни. При таком заказе скульптуру можно было делать в виде рельефа.

Особенно округла фигура Георгия. Она выходит за пределы пространственного слоя, в котором находится конь, и дана в сложном развороте. Конь Георгия изображен не скачущим, как в большинстве икон на эту тему, а вздыбленным, что сообщает композиции репрезентативность. Последняя, вероятно, пришлась по вкусу людям XV века, так как известно несколько дере-

¹³⁸ ИСРП, т. 23, Сиб. 1910, с. 158.

¹³⁹ См.: Васильев Л. К. От символа к реальности, с. 202—204.

¹⁴⁰ Там же, с. 131—134.

¹⁴¹ Там же, с. 213, 228—236, 242—248.

¹⁴² Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. 3 М., 1955, с. 237.



вянных реплик ермолинской статуи, а также большой круглый керамический рельеф¹⁴⁰. Впрочем, на рельефе конь изображен более динамично. С другой стороны, все эти русские конные Георгии XV века вписываются в ряд аналогичных европейских композиций, взращенных героическим духом Ренессанса¹⁴¹.

Конечно, ермолинской статуе далеко до своих западноевропейских аналогов; в «блочной» форме всей композиции, в трактовке головы Георгия немало романского. Но ведь романский стиль был одним из компонентов раннего Ренессанса, так что в этом нет ничего удивительного. Имея в виду ермолинского Георгия, М. В. Алпатов писал: «В его фигуре ясно выявлен объем, как в греческой архаике или в скульптуре раннего Возрождения»¹⁴². Но греческая архаика и раннее Возрождение — это как раз и есть почва той калокагатии, о которой упоминалось выше. Ермолинский Георгий, несомненно, калокагатиец. И он не был

125.

Василий Ермолин.
Георгий Змееборец.
Фрагмент. 1460-е гг.

125.

Vassily Yermolin.
St. George and the Dragon. Detail. The 1460 s.

одинок. Известно еще несколько довольно крупных деревянных изваяний конного Георгия (Ростов Великий, Юрьев-Польской, Новгород), из которых особенно репрезентативна красивая статуя из Новгорода. О близости подобного рода образности к эстетике Ренессанса хорошо известно. Под названием «московской калюкатати»¹⁴³ она была знакома и русскому художественному сознанию.

Итак, мы приходим к заключению, что к концу XV — началу XVI века русское искусство во всех своих главных видах приблизилось к третьей ступени Предвозрождения, которую можно считать началом Ренессанса. Точнее говоря, русское искусство перешло в Ренессанс, но вслед за этим переходом тут же затормозилось, стало биться в тисках реакции, почему и сложилось такое впечатление, что никакого перехода не было.

МОДИФИКАЦИЯ ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЯ (XVI в.)

С позиции теории имманентного самодвижения искусства невозможно понять, почему, «почувствовав вкус» Ренессанса, русское искусство как бы отвернулось от него и пошло более сложным, непрямым путем. Приехавшие в Москву итальянские архитекторы и художники могли, конечно, кто-то вернуться домой, кто-то умереть. Но оставались же их помощники и ученики. В благоприятных исторических условиях этого было достаточно для развития тех художественных новшеств, которые внес XV век. Но как раз условия-то были очень неблагоприятные. Централизация государства сопровождалась укреплением феодально-крепостнического строя. Первое заставляло «феодальных правителей страны обращаться, в частности, к передовым явлениям европейской культуры»¹⁴⁴, но второе толкало их на всяческое укрепление союза с консервативными силами общества, выступавшими против ересей, «нестязательства» и т. п. «Враждебная стихия» и на Западе нередко настигала возрожденческие идеи «еще на подъеме»¹⁴⁵, но на Руси она настигла их еще раньше, в период начавшегося Предвозрождения, поэтому судьба предвозрожденческих идей была чрезвычайно драматичной. Некоторые исследователи даже считают, что они совсем угасли. Это неверно. Русь XVI века не была отгорожена от Западной Европы. Немало русских деятелей плодотворно участвовало в закладке фундамента «прекрасного здания Польского Возрождения»¹⁴⁶. В русской литературе XVI века «есть уже незаметная для современников общая предопределенность, эта литература в большей мере, чем прежние, «чревата будущим», она чревата неизбежностью Ренессанса»¹⁴⁷. Было бы очень близоруким не видеть этого процесса в изобразительном искусстве, прежде всего в архитектуре.

Ренессансные тенденции в архитектуре XVI века модифицировались очень своеобразно. Первая половина века, как известно, ознаменовалась расцветом столпообразного и особенно шатрового типа храма. В свое время А. И. Некрасов усматривал в этом reminiscence романско-готических образов, что, может быть, не так уж и ошибочно, принимая во внимание сказанное о «готизации палеологовских форм» в творчестве Дионисия. К этому вопросу еще придется вернуться. Важно не упустить дру-

гое, а именно сохранение интереса архитектурной мысли к «национальной классике», в качестве каковой теперь выступили памятники раннемосковского зодчества и прежде всего Спасский храм Спасо-Андроникова монастыря. Последовательная эволюция архитектурных форм, которую здесь можно проследить, явно свидетельствует как об органичности этого процесса, так и о связи его с ренессансной идеей центрического купольного храма¹⁴⁸. Не случайно композиция храма Василия Блаженного, стоящая в конце этой эволюции, очень похожа на один из архитектурных набросков Леонардо да Винчи¹⁴⁹.

Важно отметить, что тяга к своего рода «национальной классике» проявилась не только в пристрастии к стройным, гармонически завершенным (пирамидальным) композициям, но и в более

¹⁴¹ Федотов Г. П. Святые Древней Руси, с. 174.

¹⁴² Сахаров А. М. Русская духовная культура в XVI столетии. — «Вопросы истории», 1974, № 9, с. 119.

¹⁴³ Грациевский В. Н. Книга О. Бенени и проблемы Северного Возрождения. — В кн.: Бенени О. Северное Возрождение. М., 1973, с. 47.

¹⁴⁴ Толстиков Кутузов И. П. Гуманизм у восточных славян. М., 1963, с. 3.

¹⁴⁵ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв., с. 135.

¹⁴⁶ См.: Гудайницкий И. Ф. Традиции эллинизма и черты Ренессанса в архитектуре Москвы XV—XVII вв., с. 18.

¹⁴⁷ См.: Алланов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976, рис. 205.



126
Суздаль. Покровский собор Покровского монастыря. 1510—1518

126.
Suzdal. The Intercession Cathedral of the Monastery of the Intercession. 1510-1518

глубинном архитектурном языке. Нам уже приходилось говорить о том, что памятники этого времени, независимо от их жанровой принадлежности, овеяны духом чистоты геометрической формы¹⁵⁰. Особенно это чувствуется в суздальской архитектуре (Покровский и Ризположенский монастыри), а также в большинстве шатровых храмов, в частности в церкви Вознесения в Коломенском (1530—1532 гг.), о ренессансности многих черт которой говорится все чаще и определенней¹⁵¹. Любовь к чистым формам выражается в отказе от угловых лопаток; в замене грубоватых лопаток более стройными и ордерными пилястрами; в гармонизированных горизонтальных членениях; в особой склонности к многообломно- и тонкопрофилированным карнизам, отделяющим традиционные закомары от основного четверика (после

127.
Москва. Церковь
Вознесения в Ко-
ломенском.
1530—1532

127.
Moscow. The Church
of the Ascension
in Kolomenskoye.
1530-1532



Архангельского собора Алевиза этот прием стал почти обязательным); в отказе от оконных наличников и в своеобразной эстетизации чистых прямоугольных (иногда круглых) оконных проемов; в хотя и редко вводимой, но изящной ренессансной лепнине и т. д. В пропорционировании часто применяется золотое сечение.

Как видим, все это не иконографические и даже не жанровые, а именно стилистические признаки, придающие зданиям любой иконографии и любого жанра определенный стилистический облик. В этом отношении, например, шатровый храм в подмосковном селе Остров (вторая половина XVI в.), трехглавый Покровский собор в Суздале (1510—1518 гг.), одностолпная бесстолпная церковь Исидора в Ростове Великом (1566 г.), наконец,

¹⁷⁸ См.: Вагнер Г. К., Суздаль. М., 1969, с. 38 и сл.

¹⁷⁹ См.: Гудяницкий Н. Ф. Традиции классики и черты Ренессанса в архитектуре Москвы XV—XVII вв., с. 18.



собор Смоленской Богоматери в Новодевичьем монастыре (1524—1525 гг.) стилистически родственны. Даже в архаизирующих произведениях типа Софийского собора в Вологде (1568—1570 гг.) этот «классицизирующий» архитектурный язык не угас.

Однако неренессансная иконография архитектуры XVI века сильно затрудняла формирование ренессансной образности, подчас резко противоречила ей, почему мы и говорим не о развитии ренессансной тенденции, а о ее модификации. Последняя состояла в том, что ренессансным архитектурным языком приходилось излагать довольно отвлеченную символику, несомненно содержащуюся в той же шатровой архитектуре. Она до сих пор убедительно не раскрыта, и гуманистическое содержание архитектуры XVI века остается для нас достаточно загадочным. Кроме существующих взглядов на народную природу шатровых

128. Вологда, Софийский собор. 1568—1570

128. Вологда, The St. Sophia Cathedral. 1568-1570

храмов (И. Е. Забелин), на романо-готические реминисценции в ней (А. И. Некрасов), на влияние образов крепостной архитектуры (М. А. Ильин), может быть, не стоит забывать об общекультурной символике шатровой формы, идущей от христианской древности (храм Гроба Господня)¹⁵² и пронизывающей собой семантику восходящих национальных архитектур (кроме Руси — Грузия, Армения). Не случайно храм Покрова на Рву (Василия Блаженного) назывался современниками Новым Иерусалимом. Конечно, название это связывалось не с апокалиптическим содержанием, поскольку имелось в виду не какое-то отдаленное будущее, а нечто весьма современное, представление об идеальной красоте. Что же касается шатровой формы центрального объема, то она могла быть напоминанием о шатровой форме глав-

129.
Москва. Храм
Покрова на рву
(Василий Блажен-
ный). 1554—1560

129.
Moscow. The Church
of the Intercession na
Rvu (St. Basil the Bles-
sed). 1554-1560



этого иерусалимского храма, но это требует особого исследования. Напомним, что постройка башен — лишь внешний символ тоски по внутреннему подъему, символ стремления ввысь гордой души, стремящейся к свободе, самостоятельному, самодовлеющему человеческому величию. Эти мысли критика Шлентера перекрывают границы стиля и потому могут быть отнесены и к готике, и к древнерусским шатровым храмам. Ведь эти храмы большей частью воздвигались в память больших побед.

Переходя к живописи XVI века, замечаем еще большее усиление символического начала. Подчас даже трудно определить, с каким жанром мы имеем дело, настолько символизация инвентаризует художественные структуры. В живописи XVI века были разработаны особые символические и даже аллегорические сюжеты, создавшие символично-аллегорический жанр. Пожалуй, он был самым характерным. Дело здесь, конечно, не в популяризаторской тенденции, как считали старые историки русской церкви, а в усилении государственно-дидактического начала, в котором рациональное соединялось с иррациональным. В известной степени это можно сопоставить с маньеризмом, который был порожден в эпоху падения Ренессанса¹⁵³. Своеобразный «этикетный маньеризм» отмечается и в русской литературе XVI века¹⁵⁴.

Новые тенденции в живописи проявлялись сначала спорадически, но к 40-м годам XVI века уже оформились в крупное явление. Очень показательны в этом отношении росписи кремлевских царских палат — Средней Золотой (1547—1552 гг.) и Грановитой (конец XVI в.). Изображенные космические просторы (воздух, солнце, луна, земля, ангелы, «служащие звездам»), а также «пути человеческой жизни» (Спас, евангелисты, врата рая, земной, огненный, лунный и временной круги) сопровождались различными аллегорическими образами, среди которых были довольно фривольные (фигура «пляшущей женки», например). Такие рассудочные росписи требовали мудрого прочтения, следовательно, изрядных знаний.

Символично-аллегорический жанр отводил главную роль «самомышлению» художника, то есть притче. Как бы ни были новые сюжеты обусловлены заказчиком, как бы ни заимствовали художники разные мотивы из западноевропейского арсенала, но в основе все же лежало оригинальное творчество, которое характеризуется чертами все большей и большей «рационалистичности», насколько этот термин может быть применим к темам умозрительным, рассудочным.

На первый взгляд представляется, что умозрительность должна была вести к дальнейшей абстракции. Возможно, так оно и было на самом деле, если бы рассматриваемая тенденция не развивалась в условиях возросшего чувства жанровости в узком (сюжетном) смысле этого слова. Исследователи неоднократно отмечали, что грандиозные символично-космологические «картины» XVI века произваны влияниями мирской жизни. Например, такая отвлеченная композиция, как «Премудрость созда себе дом», изображалась в характере «жанровой картинки»¹⁵⁵. Жанровость пронизывает тему Троицы, которая нередко выливается в бытовую сцену со столом, поставленным по диагонали. Таким

¹⁵³ См.: Ботассон А. Л., Виттманна Т. Н. Об идейном значении Иерусалимского образа в русской архитектуре XVI—XVII веков. — «Архитектурное наследство», № 36.

¹⁵⁴ См.: Досаев А. И. Эстетика Возрождения, с. 454—459.

¹⁵⁵ См.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы XV—XVII веков, с. 135.

¹⁵⁶ См.: Яковлев А. И. «Образ Мира» в иконе «София Премудрости Божия». — В кн.: Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуция. М., 1977, с. 388—404.

характером отличаются и сцены на сюжеты разных притч. Подобные вольности вызывали отпор со стороны ревнителей ортодоксии, на основе чего возникло так называемое «дело дьяка Висковатого». Будучи образованным человеком своего времени, Висковатый ополчился на обрисовывавшую выше картину «образа Мира», не за ее фантастичность, а за снижение «горнего» до «дольнего», то есть за то, что составляло в ней (и в подобных ей картинах) ренессансную тенденцию. Трудное положение, в котором оказались в XVI веке ренессансные тенденции, и привело к их модификации.

Стремление к новой сюжетике дало начало жанру видений. Свойственная ему фантастика особенно широко развивалась в области эсхатологии, для которой XVI век был веком расцвета. Апокалипсические настроения были очень сильны, в чем проявилась общая дидактическая тенденция эпохи. В обширных композициях эсхатологического жанра художники XVI века проявили еще большую изобретательность, нежели в жанре символично-аллегорическом. В последнем они были все же связаны определенными толкованиями образов. В апокалипсических картинах, наоборот, чем больше было фантазии, тем нагляднее выражалась догматика и дидактика. Но в том-то и состояла «ренессансная дружина» художественной эволюции, что фантастика здесь была не чем иным, как проводником элементов реалистичности. Я имею в виду не разных чудовищ, а «жанровые подробности»¹⁵⁶, заставляющие вспомнить картины Иеронима Босха. Кому только не находится места в преисподней! «...Здесь и несчастные цари в коронах, и воины в шлемах, иноземцы в турбанах... духовные пастыри, монахи и пр.»¹⁵⁷.

Сцены мучений изображаются с предельной экспрессией, подчас с отталкивающим натурализмом. После возвышенных эсхатологических концепций эпохи Рублева и Дионисия все это кажется ужасающим. Именно устрашение, видимо, и ставилось в качестве идейной задачи. И подобно тому как в символично-аллегорических сюжетах усложнение замысла приводило к перетовке всех изобразительных приемов, к сочетанию абстракций и реалий, так и здесь, даже в еще большей степени, стремление к предельной экспрессивности, повествовательности и назидательности вело к обогащению живописи динамикой, композиционными, колористическими и психологическими контрастами, «элементами реалистичности» и даже натуралистичности, прорывами плоскости изображения, вещной материальностью, — короче говоря, всем тем, что можно назвать «властью земли». И это — в Апокалипсисе, в котором для земли, по существу, не оставалось места, где все тонуло в огне и дыму!

Отмеченное выше противоречие между рациональным и иррациональным в искусстве XVI века вылилось здесь в то, что инфернальность необыкновенно возвысилась, образность же заземлилась. Как будто все эти адские сцены происходят не в метафизическом пространстве, а на земле или вблизи от земли. И сама запутанность композиции выступает как вполне определенное художественное качество, должное утверждать реальность изображаемого.

Думается, что все это представляет типичные явления модифицированного Предвозрождения, модифицированного не

только на североευропейский, но именно на восточноевропейский, древнерусский лад. Конечно, в гораздо меньшей степени, чем в творчестве И. Босха¹⁵⁸, в эсхатологическом жанре русской живописи XVI века дают себя знать, с одной стороны, безудержное воображение художников, а с другой — ренессансная конкретность их представлений о самых персальных вещах.

Коль скоро русская живопись XVI века развивалась под знаком усложненной символики и даже аллегории, то должны были получить и получили дополнительные стимулы и такие жанры, как символично-литургический, гимнографический и т. п. Для первого очень характерно особое внимание к сложным композициям — «Поклонение жертве» и «Великий вход», Преломление их мистического апофеоза в легендарно-историческом жанре

¹⁵⁸ Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве, с. 236.

¹⁵⁹ Михайловский Б. В., Пуршиков Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М. — Л., 1941, с. 73.

¹⁶⁰ См.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения, с. 457—458.



дало такие произведения, как икона-картина «Церковь воинствующая». Гимнографический жанр представлен композициями «Иже херувимы», «О Тебе радуется», «Что Ти принесем», возвышенно-хоровой строй которых родствен певческому деместву. По словам А. В. Преображенского, «только от XVI века и дальше мы располагаем уже певческим изложением демества. С этого времени оно и хранит в себе те признаки, по которым его легко отличить от всякого другого»¹⁵⁹. Нужно прослушать «Херувимскую» на три голоса (XVI—XVII вв.), чтобы понять такие новые «хоровые» качества иконы «Иже херувимы», как пронизанность ее вертикальными ритмами и плавное завершение полукругами закомар, прямо перекликающимися с возносящимися вверх, к сводам храма торжественными звуками херувимского хора. Родственными качествами отличаются и другие произведения

130. Церковь воинствующая. Икона, Фрагмент. XVI в.

130. The Church Militant Icon, Detail. 16th century

¹⁶¹ Преображенский А. В. Культовая музыка в России. М., 1924, с. 24.

гимнографического жанра. В росписи Успенского собора Свяжского монастыря (XVI в.) на тему «Что Ты принесем» «весь мир объединен в едином порыве служения божеству». Все устремлено к мистическому кругу, в сиянии которого на массивном золотом троне перед храмом и райским садом торжественно восседает Богородица, держащая на коленях младенца Христа»¹⁶⁰.

Кроме обычных для XV века тем XVI век дал немало новых, в частности 24 икона Богоматери¹⁶¹. По сравнению с произведениями XV века в них меньше одухотворенности, но им нельзя отказывать в той красоте, которая отличает демественное пение от уничижительного. Все сказанное о росписях относится и к иконам гимнографического жанра. Видимо, этот жанр с его демством прекрасно выражал дух эпохи. Недаром Иван Грозный так ратовал за то, чтобы чтение на литургии по возможности заменялось пением.

До сих пор речь шла об абстрагирующей линии живописи XVI века. Но кроме нее была ведь и конкретизирующая. Было бы совершенно неверно только в этой последней линии видеть «чреватость неизбежностью Ренессанса» (см. выше). Чреватость эта состояла, как уже сказано, в сложном сочетании рационализирующего и иррационализирующего начал, то есть в своеобразной амбивалентности (двойственности) русского искусства XVI века. В конце концов, все древнерусское искусство амбивалентно, но в XVI веке эта его специфика проявилась особенно заметно. В конкретизирующей линии, может быть, она все же менее бросается в глаза.

Из церковных жанров «реалистические» тенденции сильнее всего проявились в житийном. Он стал захватывать собой даже такие догматико-символические сюжеты, как Троица, вылившись в форму ее деяний. Житийные сцены охватывают средник даже двойным кольцом. Бытовые сцены занимают в житийном жанре все более и более прочное место, превращаясь нередко в настоящие жанровые картинки и даже в пейзажи. Особенно показательны в этом отношении лицевые Жития Николая Чудотворца (середина XVI в.) и Сергия Радонежского (конец XVI в.), в первую очередь те их миниатюры, которые знаменованы не по традиции, а «по воображению».

Другим примером «реалистических» тенденций живописи XVI века может служить вышеупомянутая икона-картина «Церковь воинствующая», правильное название которой — «Благословенно воинство небесного царя». Показателен уже совершенно не иконный, горизонтально вытянутый, а также очень большой размер произведения (144×396). Хотя эта «икона» и находилась у царского места Успенского собора, но, видимо, вызвала какое-то неудобство, почему и была в свое время передана из собора в Мироваренную палату.

На «иконе» изображено возвращение русского войска после Казанской победы. В определении действующих лиц, правда, до сих пор не достигнуто единогласия, но идея произведения ясна: это апофеоз московского войска под предводительством Ивана Грозного. Аллегорическая форма выражения идеи Казанской победы и триумфа Москвы не могла заглушить в ней ни живого чувства природы с ее широким пространством, ни жизненного ощущения людской, воинской толпы, разделившейся на три гори-

горизонтально протяженных потоков. Этот прием очень хочется сопоставить с тройным строчным многоголосием демества. Икона «Церковь воинствующая», по существу, подводит нас вплотную к... светской картине. Сравнение ее А. И. Некрасовым с произведениями треченто¹⁶⁰ вовсе не кажется натяжкой. Но, естественно, реалистическая струя наиболее откровенно проявилась в светских жанрах. Различные миродержавные теории, вселенские и космологические концепции, идеи государственности, а также династические интересы способствовали развитию чувства историзма, все более освобождающегося от аллегорической формы. В росписи Золотой палаты было немало композиций чисто исторического характера: крещение Руси, история царских регалий Владимира Мономаха, поход Мономаха на Константинополь,

¹⁶⁰ Михайловский Б. В., Пуришев Б. И. Указ. соч., с. 70.

¹⁶¹ См.: Глубинский Б., История русской церкви, т. 2, М., 1917, с. 359—360.

¹⁶² См.: Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство, М., 1937, с. 295.

¹⁶³ Михайловский Б. В., Пуришев Б. И. Указ. соч., с. 68.



прибытие в Киев царьградских послов и т. д. Исторические сюжеты были и в росписи, украсившей стены Грановитой палаты. Здесь была развернута генеалогия Рюрика, в которой изображалось, «как Август кесарь делит Вселенную и брата своего Пруса ставит властодержателем восточных областей империи»¹⁶³. Далее шла история раздела Киевской земли князем Владимиром, история Мономаховых регалий и т. п.

Историзмом проникнут многотомный Лицевой летописный свод XVI века, содержащий в первых трех томах всемирную историю, в остальных семи — историю российскую и насчитывающий шестнадцать тысяч миниатюр.

В исторических миниатюрах, конечно, многое идет от привычек легендарно-исторического жанра. Как для песенного демества свойственно развитие мелодии во времени, так и для миниа-

131. Битва новгородцев с суздальцами. Миниатюра Лицевого свода. XVI в.

131. The Battle Between the Novgorodians and the Suzdalians. Miniature from the 16th-century manuscript

тиор русской части Свода характерно непрерывное построение действия в пространстве и, следовательно, во времени, так как для сохранения непрерывности приходилось изображать одно и то же действующее лицо в различных ситуациях. Такой прием называется «симультанностью», а подобная композиция — симультанической¹⁶⁴.

Симультанической композицией пользовались в необходимых случаях и итальянские художники. Например, на картине художника Доменико ди Миколлио «Флоренция» (вторая половина XV в.) вместе с фигурой Данте изображены и средневековый город, и ад, и чистилище, и небесный свод со знаками зодиака¹⁶⁵. В миниатюрах Лицевого свода симультанализм стал главным средством повествования. В некоторых миниатюрах, впрочем, действии развешивается в единой пространственно-временной непрерывности, даже с чертами прямой перспективы («Битва новгородцев с суздальцами» и другие батальные сцены).

В тесной связи с развитием исторического жанра XVI века находится и эволюция портрета. Он проникает даже в символическо-дидактический жанр. Имеются в виду изображения Ивана Грозного и игумена Германа в композиции «Великий вход» Успенского собора в Свияжске. Портретные фигуры русских князей заполняли росписи Золотой и Грановитой палат, Благовещенского храма и особенно Архангельского собора, где они, по выражению исследователя, «вереницей проходят вдоль первого яруса стен и свободно, в кажущемся беспорядке размещены на крепких столпах — опорах здания»¹⁶⁶. Конечно, это довольно условные портреты, но ведь перед нами явные попытки хотя бы внешней индивидуализации конкретных персонажей, что уже никак нельзя назвать иконой.

Большим новшеством было появление в росписи паперти Благовещенского храма изображений «эллинических мудрецов» — Аристотеля, Эпафродита, Гомера, Вергилия и других.

Как бы ни были условны перечисленные «портреты», но, вместе взятые, они представляют совершенно новое жанровое явление, не идущее ни в какое сравнение с тем, что было в предшествующей живописи (за исключением портретов епископов Алексея и Моисея в росписи новгородской церкви Успения на Волотовом поле, конец XIV в.).

Наряду с отмеченными новшествами в русской живописи XVI века были и тормозящие явления. Уже с 60-х годов, в период мрачной опричнины, усилилась дидактика. Она не отвергала нарождающиеся элементы реалистичности, но сообщала им налет какого-то прозаизма. В живописи развивается графичность, лица приобретают темновидность, хотя и в это время создавались весьма живописные произведения с возрождением традиций даже XIV века. Показательна в этом отношении икона «София Премудрость божия» середины XVI века из Благовещенского собора Московского Кремля¹⁶⁷. Тема пиршества ветхозаветной Премудрости, должная изображать евхаристию, вытеснена здесь темой премудрого устройства Вселенной, что сообщило композиции большую архитектурность и на первый взгляд отвлеченность. Вместе с тем трактовка лиц отличается редкой для XVI века характерностью, даже живописностью, заставляющими вспомнить экспрессивные образы Феофана Грека.

Стиль живописи XVI века нельзя считать продолжением второй ступени Предвозрождения, но неправильно видеть в нем и отрицание ее. Скорее, это именно модификация Предвозрождения, стилистическая амбивалентность которой и была условием сохранения того, что касательно литературы XVI века Д. С. Лихачев назвал «чреватостью неизбежным Ренессансом».

Скульптуру XVI века постигла та же участь, что и живопись. Наметившиеся в конце XIV века и развившиеся в XV веке начала статуарности не угасли, но и не приобрели свободного признания. Скульптура крупных форм постепенно входила в художественный обиход, но все еще на положении своего рода «прикладного»

¹⁶⁴ См.: Мамон И. Л. Творческий метод и художественное наследие. М., 1933, с. 101.

¹⁶⁵ См. там же, с. 310—312.

¹⁶⁶ Сизов Е. И. Русские исторические деятели в росписях Архангельского собора и памятники письменности XVI в. — ТОДРП, т. 22, М. — Л., 1966, с. 265.

¹⁶⁷ См.: Яковлева А. И. «Образ Мира» в иконе «София Премудрость божия», с. 388—404.



искусства, в виде декоративных рельефов на царских тронах, надгробных «статуй» или резных икон. Рельефная пластика, естественно, была менее свободна от трехмерности, но зато она допускала самое сложное движение. Рельефы на троне Ивана Грозного (1551 г.) полны динамики, хотя в общем построении многофигурных исторических композиций сохраняется симметрия с подчеркиванием центральной оси, что напоминает приемы народного искусства. Но историзм содержания, не говоря уже о самодержавной его направленности, сообщает рельефной пластике XVI века большую общественную активность.

В культовых жанрах эта активность сохранялась в произведениях, символика которых выходила за границы церковного обихода. Традиционный образ, например Георгия Змееборца, конечно, имел несравненно более широкое содержание, почему в рез-

132.
Трон Ивана Грозного.
Фрагмент резьбы.
1551

132.
The throne of Tsar Ivan the Terrible. Detail of the carving. 1551

ных иконах на тему змеборства свободно развивалась динамичность композиций в духе живописных произведений на ту же тему. Освобожденные от иконного фона (киота), такие рельефы легко воспринимаются как самостоятельные полустатуарные скульптуры (резной «Георгий Змеборец» из Вологды, XVI в.)¹⁶⁸.

В еще большей степени это относится к большим фигурным скульптурам XVI века, часть которых тоже представляла резные иконы в киотах, а часть — надгробные статуи. Большая резная фигура святого (в XVI в. особенно были популярны резные изображения Николы Можайского и Параскевы Пятницы), помещенная в киот, по характеру жанра (персонального) не требовала свободной композиции. Репрезентативная статика была ее художественной функцией. Что же касается трехмерности, то тут

133.
Параскева Пятница,
XVI в.

133
St. Paraskeva Pyatnitsa.
16th century



дело зависело не столько от неодобрения со стороны церкви (это нередко преувеличивается), сколько от искусства резчика и, конечно, от назначения фигуры. Мы видели выше, что необходимость постановки большой резной статуи над городскими (Никола Можайский) или кремлевскими (Георгий Змееборец) воротами способствовала развитию рельефа в круглую скульптуру. В отношении резных фигур в киотах дело обстояло сложнее, но большой размер фигур, вероятно, сам по себе стимулировал трехмерную их трактовку. Сохранившиеся от XVI века резные изображения Николая Можайского (Новгород, Калуга и др.) хотя и имеют уплощенную (особенно со стороны спины) форму, но все же воспринимаются, скорее, как «статуи», а не как рельефы. Такими же чертами обладают и «статуи» Параскевы Пятницы¹⁶⁹.

¹⁶⁸ См.: Выставка русской деревянной скульптуры и декоративной резьбы. Каталог. Сост. Н. Н. Померанцев. М., 1964, с. 30.

¹⁶⁹ См.: Вагнер Г. К. От символа к реальности, с. 224 и сл.

134.
Варлаам Хутынский,
1560

134.
St. Barlaam of Khutynsk.
1560



В сущности говоря, сказанное относится и к большим резным фигурам, которые мы считаем надгробными, то есть предназначенными для горизонтального положения на гробницу. Но надо признать, что подобное определение их условно. Надгробное назначение резных фигур позволяло более объемную их трактовку, многочисленные примеры чего дает западноевропейская скульптура. Такие произведения были в Белоруссии, Литве¹⁷⁰. Русские же «статуи» XVI века, например Варлаама Хутынского (1560 г.), ряда неизвестных святых и так называемых «северных старцев»¹⁷¹, все же несколько уплощены. Может быть, часть их представляла не надгробные «статуи», а большие резные киотные иконы, в которых трехмерность ограничивалась. Поэтому говорить о недостаточной развитости в XVI веке чувства статуарности надо с осторожностью. Большие статуарные фигуры так называемых «орантов» из композиции «Халдейской печи» (Новгород, XVI в.) обладают не только трехмерностью, но и напряженной динамичностью.

Общей и немаловажной чертой русской скульптуры XVI века остается ее крупномасштабность. Конечно, эта крупномасштабность весьма относительна, по сравнению со скульптурой Ренессанса она просто ничтожна. Но ведь мы имеем дело с таким сложным, обремененным православной антистатуарностью явлением, как трудное, даже труднейшее русское Предвозрождение, да еще его модификация! Тут и полувольная «статуя» Варлаама Хутынского кажется крупномасштабной. Развитие статуарности скульптуры хотя и медленно, но шло вперед.

Как же определить стиль русского искусства периода модифицированного Предвозрождения?

Необходимость распространения искомого определения на все ведущие виды искусства вызывает очень большие трудности. К литературе Д. С. Лихачев применил название «идеализирующего биографизма»¹⁷², а к изобразительному искусству (преимущественно к архитектуре) — название «второго монументализма»¹⁷³. Поскольку понятие «второго» включает или предполагает различные модификации, то стиль русского искусства периода модифицированного Предвозрождения (XVI в.) можно определить как модифицированный монументализм.

Модифицированный монументализм искусства XVI века, конечно, несколько не был естественным продолжением предшествующего лирико-гармонизирующего стиля. Но он не был и отрицанием его. Поэтому, как говорилось выше, хотя в искусстве XVI века и были утрачены многие эстетические ценности, но было бы неверным считать это движением вспять. И сам стиль искусства уже по одному тому нельзя считать обращением назад, что он сохранял влечение к живому миру¹⁷⁴. Без двойственного искусству XVI века расширения содержания и формы, без умозрительности и элементов реалистичности черты модифицированного монументализма выродились бы в настоящий маньеризм и переход к стилю искусства XVII века стал бы невозможен. Между тем расширение содержания и элементы реалистичности в искусстве XVI века уже в конце века привели к такому интересному явлению, как своего рода эстетизированный (уточенный)

декоративизм («строгановский стиль»). Стиль искусства как бы возвращал себе эстетические ценности, ослабленные в XVI веке, хотя они отнюдь не были повторением ценностей XV века.

Может быть, распространяя на русское искусство XVI века понятие модифицированного Предвозрождения, мы допускаем некоторую историческую натяжку, но без этого допущения будет очень трудно, логически, пожалуй, даже невозможно охарактеризовать стилистические процессы, протекавшие в русском искусстве XVII века, которые за последнее время все чаще квалифицируют не как русское барокко, а как барокко, выполняющее ренессансную функцию.

РЕНЕССАНС ИЛИ БАРОККО? (XVII в.)

Искусство XVII века продолжало развиваться в тех же абстрагирующем и конкретизирующем «направлениях», но теперь эти направления стали все более обуславливаться стилевыми ориентациями художников, так что само слово «направление» можно употребить уже без кавычек.

С легкой руки Ф. Горностаева архитектура XVII века получила название «московского барокко»¹⁷⁵. Его принял В. В. Згура.

Относительно архитектуры середины XVII века В. В. Згура в свое время предложил название «первая фаза московского барокко»¹⁷⁶. Он имел в виду главным образом посадские одноглавые или пятиглавые бесстолпные храмы с трапезными, колокольнями и другими пристройками. Живописная, подчас асимметричная композиция их, сочный пластический декор в виде фигурных наличников, пучковых полуколонн, тяжелых карнизов с многочисленными кирпичными выкладками и поливыми изразцами, пирамиды кокошников и прочее действительно выглядели чрезвычайно «чувственно» по сравнению с «классической» строгостью архитектуры XVI века. В третьей четверти XVII века это живописное направление приобрело более выпуклые формы, захватив (в Ярославле, Костроме) постройки соборного характера. Одновременно сошла на нет архитектура шатрового и столпообразного типа, как не отвечающая «посадскому» духу времени. Исключение по-прежнему составляли храмы-памятники (мемориалы), связанные с идеями триумфа: храм Архангела Михаила в Нижнем Новгороде (1631 г.) был, по существу, мавзолеем Кузнецкой Минина, а Покровский храм в Медведкове под Москвой (вторая четверть XVII в.) прославлял князя Пожарского. Оба ктитора «игли» как герои освобождения Москвы от интервентов. Ведущим, однако, было «посадское» направление.

В архитектуре этого направления В. В. Згура различал вторую и даже третью стадии «русского барокко», включая сюда и памятники гражданской архитектуры, преимущественно палаты бояр, князей, высшего духовенства, реже — купцов. Более того, именно влиянием этой светской архитектуры на культовую и объяснялись живописные (барочные) качества последней. Концепция «московского барокко» осложнилась так называемым «нарышкинским барокко», которым стали называть памятники ярусной (посмерик на четверике) композиции, чаще всего центрального (в виде лепестковой розетки) плана.

¹⁷⁵ См.: Высоцкий Н. Ф. Пластика Беларуси XII—XVIII столетия. Минск, 1983, с. 157, 159, 162.

¹⁷⁶ См.: Вагнер Г. Е. Скульптура. — В кн.: Триста леток искусства. М., 1976, с. 239 и сл.

¹⁷⁷ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси, с. 97 и сл.

¹⁷⁸ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 127 и сл.

¹⁷⁹ См.: Алапов М. В. Восприятие истории искусства. Т. 3, с. 278.

¹⁸⁰ См.: Горностаев Ф. Барокко Москвы. — В кн.: История русского искусства. Под ред. И. Грабаря. Т. 2, М., (без года), с. 417—468.

¹⁸¹ См.: Згура В. В. Проблема памятников, связанных с В. Н. Басенкиным. М., 1928, с. 42—56.

Однако при ближайшем рассмотрении все эти теоретические построения не встретили поддержки. Еще во времена В. В. Згуры Н. И. Брунов показал, что в памятниках «нарышкинского стиля» (церковь Покрова в Филях, 1690—1693 гг.), по существу, нет ничего от стиля барокко¹⁷⁷. Одновременно А. И. Некрасов нарисовал убедительную картину возникновения стиля барокко в архитектуре не нарышкинского, а петровского и голицынского круга¹⁷⁸. Тоже ярусного и тоже центрического (многолепесткового) плана, эта архитектура отличается от нарышкинской слиянием в единое целое полукруглых объемов и пространств, а также большей пластичностью декора. Правда, ранний (по А. И. Некрасову) памятник этого стиля — церковь Высокопетровского монастыря — оказался произведением не конца

135.
Москва. Церковь
Николы в Хамов-
никах. 1679

135.
Moscow. The St. Nicho-
las Church in Khamov-
niki. 1679



XVII, а чуть ли не XVI века (!) но копирующая его церковь Знаменья в Перове (1690—1705 гг.), а также независимый от нее храм Знаменья в Дубровицах (1690—1704 гг.) и другие памятники того же жанра и стиля (в подмосковных селах Вольинское, Полуяково и др.)¹⁷⁹ непереложно свидетельствуют о том, что в последние годы XVII века в русской архитектуре действительно произошло усвоение стиля барокко, хотя происхождение его от проекта шведского архитектора Тессина не подтвердилось¹⁸⁰.

Если все это так, то как же охарактеризовать стиль русской архитектуры XVII века, называемый «московским барокко»? Не остается ничего другого, как признать, что постепенно назревавшие в архитектуре под влиянием «духа времени» черты нового живописного стиля не смогли вылиться в «настоящее» барокко,

¹⁷⁹ См.: Бруни Н. П. К вопросу о так называемом «русском барокко». — В кн.: Барокко в России. М., 1926, с. 43—55.

¹⁸⁰ Пестрицын Н. О начале барокко в русской архитектуре XVIII в. — В кн.: Барокко в России, с. 56—78.

¹⁸¹ См.: Вазнер Т. К. О происхождении центрических композиций в русской архитектуре конца XVII века. — В кн.: Памятники культуры. М., 1961, с. 125—133.

¹⁸² См.: Вайнштейн Г. И. Заметки о памятниках русской архитектуры второй половины XVII — начала XVIII в. — В кн.: Русское искусство XVIII века. М., 1973, с. 20—25.



136.
Ярославль. Церковь
Ильи Пророка,
1647—1650

136.
Yaroslavl. The Church
of the Prophet Elijah
(1647-1650)

так как эта с виду барочная архитектура выполняла не барочную, а ренессансную функцию¹⁸¹. Если быть последовательным, то сюда надо включить и архитектуру середины и даже третьей четверти XVII века.

Таким образом, стилистическая проблематика русской архитектуры XVII века рисуется сейчас в следующем виде.

Почти сразу после окончания Смутного времени общий подъем страны вызвал интенсивное строительство преимущественно в посадском жанре, рядом с которым стала набирать силу и гражданская (палатная) архитектура. Именно в этих жанрах появилась тяга к архитектурно-декоративной пластике фасадов, о которой сказано выше. При этом и в культовом и в гражданском зодчестве архитекторы руководствовались общими эстети-

137.
Москва. Церковь
Покрова Богороди-
цы в Филях.
1690—1693

137.
Moscow. The Church
of the Intercession
of the Virgin in Phili.
1690-1693



эскими принципами, так что главным признаком храма стали только купола, апсиды да колокольни. Вообще же архитектурно-художественный язык храмов, боярско-княжеских, купеческих и архиерейских палат был единым.

Существенными эстетическими качествами этого языка было понимание главного архитектурного объема как кубической «клетки», к которой могут механически примыкать несколько других «клетей» по принципу деревянного зодчества. В этом проявилась глубоко народная основа рассматриваемой архитектуры.

Дальнейшее функциональное разделение архитектуры совершалось добавлением к храмовому объему глав, апсид и колоколен. Но последующая затем декоративно-пластическая «одежда» построек в виде различного рода колонок, наличников, карнизов,

¹³⁷ См.: Лихачев Д. С. Барокко и его русский вариант XVII века. — «Русская литература», 1969, № 2.

А



лопаток с ширинками, кирпичных выкладок и, наконец, окраски стен как бы стилистически уравнивала все виды архитектуры. Но это еще не главное.

Главное состоит в том, что и в сочетании архитектурных объемов, и в архитектурно-пластическом декоре полностью господствовал принцип дифференцированности и слагаемости. Архитектурный образ слагался из множества отдельных крупных и мелких частей, создающих впечатление «живописности» именно за счет многообразия и разнообразия этих частей, но отнюдь не за счет их взаимослияния, взаимопротекания, как это свойственно истинной живописности. Иначе говоря, художественный язык этой архитектуры дискретен, каждый его элемент может быть вычленен и рассмотрен отдельно, изолированно от другого. Характерные памятники этого типа широко представлены архи-

138.
Москва, Церковь
Знаменья в Перове.
1690—1705. Разрез.
По А. И. Некрасову

138.
Moscow, The Church
of the Sign in Perovo.
1690—1705. Cross-
section by A. I. Nekrasov.

тектурой Москвы (храмы в Путинках, Хамовниках, Никитниках, Останкине и многие другие), а также тех городов, которые в XVII веке выдвинулись на первый план благодаря торговле (Ярославль, Кострома, Муром и др.).

В сущности говоря, и произведения «нарышкинского» стиля — церковь Покрова в Филях (1690—1693 гг.), церковь Спаса в Уборах (1694—1697 гг.), церковь в Троице-Лыкове (1689 г.) — не выходят из границ этого «добарочного» стиля, хотя вместо суммы клеток их композиции состояли и из полуциркульных объемов. Последние тоже легко расчленимы.

В таком виде архитектура XVII века развивалась до петровского времени. Композиции ее усложнялись, усложнялся и пластический декор, но принцип дифференцированности и слагаемо-

139.
Подольск. Церковь
Знамени в Дуброви-
цах. 1690—1704

139.
Podolsk, The Church
of the Sign in Dubrovitsy.
1690-1704



сти художественных форм сохранялся до «нарышкинского стиля» включительно. Это, конечно, не стиль барокко, как считали многие исследователи. Большинство перечисленных черт ближе к архитектуре Ренессанса. Поскольку, однако, от понятия «московского» (или русского) барокко трудно отказаться, то весьма уместным и точным оказалось определение стиля этой архитектуры как барокко, выполняющего ренессансную функцию. Действительно, элементы рационализма в архитектурном творчестве: начала этажности, своеобразной ордерности, трактовка стены как плоской структуры, предпочтение геометрической определенности объемов, умеренная масштабность и общее настроение радости наделяют эту нарядную, несколько пестроватую архитектуру чертами ренессансности. Все, что отличает ее

140.
Петровское-Дурнево.
Успенская церковь.
1684—1688

140.
Petrovskoye-Durnevo.
The Dormition Church.
1684-1688



от Ренессанса, относится не к недостаточной гуманистичности, архитектурной учености, теоретической рациональности и т. п. интеллектуальных качеств, а к интуитивной народной эстетике, ее своеобразной прагматичности.

В конце XVII века, при ближайшем ознакомлении с западноевропейской архитектурой, основанная на деревянном зодчестве русская архитектурная эстетика поднялась до более абстрактных архитектурно-художественных композиций, что и привело к началу барокко. Первые постройки в стиле барокко появились в ближайшем окружении Петра I — во владениях братьев Голицыных.

Ранним памятником можно считать Успенскую церковь в подмосковном Петровском-Дурневе (1684—1688 гг.), заказчиком которой, скорее всего, был И. А. Голицын. Центрическая (двенадцатилепестковая!) композиция этого храма пластически несколько обеднена (может быть, вследствие переделок?). Гораздо пластичнее трактованы родственные композиции церкви в Перове и знаменитого храма Знамения в Дубровицах, построенные братьями И. А. Голицына. Это типично усадебные храмы, рассчитанные не на уличную перспективу, а на парковое окружение среди зеленой рамы. Особенно богато внешнее и внутреннее убранство дубровицкого храма. В его пластическом языке уже ничего нет от довольно «доморощенного» декора «московского барокко».

От голицынских построек идут центрические ярусные храмы в селах Воскресенки Подольского уезда (1698—1701 гг.), Вольинском близ Кунцева (1699—1703 гг.), Медведеве под Рязанью (1700 г.) и других. Живописность декора в них уступает место известной строгости в духе дурневской церкви. Этот стиль получил мощное развитие в XVIII веке, соединив древнерусское искусство и искусство Нового времени.

Русская живопись XVII века развивалась более сложным путем. Тесно связанная с религией, она не поддавалась так легко, как архитектура, мирским, светским воздействиям. Довольно популярные в науке характеристики «обмирщения» русского искусства XVII века представляются слишком поверхностными. Почему стремление к декоративности означает «обмирщение»? Оно может отражать и усложнившееся чувство идеальной (райской) красоты.

Но что совершенно бесспорно, так это разветвление не только всей живописи, но чуть ли не каждого жанра на разные направления. Обратившись, например, к традиционному легендарно-историческому жанру, мы поразимся силе контрастов, его наполняющих. С одной стороны, он до предела символизируется, даже аллегоризируется, переходя в символично-аллегорический жанр в духе XVI века; с другой — он так же до предела натурализуется, насыщается элементами бытовизма, становясь на грань историко-бытового и даже бытового жанра.

Для первой тенденции характерно, например, превращение темы Распятия в общую композицию «Плоды креста» (в росписи ярославской церкви Иоанна Предтечи), в которой каждый цветок процветшего креста содержит плод жертвенной смерти Христа:

победа над смертью, прикование сатаны на тысячу лет, увенчание церкви, открывание дверей рая, а также различные орудия страстей. И все это — на фоне многоярусного мироздания.

Во второй тенденции Распятие преподносится как историко-бытовая сцена, фоном которой служит архитектура Иерусалима (ростовская церковь Спаса на торгу и др.). В символично-литургическом жанре композиция «Великий вход» дополняется изображением ангелов, Христа, даже Саваофа (!), то есть становится полностью умоизобразительной. Вместе с тем в нее вводятся изображения царей и князей. В лирико-догматическом жанре Богоматерь выступает и в виде коронованной царицы, и в образе млекопитательницы. В гимнографическом жанре предметом воспеания являются либо отвлеченные морально-этические ценности



(«Что Ты принесем» в росписи суздальского собора), либо реальный мир животных («О Тебе радуется»). Наконец, в эсхатологическом жанре наряду с подчеркиванием апокалипсических мотивов как бы возрождаются гуманистические тенденции искусства эпохи Андрея Рублева: образ души человеческой принимает вид статного юноши. Художники словно раздвигались в стремлении как можно шире охватить мир реальный и мир мысленный, что, как уже говорилось выше, является одной из ранневозрожденческих черт.

Но постепенно происходила и более существенная дифференциация. В ярославской церкви Иоанна Предтечи наряду с отмеченными символично-аллегорическими тенденциями необычайно широко развились и элементы реалистичности. Художники не боятся изображать сцену соблазнения Иосифа женой Пентефрия

141.
Ярославль.
Роспись церкви
Иоанна Предтечи.
XVII в.

141.
Yaroslavl. Wall-painting
from the Church of St.
John the Forerunner
17th century.

или сцену купания Вирсавии. Они с фламандской чувственностью воспевают пир Ирода, на котором пляшет полуобнаженная Саломея. В росписи Ильинской церкви возникают картины охоты и сельскохозяйственного труда, открывающие дорогу пейзажу. Картины Священной истории перерастают в бытовой жанр. Все это, естественно, вело к постепенному овладению пространством. В его изображении еще не было ни воздушной перспективы, ни освещения из определенного источника, ни перетекания ближнего плана в дальний. Пространство строилось как бы ступенчато, кулисами, но это был уже не симультанизм, а некая панорамность. В сущности, с некоторым отставанием повторялось то овладение вещами, которое происходило и в раннем Ренессансе.

Носителями новых тенденций в живописи были главным образом приточный (паремийный) и житийный жанры. Они допускали различные неканонические сюжеты, свобода же от иконографического канона стимулировала оригинальное творчество в духе своеобразного новеллизма, причем сильно пронизанного фольклорным началом.

В силу обострившейся коллизии между абстракцией и конкретностью известную кризисность своего творчества стали испытывать прежде всего художники, имевшие дело с ликом человека. В самом деле, желание изобразить всю полноту реального мира — красочные исторические события, легендарные картины, баталии, архитектуру, бытовые сцены, пейзажи и т. п. — могло найти применение почти в любом жанре, кроме персонального. Здесь творческие задачи осложнялись. Время выдвигало на первый план не идеального (совершенного) рублевского человека, а человека конкретного, эмансипированного, живущего активно-событийной жизнью. Конечно, нечего было и думать, чтобы в живописи сразу появились подобные образы. С возникшими трудностями прежде всего столкнулись иконописцы. В их среде и сложилось новое движение.

Когда протопоп Аввакум негодовал против того, что «пишут Спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мыщцы толстые, персты надутые, тако же и у ногы бедра толстые, и весь яко немчин брюхат и толст учинен»¹⁸², то он имел в виду скорее иконы, нежели фрески. В настенной живописи на первом месте у художников были не отдельные человеческие образы, а массовые действия, не светотеневая моделировка, а соблюдение единства в ковровой россыпи красок. Отдельный образ человека в монументальной живописи XVII века как бы тонул в толпе. Во всяком случае, он не был предметом специальной формальной разработки. В иконописи же, особенно в персональном жанре, а также и в персонально-догматическом, художник XVII века не мог не чувствовать острого несоответствия старых средств новым идеалам.

Переоценка ценностей началась задолго до того, как появились первые эстетические трактаты, обосновывающие новый подход к живописи. Надо думать, что многочисленные «портретные сюжеты» XVI—XVII веков тоже сыграли свою роль. Как-никак они заставляли художников разрабатывать образы, не предусмотренные иконографией. Немалое значение здесь имел украинский и белорусский портрет, несомненно (в силу близости

к Западной Европе) «опередивший» поиски русских художников в этом направлении. Вторая четверть XVII века отмечена первыми «парсунами» (царя Федора Иоанновича, Скопина-Шуйского и других).

К середине XVII века интерес к портрету очень возрос, что, вероятно, подталкивало и теоретическую эстетическую мысль. Как уже хорошо известно, Иосиф Владимиров в своем послании полемизировал с архидиаконом Иоанном Плещковичем, осуждавшим живописные новшества, в частности новые приемы светотеневой моделировки ликов, но, судя по дошедшим до нас произведениям их кисти, последние выглядели довольно посредственно. Например, моделированный светотенью образ



Спаса Нерукотворного (Ушаков) по-прежнему изображался как бы наложенным на складки убруса (!). Об индивидуализации лица ни у Ушакова, ни у художника его круга не может быть и речи. От такого искусства нельзя было ждать откровений. Не случайно ни Владимиров, ни Ушаков портретов не писали.

Портретная живопись, однако, развивалась. Ее активно защищал и пропагандировал Симеон Полоцкий¹⁴². Портретные тенденции XVII века привели к тому, что во второй половине века этот жанр занял вполне суверенное положение среди прочих жанров искусства. В последней трети XVII века интерес к портрету захватил собой не только придворные круги, но даже... старообрядчество¹⁴³. В воздухе уже как будто носилась мысль, которую через полтора века выскажет Гегель: «Самый прогресс искусства заключается в том, чтобы «доработаться до портрета»¹⁴⁴.

¹⁴² Цит. по кн.: Памятники истории старообрядчества XVII века. Кн. 1. Вып. 1, РИБ, Т. 39. Л., 1927, с. 465—466.

¹⁴³ См.: Майков Л. Симеон Полоцкий и русское иконописание. — «Библиограф» 1888, СПб., 1889, №11, с. 347. Пудяков В. М. Новая материальность в иконописи Симеона Полоцкого. — «Вестн. АН БССР. Серия грамматических наук» Минск, 1957, с. 71.

¹⁴⁴ См.: Миллер В. И. История «иконого» изображения протопопа Аввакума. — ТОДРЛ, т. 22, с. 382—383.

¹⁴⁵ Гегель. Сочинения, Т. 14, М., 1958, с. 74.

142. Ярославль. «Соблазнение Иосифа». Фреска церкви Иоанна Предтечи. XVII в.

142. Yaroslavl. The Temptation of Joseph. Fresco from the Church of St. John the Forerunner. 17th century

В реалистических тенденциях XVII века было немало наивно-го. Ветхозаветные легенды разворачивались на фоне лесистого северного пейзажа с... елками (Ильинская церковь в Ярославле). Каин пашет землю русской сохой (там же); в сцене «Брак в Кане» (там же) жених и невеста наряжены в русские свадебные одежды... Но так ли уж это наивно? Ведь перед нами типичнейший ранневозрожденческий прием! Суть его состоит не в демонстрации художником своего реализма, а в реалистическом овладении именно сакральной тематикой. Как пишет А. Ф. Лосев, «тут-то как раз и было интересно для возрожденческого художника показать свое свободомыслие»¹⁸⁶.

Свидетельствуя о наблюдении природы, легендарно-исторический жанр развивает далее (причем в монументальной форме) ту многомоментность и многоплановость действия, которые были столь характерны для исторической миниатюры XVI века. И развивает очень радикально, используя завоевания перспективного построения. Таким образом, в живописи XVII века симультанная многоплановость воспринимается уже не только как многоярусность, а как постепенная удаляемость, что, несомненно, конкретизирует пространство. Это позволяло художникам строить свои обширные композиции, напоминающие картины художников кватроченто по принципу панорамности¹⁸⁷.

Развитие принципа панорамности уже в XVI веке породило такие «картины», как «Церковь воинствующая». XVII век дал могучие стимулы этому направлению. Панорамность построения сама по себе, особенно в монументальной живописи, открывала величайшие художественные возможности, способствуя превращению симультатической композиции с многомоментным временем и пространством в композицию одномоментную и единопрованную. Это имело особое значение для многофигурных сюжетов, быстро эволюционировавших в сторону историко-бытовой картины, оставляя большое место пейзажу. Насколько при этом старое соединялось с новым, видно, например, по трактовке такого «выигрышного» во всех отношениях сюжета, как «Бегство в Египет» в росписи церкви Иоанна Предтечи в Ярославле. Сцены сна Иосифа, бегства, избияния младенцев разворачиваются слева направо длинной фризовой композицией, объединяемой архитектурой города (слева) и пейзажем (справа).

Начавшийся в XVI веке процесс слияния отдельных житийных клейм в общее повествование теперь активно захватил и средние иконы, так что центральная фигура выступает на общем фоне с самыми различными сценами, подобно картинам Возрождения. Такова, например, икона «Иоанн Предтеча» из церкви в Кадашах. Такое композиционное построение предполагает двойственность и даже тройственность масштаба, но теперь это несколько не означает антинатурального нарушения изокефализма, поскольку фигуры мыслятся в разном удалении. Это еще не перспектива, но и не иерархизм. Однако на этом эволюция житийного жанра и остановилась.

Таким образом, все, что ранее обобщалось (типизировалось) как бы «за кадром» или в «боковых кадрах», в XVII веке «выплеснулось» на расписываемую единую плоскость. Все частности и детали представились одинаково важными и цепными, поскольку посредством их передавалась картина «живой жизни». Именно

протекающая перед глазами жизнь, а не «вечное» (мысленное) ставится во главу угла, вследствие чего почти все жанры стали терять свои высокие эстетико-калокагатийные качества и наполняться качествами историко-бытовыми. Последние позволяли безгранично охватывать жизнь вширь, но не вглубь.

«Вширь, но не вглубь». Это стало неписаной программой эстетики второй половины XVII века, прочно «заземлило» ее, дало почву не только портретному, но и пейзажному, бытовому жанру, даже жанру натюрморта. Как же квалифицировать этот процесс стилистически?

Когда отмечаются такие черты рассматриваемой нами живописи, как фиксация имен художников, «жизнерадостность, утрата монументальности, повышенная динамика, дробность и громо-

¹⁴⁰ Лусев А. Ф. Эстетика Возрождения, с. 388.

¹⁴¹ См.: Михайловский Б. В., Пуринин Б. И. Указ. соч., с. 120.

¹⁴² Там же, с. 104—105, 116, 119, 130, 132, 135 и др.

¹⁴³ Там же, с. 92, 93, 113.



ждение мотивов, тяга к орнаментальности, акцент на колорите, расширение красочной палитры и т. д.», а также порыв «к познанию действительности, к возможно точному отражению природы», «внесение в живопись непосредственных наблюдений над природой»¹⁴³, то это действительно можно сопоставить с эстетикой раннего Ренессанса (концом треченто и началом кватроченто)¹⁴⁴.

Сопоставить — не значит отождествить. В стиле русской живописи сохранялось еще многое и от симультанизма XVI века, и от сложного аллегоризма. Последний особенно прочно удерживался в искусстве, близком к придворно-клерикальным кругам, и именно в этой сфере замечается «уклон в барокко» западноевропейского типа. Он проявляется как в религиозной аффектации, так и в аффектации композиционной.

143.

Ярославль. «Жатва». Фреска церкви Ильи Пророка. XVII в.

144.

Yaroslavl. "Harvest". Fresco from the Church of the Prophet Elijah. 17th century

Учитывая все сказанное о живописи XVII века, естественнее всего определить ее стиль как декоративно-новеллистический с элементами «наивного реализма»¹⁹⁰ и видеть в нем позднее Пред-возрождение, переходящее в барокко с ренессансной функцией. Частично можно говорить и о появлении собственно барочной функции, сферой действия которого были придворные круги, прежде всего двор Алексея Михайловича¹⁹¹, а также патриарший двор. «Всееленские» претензии церкви возрождали византизм в заметно прозападной форме, с сильно развитыми элементами помпезности, царственного апофеоза и риторики, то есть всего того, что свойственно клерикальному крылу западноевропейского барокко.

Конечно, неверно противопоставлять это направление ренессансному, тем более считать его менее прогрессивным. Оба направления в конце концов вели к более широкому охвату мира реальной действительности. Но все же возникает и требует решения вопрос: если «плотский» стиль, отрицаемый Аввакумом и, по-видимому, более близкий барокко, развивался в основном в высших феодальных кругах, то что составляло перспективу общенациональной русской живописи? До недавнего времени этот вопрос решался в негативном аспекте, то есть с точки зрения резко отрицательного отношения Аввакума к новым тенденциям в русской живописи второй половины XVII века, безоговорочно считающимися прогрессивными. Во всяком случае, в академической «Истории русского искусства» эти новые тенденции противопоставляются «отсталому» направлению, в число защитников которого попадает и Аввакум¹⁹². Та же точка зрения отражена в «Истории русского искусства», изданной Институтом теории и истории изобразительных искусств при Академии художеств СССР. В Энциклопедическом словаре не без удивления читаем: «... в целом взгляды Аввакума были консервативны»¹⁹³. Так Аввакум, этот пламенный борец за правду, оказался в эстетике ретроградом...

С такой неточностью, а может быть и искажением, трудно примириться. Правда, известно немало примеров несовпадения у крупных деятелей их общественных и эстетических идеалов (особенно в области изобразительного искусства), но в основном они относятся к XIX веку, когда дифференциация мировоззрения зашла довольно далеко. Для XVII века, хотя это было уже начало новой истории, еще характерна цельность психоидеологии, по крайней мере в личностном плане.

Можно было бы привести несколько примеров, когда искусствоведы, столкнувшись с указанной неточностью, пытались найти какой-то компромиссный выход из создавшегося положения, но всякий раз это делалось «за счет» Аввакума, то есть за счет якобы несовпадения его субъективного восприятия с объективным ходом истории. Между тем углубленное исследование эстетических взглядов Аввакума с полной очевидностью показало, что сложный вопрос может быть решен совершенно бескомпромиссно, причем совсем не в том направлении, как он решался ранее. Подойдя к анализу высказываний Аввакума об изобразительном искусстве со стороны не столько негативных, сколько позитивных положений, А. Н. Робинсон выявил и четко обобщил лежащие в их основе принципы, которые можно свести к следу-

«шему: 1) Божественное по своей высоте, по существу «не человекообразно». Поскольку, однако, Христос вочеловечился, то его «сугубой» природе свойственна особая «господня красота». 2) Человек («истинный христианин»), как по житию и естеству, так и по духовному облику, должен быть «богоподражателем», то есть иметь «лице, и руки, и нозе, и все чувства тончава и измождала от поста, и труда, и всякая им находящая скорби»¹⁹⁴.

Можно подумать, что идеалом Аввакума был образ анахорета-аскета. Но это не так. Аввакум — и это тонко подметил А. Н. Робинсон — никогда не выступал сторонником «темнообразных» икон. Наоборот! Он ратовал за естественное «румянство», а не за искусственную «белость»; допускал «красивые ризы», должны быть у отцов церкви. Требование изображать святых такими, какими они были «в жизни», основывалось у Аввакума не на узком принципе «плотскости», против чего он боролся, а на высочайшем принципе духовной красоты. Хорошо известно, что таких же взглядов придерживались и единомышленники Аввакума.

Все сказанное рисует нам Аввакума как апологета той красоты, которую, по словам его, хорошо передавали «добрые изуграфы».

Каких же «добрых изуграфов» имел в виду Аввакум? Если бы он назвал хотя бы одно имя, то мы имели бы возможность воссоздать круг его любимых художников. Но Аввакум здесь был скуп на имена. Он ни разу не упомянул даже Андрея Рублева или Дионисия! Тем не менее есть некоторые основания считать, что именно на их произведениях и сложилась аввакумовская эстетика «тонкоствных чувств», «плоти и души обожженного человека».

Напомню, что Аввакум впервые побывал в Москве в 1646—1647 годах и в 1652 году переехал в нее из Юрьевда-Поволжского. Это произошло не без содействия царского духовника протопопа Стефана Вонифатьева, в «братию» которого молодой Аввакум тут же и вошел. Стефан Вонифатьев жил в Кремле и в те годы играл видную роль в нравственном очищении русского духовенства и возвышении церковных обрядов. По-видимому, Стефана и Аввакума связывало более чем простое знакомство. Аввакум часто ходил к своему доброхоту в Кремль. Позднее, по возвращении из сибирской ссылки (1663 г.), Аввакум и сам жил в Кремле, пользуясь на короткое время милостями царя Алексея Михайловича. Я заостряю внимание в первую очередь на этих биографических фактах (а не на выступлениях Аввакума против Никона), чтобы иметь возможность восстановить тот круг московской живописи, который мог произвести на Аввакума решающее эстетическое воздействие. Особенно, конечно, важны в этом отношении кремлевские встречи Аввакума с Вонифатьевым, приходящиеся на 1647—1648 и 1652—1653 годы (в 1653 г. Аввакум был сослан в Сибирь).

В то время во фресках и иконах кремлевских соборов, несмотря на только что законченную в 1643 году роспись Успенского собора и живопись иконостасов Ризположенской церкви (1627 г.) и собора Чудова монастыря (1626 г.), еще господствовал «дух XVI века», в свою очередь сохраняющий художественную образность эпохи Андрея Рублева и Дионисия. Следует думать, что особое впечатление на Аввакума должны были произвести

¹⁹⁴ Там же, с. 128 и сл.

¹⁹⁵ См.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 202—204.

¹⁹⁶ См.: История русского искусства. Т. 4. М., 1959, с. 387 и сл.

¹⁹⁷ Советская историческая энциклопедия. Т. 1. М., 1961, столб. 64.

¹⁹⁸ Робинсон А. И. Иконология и внешность. Взгляды Аввакума на изобразительное искусство. — ТОДРЛ, т. 22, с. 381 и сл.

иконы и фрески Благовещенского собора, поскольку Стефан Вонифатьев был связан прежде всего с этим семейно-дворцовым храмом. О царящей в нем высокоодухотворенной художественной образности Феофана Грека, Прохора с Городища и Андрея Рублева, а также Феодосия (сына Феофана Грека) говорить не приходится. С искусством самого Дионисия Аввакум был непосредственно знаком по росписям Успенского собора. Новую роспись Архангельского собора, законченную в 1666 году, Аввакум увидел, лишь когда был вызван на один год из Мезенской ссылки в Москву. Таким представляется (в схеме) круг художественных образов, предопределивших эстетику «тонкостных чувств» протопопа Аввакума, эстетику, которую он противопоставлял «плотскому» стилю царских живописцев XVII века¹⁹⁵.

Проявился ли в этом противопоставлении консерватизм Аввакума, как то утверждает большинство искусствоведов? Нет! Не только не проявился, но, наоборот, Аввакум, как хорошо сказал А. Н. Робинсон, выступал защитником «непреходящей красоты». Я считаю возможным сказать больше: сложившийся в эпоху Рублева гармонический идеал красоты духа и тела (с доминантой духа) «обожженного человека» нашел во взглядах Аввакума гораздо более предвозрожденческое выражение, нежели в московской живописи XVII века. Может быть, даже правильное говорить не о предвозрожденческом, а о ренессансном выражении.

Ренессансно-барочные тенденции в русском искусстве XVII века давно не вызывают сомнения, так что об этом нет нужды говорить. Сейчас важнее детализировать проблему.

Д. С. Лихачев убедительно аргументировал положение о том, что русское барокко XVII века, в сущности, выполняло ренессансную функцию. Сказанное об эстетике Аввакума наводит на мысль, что ренессансная функция русского искусства XVII века проявилась по меньшей мере двояко: в форме развития великих традиций эпохи Рублева — Дионисия и в так называемой модифицированной форме, то есть в барочном обличье. Аввакум не был ни консерватистом, ни архангелом во взглядах на изобразительное искусство. Подобно своему великому предшественнику и в некотором отношении даже прообразу — знаменитому Джироламо Савонароле (1452—1498 гг.), — Аввакум выступал страстным защитником истинного величия и чистоты Человека в единстве его духовных и плотских качеств. Как и Савонарола, Аввакум был противником не нового, а только гипертрофии этого «нового», выразившейся в превознесении художниками плотского начала над духовным, что Аввакум характеризовал как «опровергоша долу горняя». Напомню, что такой «перегиб» в сторону чувственности имел место и в итальянском Возрождении¹⁹⁶. Насколько высказанное утверждение исторично?

Не следует забывать, что Аввакум отрицательно относился далеко не ко всей современной ему московской живописи, а прежде всего к «плотскому» стилю «царских изуграфов», в творчестве которых откровеннее сказались барочные тенденции. Замечу, что не все исследователи видят в этом направлении прогрессивную линию русского искусства. От объективного взгляда историка искусства не может укрыться несомненный его эклектизм. Может быть, правильное говорить не об эклектизме, а о

«своеобразной «сплюснутости» художественного процесса, когда вследствие ускоренного развития новое усваивалось довольно поверхностно, без органического переживания всего предшествовавшего, то есть собственно ренессансного, искусства. Путь «ускоренного развития», о котором нередко говорится в очень положительных тонах, уже на примере русского искусства XVII века показал свою явную ущербность.

Как уже сказано, в московской живописи XVII века было и другое направление, кажущееся на первый взгляд более традиционным, даже архаизирующим, но которое с известными оговорками можно сопоставить с тем возрождением эпического имперсонализма в ренессансном искусстве XV века, которое представлено, например, творчеством Пьеро делла Франческа



(ок. 1420—1492 гг.). Конечно, мастерство Пьеро делла Франческа остается недостижимым для русских художников XVII века, но данное сравнение имеет чисто теоретическое значение. Если в условиях развитого итальянского Ренессанса эпический имперсонализм Пьеро делла Франческа не только не выглядел архаизмом, но содержал в себе признаки высочайшего искусства обобщения, то никак нельзя относить за счет архаизма и черты цельного монументализма и классичности в творчестве, например, Никиты Павловца и Федора Зубова¹⁴⁷ — московских художников XVII века, которые не подпали под влияние «шотского» стиля. Первому принадлежит прекрасная икона «Троицы» (1671 г.), хотя и выполненная с применением новой светотеневой моделировки, но сохраняющая многое от рублевской традиции — не только в круговой композиции, но и в поэтичности образов.

¹⁴⁶ См. подробно: Вагнер Г. К. Рублевская традиция во взглядах на искусство Аввакума. — ТОДРЛ, т. 39, Л., 1985, с. 388 — 393.

¹⁴⁷ См.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения, с. 574—575.

¹⁴⁸ См.: Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984, с. 27 и сл.

144.

Портрет-икона протопопа Аввакума. Конец XVII в.

144.

Icon showing the portrait of Archpriest Avvakum. Late 17th century

Федор Зубов предстает как художник весьма искусный в многофигурных сценах, но вместе с тем тонко чувствующий единый образ, о чем говорит его икона «Богоматерь Одигитрия» (1676 г.).

Подобные примеры можно было бы умножить. Важно одно: такие произведения, не обладая натуралистическим огрублением образа (против чего восставал Аввакум) и даже сохраняя немало черт живописи XV—XVI веков, вовсе не тужды и новых черт. Применение в них «световидной» манеры письма не привело к тому, что Аввакум называл «опровергоша долу горняя». «Горнее» сохранялось, но выступало в более материально-эстетизированной форме.

Сказанное относится и к иконе-портрету Аввакума, выполненному на рубеже XVII—XVIII веков, где-то на Керженце, в старообрядческой среде. По мнению такого знатока всего, что касается Аввакума, как В. И. Малышев, портрет этот наделен «индивидуальными чертами»¹⁹⁶. Перед нами высокий мужественный человек, про которого никак не подумаешь, что он в течение многих лет выдерживал заключение в земляной тюрьме, почти без одежды, вечно голодный и холодный... Лицо Аввакума, обрамленное длинными седыми волосами и длинной седой бородой, «имеет строгое, самоуверенное выражение, полное внутренней, затаенной жизни, с нервным напряжением»¹⁹⁷. Аввакум изображен стоящим на сферически изогнутом поземе, как бы на сегменте земного шара, что невольно напоминает круговидно-космологические структуры работ Андрея Рублева и предвосхищает планетарные горизонты в фонах картин К. Петрова-Водкина.

Как бы ни был фрагментарен приведенный мною материал, я полагаю, что эстетика эпохи Андрея Рублева — Дионисия с ее высокодуховитворенной («обожженной») человеческой образностью не только сохраняла свое значение во взглядах Аввакума, но в известной мере жила и в живописи XVII века. Развитие этой линии русского искусства, которую можно было бы назвать лирико-классической, шло медленнее, но, я бы сказал, гораздо органичнее. И если бы живопись второй половины XVII века не была захлестнута чисто внешне подхваченным барокко, то несомненно, что эстетика Андрея Рублева—Дионисия более глубоко пропитала бы творчество русских художников.

Как это ни странно, но новые тенденции русского искусства XVII века пережили особо трудную судьбу в скульптуре. Хорошо разбираясь в архитектуре, Петр I, по-видимому, глубоко не понимал ни древнерусской живописи, ни особенно скульптуры. Последнюю он мерил западноевропейскими мерками, чем только и можно объяснить указ 1722 года, повелевающий не делать «резные неумеренные иконы», а бытующие в церквах — уничтожить. Поэтому от XVII века до нас дошло очень ограниченное число скульптурных произведений. Естественно, что все это главным образом деревянная скульптура, близкая народному творчеству, и происходит она из глубинных и окраинных земель Московской Руси.

Продолжателем традиций древнерусской пластики была

пермская деревянная скульптура²⁰⁰. Развиваясь на окраине Руси, уходя корнями в местную древность, она в XVII—XVIII вв. как и в чисто религиозной сфере сумела удержать единство глубокого содержания и монументальной формы, хотя ее и коснулось пыхание вездесущего барокко. Перед нами действительно большое, искреннее искусство, а не поверхностное подражание.

Среди произведений пермской скульптуры есть самые разнообразные образы — лирические, эпические, а подчас совершенно потрясающие по драматизму. Наиболее излюбленным образом был «Спас в темнице». Существующее мнение о происхождении этой композиции из Польши не вызывает доверия. Реальнее и правдоподобнее выглядят очень тонкие наблюдения об отражении в этой композиции народных чаяний лучшей жизни, поддерживаемых верой в защитника-страдальца Христа (А. Черняк). Однообразие выглядят и хвalebные характеристики, отмечающие черты «этнографического реализма» пермской скульптуры. Значение ее не в этом, а прежде всего в сохранении принципа статуарности, благодаря чему стала возможной русская скульптура Нового времени.

Примером русской каменной статуарной скульптуры конца XVII — начала XVIII века являются довольно крупные фигуры евангелистов в декоре церкви Знамения в Дубровицах.

Для многих древнерусская скульптура представляется каким-то примитивом, архаизмом. Но, говоря словами знаменитого Бурделя, «архаизм вовсе не означает невежества и примитивности; он проникновенно и гармонично слит со всем миром»²⁰¹. Недаром обаяние простых форм древнерусской пластики, особенно деревянной, испытывали такие мастера, как А. Т. Матвеев, С. Д. Меркуров, С. Т. Коненков.

Если мы здесь рассматривали архитектуру, живопись и пластику раздельно, то это только для удобства изложения. Функционально они слиты, как бывают слиты голоса хора. И не только они, но и певческое искусство, а вместе с ним и слово. Это нерасчленимое единство, хоровое начало древнерусского искусства — общее с искусством Средневековья. Но в Древней Руси, в силу его меньшей рационалистичности, теософичности, оно особенно органично, пронизано духом единой гармонии. Поэтому ни живопись, ни скульптуру нельзя представить изолированно, вне синтеза. Несомненно, это внесет свежую струю в традиционное понимание древнерусского искусства, многие стороны и глубинные черты которого остаются еще непознанными.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ИА — Институт археологии
- КСИА — Краткие сообщения Института археологии
- КСИИМК — Краткие сообщения Института истории материальной культуры
- ЛГУ — Ленинградский государственный университет
- МИА — Материалы и исследования по археологии
- МИАИА — Материалы и исследования Института археологии
- ПСРЛ — Полное собрание русских летописей
- РАИМК — Российская академия истории материальной культуры
- РИБ — Русская историческая библиотека
- ТОДРЛ — Труды отдела древнерусской литературы

²⁰⁰ См.: Матвеев А. Т. Указ. соч., с. 389.

²⁰¹ Там же.

²⁰² См.: Сергеевичев Н. П. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1967; Коненков А. С. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1985.

²⁰³ Бурдэль Э. А. Искусство скульптуры. М., 1963, с. 75.



Т.Ф.Владышевская

МУЗЫКА ДРЕВНЕЙ РУСИ

МУЗЫКА В СИНТЕЗЕ ХРАМОВОГО ДЕЙСТВА

Средневековая русская культура на протяжении семи веков, вплоть до XVII века, обладала единством, параллелизмом всех составляющих ее частей. В синтез искусств наравне с зодчеством, монументальной фресковой живописью, иконописью, мелкой пластикой, прикладным искусством, литературой входила древнерусская церковная музыка. Дополняя друг друга, разными способами они выражали общее, для всех них единое содержание. Древнерусская церковная музыка — одна из наиболее ярких страниц русской духовной и художественной культуры. К ней приложимы слова, сказанные по поводу средневековой литературы: «...возвышается над своими семью веками как единое грандиозное целое, как одно колоссальное произведение, поражающее нас подчиненностью одной теме, единым борением идей...»¹.

Русская средневековая музыка развивалась из одного корня. Основной расцвет Древней Руси — знаменный — в течение всей тысячелетней истории русской церковной музыки, как могучее древо, рос, давал новые побеги. Все его варианты и разновидности, возникавшие в эпоху Средневековья в виде путевого, деме-ственного, большого и других распевов, были лишь ветвями, произраставшими из этого могучего ствола. Монументальность и величие древнерусской музыки совершенно необычно сопряжены со скромными средствами выразительности — монодическим унисонным пением, лаконичными, строгими красками звучания. П. А. Флоренский в «Рассуждении о богослужении» отметил: «Древнее унисонное или октавное пение... удивительно как пробуждает касание Вечности. Вечность воспринимается в некоторой бедности земными сокровищами, а когда есть богатство звуков, голосов, облачений и т. д. и т. д., наступает земное и Вечность уходит из души куда-то, к нищим духом и бедным богатствами»².

Творцы древнерусской музыки избегали внешних эффектов, украшательства, чтобы не нарушить глубину чувств и мыслей. Важнейшей чертой средневекового русского искусства была его синтетичность. Одни и те же образы, идеи воплощались разными средствами в разных видах искусства, однако подлинным стержнем синтеза древнерусского церковного искусства служило слово. Слово, его смысл составляли основу песнопений, которые способствовали прояснению его значения, озвучивали его, иногда иллюстрировали. Не менее значима роль слова и в иконописи. Церковное изобразительное искусство, согласно постановлению Седьмого Вселенского собора, равносильно проповеди, потому что «иконопись для глаза есть то же, что слово для слуха». Фрески, иконы, миниатюры поучали. Созерцание икон, слушание близких к ним по содержанию песнопений вызывало высокие мысли и чувства. Икона и звучащее перед нею песнопение, молитва составляли пульс духовной культуры Древней Руси, поэтому иконописное и гимнографическое творчество всегда были на большой высоте.

Синтез искусств (к которому стремились в своем творчестве композиторы XX века и, в частности, А. Скрябин), по существу, был воплощен в средневековом искусстве. Древнерусское богослужение носило характер мистерии, во время которой человек мог получить духовное очищение, освободиться от тяготивших его забот и суев, нравственно просветиться. В статье «Храмовое действо как синтез искусств» П. А. Флоренский называет богослужение музыкальной драмой: «Тут все подчинено единой цели: верховному эффекту катарсиса этой музыкальной драмы, и потому все подчиненное друг другу здесь не существует или по крайней мере ложно существует, взятое порознь»³.

Все искусства, одновременно соединяясь в храме, с огромной силой воздействовали сразу на чувства человека, переносили его в возвышенный мир через созерцание икон, слушание песнопений, Ритуальные процессии, крестные ходы и каждения, мерцающие свечи, косые лучи дневного света, проникающие сквозь узкие окна храма, создавали таинственное, возвышенное настроение. Церковное искусство, действуя всеми своими компонентами, переключало человека с проблем сегодняшнего дня на

¹ Лихачев В. Д., Духовное наследие Древней Руси и современность. П., 1971, с. 54.

² Цит. по: Губинин Е. Музыкальный мир П. А. Флоренского — «Советский музыкаль», 1980, № 9, с. 99—103.

³ Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств — В кн.: У воцеления дая мысли, Т. 1. Париж, YMCA PRESS, 1985, с. 41—57.

проблемы вечного. «Всякое ныне житейское отложим попечение» — эти слова Херувимской песни, исполняемой на Литургии верных, как нельзя лучше объясняют состояние отрешенности от земного. В отличие от фольклора, ориентированного на трудовую жизнь, повседневный быт человека, церковное искусство обращается к миру верховному, возвышенному, помогает человеку совершить этот переход, в первую очередь воздействуя на слух и зрение. Поэтому важнейшими были музыка и иконопись. Обе они, каждая своими средствами, призваны были осмыслить идеи в звуках и образах. В песнопениях и иконах гимнографы и художники воплощали богословские идеи. Если икону называют «умозрением в красках» (Е. Трубецкой), то песнопение можно было бы назвать богословием в звуках.

На музыкальную культуру Древней Руси всеобъемлющим было влияние Византии, распространяясь на все ее основные аспекты. Оно определяло эстетический склад русской духовной музыки, воздействовало на ее жанровую природу, гимнографию и сферу бытования. Оно сформировало систему нотации и записи древнерусской музыки.

Древняя Русь восприняла византийскую музыкальную культуру и новую музыкальную эстетику вместе с крещением как непосредственный источник, из которого развивалась новая струя музыки, противопоставившая себя исконным народным жанрам. Летописец в «Повести временных лет» объясняет выбор новой веры по византийскому образцу красотой византийского богослужения, поразившей русских послов: «И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали — на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой и не знаем, как и рассказать об этом. Знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми, и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького; так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве»¹.

Византийская эстетика оказала огромное влияние на музыкальную культуру Древней Руси, надолго определяя путь развития русской музыки. Церковное пение, услышанное русскими посланцами в Константинополе, поразило их воображение неслыханной до того красотой.

Красота греческого богослужения стала одним из главных критериев истинности религии. Преклонение перед красотой, выраженное в тексте летописи, выявляет эстетическую подготовленность, настроенность на восприятие этой красоты, отнюдь не простой, чрезвычайно утонченной, обладающей сложной символикой, своеобразным языком. Именно эстетический аспект явился основополагающим для формирования как византийского, так и древнерусского музыкального искусства, ибо он связал проблемы собственно богословия с музыкой. Среди важнейших положений теории и эстетики византийского и древнерусского музыкального искусства — идея его богоданности, богодуховенности. Моменты дарования свыше, откровения запечатлены на древнейших иконах (Сошествие Святого Духа на Апостолов), в многочисленных Евангельских миниатюрах, изображающих евангелиста Иоанна с учеником Прохором, прислушивающимся к

голосу свыше, представленному в виде нисходящих с неба лучей.

Идея богоданности была основана на триаде — от Бога через ангелов или святых божественное откровение передается людям. Этот принцип распространялся на все виды искусства, в том числе и на музыку. По преданию, известнейший византийский гимнограф, поэт и мелод, причисленный к лику святых Роман Сладкопевец получил свой дар составления кондаков и пения по наитию во сне: «В храм Пресвятой Богородицы в Кировых, где он получил дар составления кондаков, явилась ему Святая Богородица во сне и дала ему свиток книжный и повелела съесть его; восстав же ото сна, он воспел: «Дева ныне Пресущественного рождает»⁴.

Таким образом, его творчество — плод дара откровения. Это предание нашло отражение в иконографии Покрова Богородицы. Композиция иконы Покрова Богородицы делится на две части по горизонтали. В верхней части изображены небесные силы и Богородица, в нижней — Роман Сладкопевец, поющий мелодию, дарованную ему свыше самой Богородицею. Она невидимо (лишь один блаженный Андрей видит ее и показывает на нее рукой) присутствует в храме, простирая свой покров над народом. Романа Сладкопевца окружает народ, который подхватывает припев кондака, как это принято при исполнении этого жанра в духе респонсорного пения, то есть пения певца-солиста, которому подпевает народ.

Икона «Покрова Богородицы» особенно интересна для музыкантов, так как это единственное изображение давно ушедшего из практики, исчезнувшего, видимо, уже в XIV веке кондакарного пения⁵.

На фреске «Покрова Богородицы» из Феронтонова монастыря работы Дионисия представлен этот же иконографический сюжет, связь небесного и земного пения здесь выражена цветовым решением.

Идея совместного служения и пения рода человеческого и мира ангельского проиллюстрирована в тексте кондака «Покрову Богородицы»:

Дева ныне предстает в церкви,
И с лики святых невидимо за ны молится Богу;
Ангели со архиереи покланяются,
Апостоли же со пророки ликовствуют;
Нас бо ради молит Богородица Предвечного Бога.

Во время литургии священник читает тайную молитву, в которой тоже говорится о сослужении ангельских сил и людей: «...предстоят Тебе тысячи Архангелов и тмы Ангелов, Херувимы и Серафимы, шестокрылати многоочити возвышающиеся пернатия», — и далее взывает: «Победную песнь поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще». На этот призыв лик церковный отвечает песнью ангельской из пророчества Исайи: «Свят, свят, свят Господь Савоаф, исполни Небо и земля славы Твоея...»

Обратимся еще раз к словам русских послов, которыми летописец воспользовался для передачи восторга перед красотой византийского богослужения: «И не знали — на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой...» Для выражения восторга у летописца не нашлось лучшего средства, чем сравнение византийского пения с ангельским, небесным, это

⁴ Повести временных лет по Лаврентьевской летописи. Р. 1. М., —Л., 1950, с. 274.

⁵ Успенский Н. Д. Кондаки св. Романа Сладкопевца. Богословские труды. Вып. 4, с. 190—210.

⁶ Другое время исполнения терриды в кондаках по поводу способа исполнения кондаков. Древняя традиция этого пения утеряна, сохранились до нашего времени рукописи — пять кондакарей — не подготовлен расшифровка. В предисловии к ним — кондакаре Типографского Устава XI—XII веков — есть прямое указание на респонсорное исполнение кондака: первая часть кондака исполняется солистом, а окончание подпевает народ (в рукописи в окончательных знаках ремарка — «сладко»). Изображенные на иконе Покрова Богородицы вокруг Романа «люди» и являются некими ангелами соровит, ре-фреча.

сравнение типично для Византии. Лучшие византийские певцы именовались «ангелогласными»; такой почести удостоился, например, Иоанн Кукузель.

Сравнение церковного пения с пением небесным — устойчивый прием эпохи Средневековья, который восходит к библейской теологической концепции «богодуховенного пения» почти трехтысячелетней давности. В ее основе лежит представление о небесном престоле, окруженном ликом ангелов, непрерывно воздающих хвалу Богу в своих божественных песнопениях. Хвала отражается в текстах песнопений и молитв, ветхозаветных пророчеств. Так, пророк Исайя пишет о хвалебном гимне серафимов, услышанном им во время видения: «В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз Его наполняли весь храм. Вокруг Него стояли Серафимы... И зывали они друг к другу и говорили: «Свят, Свят, Свят, Господь Саваоф! Вся земля полна славы Его! И поколебались верхи врат от гласа восклицающих, и дом наполнился курениями» (Исайя, 6, 1—5).

Аналогичный эпизод есть и у пророка Иезекииля, когда он рисует страшную картину своего видения, сопровождаемого грозным шумом, стуком и пением херувимов великим громовым голосом: «Благословенная слава Господня от места сего» (Иезекииль, 3, 12).

Серафимы Исайи и херувимы Иезекииля, окружающие Бога, воспевают славословие так громко, что «сотрясают верхи врат». Эта библейская концепция продолжает свое развитие в Новом завете, у отцов церкви, у византийских и древнерусских писателей. В повествовании Евангелиста Луки о рождении Иисуса Христа (гл. 2) ангельское славословие как бы сближается с человеческим. Ангелы являются не пророкам, а пастухам, держащим ночную стражу; ангельское славословие объединяется с людским, и адресовано оно людям доброй воли. «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение» — такими словами заканчивается славословие.

Эти слова оказали прямое воздействие на концепцию ангелогласного пения, которая приобрела новую окраску в раннехристианскую и византийскую эпоху. В гимнах и песнопениях часто говорится об ангельском славословии, воссылаемом совместно с людьми. В древнейших праздничных песнопениях эта мысль проводится постоянно. Она в рождественской стихире 1-го гласа, где говорится о единстве ангельского и человеческого славословия:

Небо и земля днесь
Пророчески да возвеселятся.
Ангели и человецы
Духовно да торжествуют.

И в стихире на Рождество 6-го гласа, где говорится о ликовании мира ангельского и человеческого:

Ликуют ангелы вси на небеси
И радуются днесь.
Играет же вся тварь
Рождшагося ради в Вифлиеме Спаса и Господа.
Яко всякая пещь идольская преста
И царствует Христос во веки.

Стремление слить в молитве голоса ангельские и человеческие отражено в текстах и многих других песнопениях.

Идея интуитивного божественного озарения связана с византийской идеей небесного дарования искусства. Гимны и песнопения, согласно учению Псевдо-Дионисия Ареопагита (V—VI вв.), являются отзвуками небесного пения ангелов, которое пророки слышали духовным слухом и передали людям. «Церковные гимны — суть копии небесных «архетипов», — говорит Псевдо-Дионисий в своей книге «О небесной иерархии», — поэтому они должны подражать небесным образцам». Псевдо-Дионисий видит первопричину всех вещей в божественной красоте. «Пресущественно-прекрасное называется красотой потому, что от него сообщается всему сущему его собственная, отличительная для каждого красота и оно есть причина слаженности и блеска во всем сущем: наподобие света источает оно во все предметы свои глубинные лучи, создающие красоту, и как бы призывает к себе все сущее, отчего и именуется красотой и все во всем собирает в себе»⁷. Задача иконописца — передать эту красоту, в иконописных образах запечатлеть великолепие Фаворского света, золотом отразить блеск навечернего сияния. Задача музыканта — передать божественные мелодии небесной иерархии, небесные архетипы.

Ни иконописцы, ни музыканты Древней Руси не были копировщиками. В рамках канонической традиции они находили достаточно возможностей для того, чтобы выразить свою творческую индивидуальность, но идея архетипа возвышалась над всем. Обретенные свыше богодухновенные песнопения принадлежали не человеку, а высшей небесной иерархии, являлись музыкой «небесной», этим объясняется причина их анонимности. Задачей музыканта, равно как и иконописца, было не самовыражение, не воплощение индивидуального, личностного, а постижение и воспроизведение «небесных» песнопений, воссоздание божественного образа, передаваемого с помощью древних священных подлинников. В этом, в частности, кроется идея соборности средневекового творчества.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КАНОН ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Византийский обряд заложил основу древнерусского музыкального канона, его правил. Византийская эстетика определила основные свойства древнерусского певческого искусства, его премудрость, «софийность». «Философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа, — пишет византийский философ IV века Григорий Нисский. — Наши напевы творятся по иным законам, нежели у тех, кто чужд нашей премудрости... Безыскусственный напев сплетается с божественным словом ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами, каков бы он ни был»⁸. Василий Кесарийский добавляет: «Пусть язык твой пост, а ум пусть прилежно размышляет над смыслом песнопения»⁹.

Музыкальный канон, который был принят на Руси вместе с крещением как нечто святое и нерушимое, ограничивал проник-

⁷ Цит. по: Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977, с. 79.

⁸ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. Составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. М., 1966, с. 107.

⁹ Там же, с. 104.

новение в церковную музыку чуждых ее духу банальных напевов. Принципы византийского канона распространялись на музыкальную культуру всего русского Средневековья, управляя творчеством распевщиков и регламентируя характер исполнительства. Лишь в период позднего Средневековья, с конца XVI века, на Руси начинают разрушаться жесткие ограничения канона, незыблемость которого прежде не могла быть нарушена.

Древнерусские мастера пения, позаимствовав византийский канон, творчески его переработали. Высокий художественный уровень канона и эталоны византийского искусства способствовали росту творчества русских мастеров — художников, писателей, музыкантов. Осваивая образцы византийского канона, русские художники и музыканты нередко в формах этого канона создавали национальные произведения непреходящей ценности и красоты.

Основой древнерусского музыкального канона явилась система осмогласия (от славянского *осмь* — восемь), унаследованная русской церковью из Византии. С помощью осмогласия — восьми гласов — устанавливался строгий порядок музыкального оформления службы. Каждый из восьми гласов имел свои тексты и свои напевы с присущими каждому из них мелодическими формулами. Эти своеобразные канонизированные мелодико-ритмические обороты записывались особыми знаками сокращенного невмянного письма, или условными графическими формулами. Система осмогласия распространялась почти на все виды распевов и музыкальных форм, на певческие книги.

Каноничной была также и ладовая организация древнерусских песнопений. Ладовая система музыки представляет собой стройное чередование тонов и полутонов, образующих двенадцатиступенный звукоряд, именуемый церковным ладом или обиходным звукорядом. Обиходный звукоряд распадается на четыре согласия — простое, мрачное, светлое и тресветлое, по три звука в каждом.

Древнейшие устойчивые архетипы, как иконописные образы, так и модели песнопений — мелодические формулы, составляли основу музыкального канона древнерусского искусства. На них должны были опираться художники, подчиняя им свою творческую волю. Создавая свои произведения, иконописцы и гимнографы использовали уже готовые модели, архетипы. К такого рода музыкальным архетипам может быть отнесена система подобнов, система осмогласия с ее устойчивыми моделями — попевками, строками, фитами, лицами, закрепленными неизменной последовательностью знаков. Роль архетипов в музыке выполняла прежде всего система подобнов (от греч. — *подобноу* — сходный, подобный). Подобны служили образцом, моделью для большого числа церковных песнопений. При этом каждый жанр церковной музыки (см. ниже) имел свой набор подобнов, по напеву и форме которых можно было безошибочно определить, какой вид песнопения исполняется в данный момент службы — стихира, кондак, тропарь, ирмос, кнѣпик. Таким образом, все основные жанры церковного музыкального искусства опирались на свои модели, образцы.

Подобны разных жанров имели различную музыкальную структуру, мелодическую организацию. Устойчивая форма

подобна, сочетаясь каждый раз с новым текстом, не имела своей структуры, но окрапление некоторых произвольных элементов было необходимо, поскольку тексты не совпадали по размеру. Сборники оригинальных образцов подобных встречаются уже в XI—XII веках. Первая русская музыкальная рукопись «Типографский Устав с кондакарем» имеет в своем составе специальный раздел «Подобныи», заключающий все образцы для пения стикир и кондаков.

Принцип подобна и подобия был одним из ведущих в средневековом искусстве. В изобразительном искусстве существовали собрания иконописных образцов, которые назывались подлинниками. Подлинники, как и подобны, служили сохранности канона. Канон — творение соборное. «Чем устойчивее канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное — соборное, соборное же — всечеловеческое»¹⁰, — пишет П. А. Флоренский. Средневековая иконопись также является творчеством соборным: «Икона, даже первообразная, никогда не мыслилась произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит к соборному делу Церкви, даже если по тем или иным причинам икона была от начала до конца написана одним мастером... соборность в работе непременно подразумевается»¹¹. В этом отношении интересно отметить, что творчество древнерусских распевщиков было близко к иконописи, не случайно творение распевщика называлось переводом, отклонение от известной редакции называлось ии (иной) перевод, а если был известен автор, то указывалось: «ии перевод Крестьянинов» (или кого-либо другого). Индивидуальное авторское творчество зафиксировано достаточно поздно, лишь в XVI веке. В целом средневековое церковное музыкальное творчество в Древней Руси было, по существу, коллективным, соборным. Древнерусские икона и музыкальная рукопись становились предметом соборного творчества, совместного пользования и бытования. Не только собственно творцы участвовали в создании памятника, но и все последующие поколения. На всем протяжении своего существования иконы исправлялись в соответствии с изменявшимися средствами художественного языка, реставрировались, поновлялись. Музыкальные рукописи также исправлялись: иногда приписывались пометы, принаки, добавлялись новые тексты, исправлялись старые. Работа средневекового иконописца и гимнографа начиналась с решения одинаковых проблем: гимнограф расчленял текст, сообразуя напев подобна с текстом песнопения так, чтобы число фрагментов текста соответствовало количеству музыкальных строк подобна. Иконописец наносил на доску фигуры в определенной последовательности, строго в соответствии с образцами-подлинниками прорисовывал складки одежды. Музыкант-распевщик как клише накладывал музыкальную формулу подобнов на новые тексты, тонко варьируя детали мелодии там, где это было необходимо. Иконописец начинал писать икону на залевкашенной доске, белой подобно стене. Сперва он «рисует углем контуры, а затем нарисованное графитом графьей, то есть гравировался иголкой... знаменить так рисунок признается у иконописцев наиболее ответственной частью работы, особенно в отношении складок: ведь называменовать перевод — это значит передать мно-

10 Флоренский П. А.
Иконописец. — В кн.:
Богословские труды.
Т. V. М., 1972, с. 109.
11 Там же, с. 133.

жеству молящихся свидетельство Церкви об ином мире, и малейшее изменение не только линии, но и тончайшее — их характера, — придаст этой отвлеченной схеме иной стиль, иную духовную структуру. Знаменщик чувствует себя ответственным за целостность иконописного предания, то есть за правдивость онтологического свидетельства, и притом в самой его общей формуле¹². Особый музыкант-знаменщик аналогичным способом «знаменовал» чистый лист бумаги будущей музыкальной рукописи, надписывал в определенной последовательности миниатюры, заставки, вязь, тексты песнопений, инициалы, музыкальные знаки — знамена над текстом и, наконец, киноварные пометы над знаменами.

Канон обладал надличностными, вечными, вневременными свойствами. Как отмечает М. Мурьянов: «Творческий синтез русского, византийского и латинского начал как нельзя лучше выступает в словах Киево-Печерского патерика, рассказывающего, что Богоматерь явилась византийским мастерам, выразила им свое желание поселиться на Руси, в Успенском соборе и велела построить его по мере пояса с латинского Распятия»¹³.

Работа архитектора, иконописца, гимнографа в эпоху Средневековья ценилась чрезвычайно высоко. Большинство выдающихся гимнографов были причислены к лику святых. Можно назвать десятки имен святых песнопевцев: Роман Сладкопевец, Иоанн Златоуст, Косма Майномский, Андрей Критский, Иоанн Дамаскин и прочие. Так церковь обозначила свое отношение к их деятельности. Работа иконописца и гимнографа предъявляла высокие моральные требования к человеку, так как она почиталась священной. Их духовный облик должен был соответствовать тому высокому делу, которому они служили. «Подобает быти живописцу смиренну, кротку, благоговейну, непразднословцу, несварливу, независтливу, испьяницы, неграбежнику, неубийцы, наипаче же хранити чистоту душевную и телесную со всяким опасением...» — написано в 43-й главе постановлений Стоглавого собора¹⁴. Иконы писали в благоговейной молитвенной атмосфере, поскольку, по словам П. А. Флоренского, икона — это «наглядное свидетельство вечности», а мир иконописцев — «замкнутый особый мир свидетелей»¹⁵.

Ни икона, ни церковное песнопение не являются художественными произведениями в том смысле, который мы традиционно вкладываем в это понятие. Их целью было не услаждать зрение и слух людей, а свидетельствовать об истине, о первообразе. «Икона не есть художественное произведение самодовлеющего художника, а есть произведение, которому потребно и художество наряду со многими другими»¹⁶. Художественность песнопения или иконы должна была лишь способствовать раскрытию идей, образов, текстов. Этим объясняется то, что на Седьмом Вселенском соборе преобладала точка зрения на иконопись как на средство напоминания и учительства. На проблеме художественности как таковой акцент не ставился. Собор довольствовался выражением иконою первообраза в пределах минимальной правды. «Хотя бы честные иконы были делом и неискусенной кисти, их следует почитать ради первообразов», — читаем мы в послании Федора, патриарха Иерусалимского¹⁷. Но, несмотря на то, что в церковных постановлениях акцентируется прежде всего

идейная сторона церковного искусства и почти полностью отмечают его художественные достоинства, на практике все выглядело иначе. Художественность церковного искусства играла немаловажную роль, а для русских людей эту роль можно назвать определяющей. Не случайно послы князя Владимира останавливают свой выбор на христианстве византийского образца за «неземную» красоту византийской службы.

Древнерусская церковная музыка была принципиально монодической. Эта ее закономерность вытекала из идеи ангелогласного пения. Объяснение ей можно найти в тексте службы Литургии верных: «Едиными усты и единым сердцем славить и воспевать исечестное имя Отца и Сына и Святого Духа». Этот возглас, звучащий перед Символом веры, является призывом к единомыслию и единению, соединению сердец и умов, которое в музыке выражается унисоном, монодией. Традиции ангелогласного пения — его монодичность, мужское звучание — символичны, они имеют глубокие и древние корни. Такое художественное воплощение ангелогласного пения было характерно для всего христианского Средневековья как Востока, так и Запада.

Еще одной канонической особенностью и яркой отличительной чертой русской православной музыки является принцип а capella. Пение восточно-христианской церкви не имеет инструментального сопровождения, так же как не имела его и древняя католическая монодия — григорианский хорал. В древнееврейской церкви пение сопровождалось игрой на различных музыкальных инструментах, о чем, в частности, свидетельствуют псалмы Давида. «Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтыри и гуслах. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных» (Псалтырь, 150-й псалом). Однако этот призыв восхвалять Бога с помощью музыкальных инструментов в восточной христианской церкви не нашел поддержки. Текст 150-го псалма Давида был переосмыслен в соответствии с новым религиозным сознанием христианской церкви. Климент Александрийский (ок. 150 — ок. 215 г.) — один из наиболее образованных раннехристианских писателей, возглавивший церковную школу в Александрии, в своем учении о христианской музыке отвергает музыкальные инструменты. Он признает единственным совершенным музыкальным инструментом человеческий голос, поскольку лишь голосом можно воплотить слово в музыкальных звуках, создать осмысленную мелодию. «У нас в употреблении один инструмент — слово мира; при помощи его воздаем мы почет Богу, а не при помощи древнего псалтерия или трубы, или тимпана, или флейты — инструментов, которые в ходу обычно у людей военных, да еще у позабывших страх Божий плясунов на их игрищах, когда они возбуждают свои вялые души такой музыкой»¹⁸.

Таким образом, раннехристианская эпоха усматривает в чисто вокальной музыке более возвышенный род, соответствующий чистому созерцанию. Музыкальные инструменты получают аллегорическое осмысление. Так, Климент Александрийский трактует вышеприведенные строки 150-го псалма следующими словами: «Хвалите Его во гласе трубном» — ведь от трубного гласа воскреснут мертвые; «Хвалите Его во псалтерии» — ибо

¹⁸ Там же, с. 142.

¹⁹ Мухомов М. Золотой век Шимона. — В кн.: Византизм, южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973, с. 197.

²⁰ Цит. по: Флоринский Н. А. Иконостыс Т. I. Статус и искусство. Париж, YMCA-PRESS, 1985, с. 247.

²¹ Там же, с. 111, 114.

²² Там же, с. 133.

²³ Там же, с. 280.

²⁴ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966, с. 98.

человеческий язык есть псалтерий господен: «и на кифаре хвалите Его» — под кифарой должно разуместь человеческие уста, которые звучат, когда плектр — Дух Святой — ударяет в них; «на тимпане и в хорах хвалите Его» — под звучащей кожей он разумеет церковь, пекущуюся о воскресении мертвых; «на струнах и органе хвалите Его» — органом он именует наше тело, а струнами — его жилы, которые Дух Святой гармонически настраивает и, трогая тело, извлекает из него звуки человеческого голоса. «Хвалите Его на звучах кимвалах» — под кимвалом он разумеет язык в наших устах, звонко ударяющий в губы... Поистине человек устроен как мирный музыкальный инструмент, а все прочие инструменты, если поразмыслить, окажутся воинственными»¹⁹.

Это понимание человека как совершеннейшего инструмента, созданного самим Богом, сформировало представление о церковной музыке как об исключительно хоровом пении без инструментального сопровождения.

МУЗЫКА XI—XIV ВЕКОВ

Истоки церковной музыки

Музыкальная культура Древней Руси начиная с Киевского периода и в течение всего Средневековья имела двойственный характер. В ней одновременно сосуществовали две культуры разного происхождения, характера бытования и назначения, обладавшие различными средствами художественной выразительности и музыкального языка, — народная и профессиональная, церковная. Осваивая христианскую культуру, пришедшую из Византии, русские певцы неизбежно должны были пользоваться старыми запасами языческой песенности. Интонации древних обрядовых песен, колядок, былины проявлялись в новых христианских распевках. Их глубинная связь была ощутима в отдельных элементах структуры, интонациях, полевках. Эти две области музыкальной культуры Древней Руси, каждая по-своему, отразили национальное своеобразие и в сфере мирского, светского содержания, и в сфере духовного, культового. Несмотря на то, что они находились в состоянии антагонизма, обусловленного борьбой двух несовместимых идеологий — языческой и христианской, — между ними было немало общего. Совместное существование их роднило и взаимообогащало.

Церковная музыкальная культура формировалась в среде русских певцов, владевших родной музыкальной стихией. Склад музыкального языка церковного искусства не мог быть принципиально новым, потому что невозможно целому народу сразу заговорить на неродном языке с интонациями, не свойственными родной музыкальной речи. Развитие русского церковно-певческого искусства происходило в непрерывном взаимодействии византийского начала с исконно русской певческой природой. Этот своеобразный сплав народной культуры с новой, пришедшей из Византии, породил такое величайшее явление русской музыки Средневековья, каким был знаменный распев — вслщественное творение древнерусских музыкантов, обладавшее поразительной внутренней мощью, элической силой и строгостью.

Народная песня и церковные распевы занимали большое место в жизни человека той эпохи, наполняя его быт и досуг. Но жизнь народной и церковной музыки имела различный характер. Освоение церковной музыки было книжным, оно требовало специальных школ, в то время как народная песня впитывалась «с молоком матери». Народные песни в записи не встречаются вплоть до XVIII века. Книга стояла слишком дорого, чтобы записывать в нее то, что хранилось в народной памяти, что не требовало буквального сохранения текста, как в малознакомых церковных песнопениях. Запись церковных песнопений считалась необходимой, так как она ограждала сакраментальную церковную культуру от изменений и внешнего воздействия.

Важнейшим событием культуры Киевской Руси было появление славянской письменности, созданной братьями Кириллом и Мефодием, а вслед за ней и рождение музыкальной письменности. Развитию письменности, образования и книжного дела немало способствовали в X—XI веках киевские князья Владимир и Ярослав.

Летописец сообщает об устроении Владимиром «учения книжного», то есть школьного образования, говорит о книгах, розданных им на учение. Эти первые книги были церковнославянскими.

«С крещением Руси связана целенаправленная деятельность по введению церковнославянского языка как языка христианской культуры»²⁰. Летописец непосредственно связывает начало книжного учения с христианизацией Руси. После известия о крещении киевлян в Диспсе «Повесть временных лет» сообщает, что Владимир «нача поимати у варочитые чади дети и даяти нача на ученье книжное»²¹. Это событие поистине эпохально для истории русской культуры. Тот же процесс характеризует развитие музыки этого времени.

Организованные Владимиром школы ориентировались на византийскую образованность. Греческая ученость выступала на Руси как средство приобретения книжной мудрости. Эта система образования охватывала и церковно-певческую культуру. Основу славянского алфавита составили буквы греческого алфавита. Греческие знаки безлинейного музыкального письма также послужили основой средневековой русской музыкальной письменности.

Изыскания историков позволили установить, что в XI—XIII веках на территории Руси находилось в обращении около 140 тысяч книг нескольких сот наименований²². Это показатель, свидетельствующий о весьма высоком по тем временам уровне грамотности в государстве, чье население не превышало семи миллионов человек. Среди этих книг большой процент приходится на музыкально-певческие книги. С расширением христианизации на Руси увеличивалось число певческих служебных книг и количество людей, владевших музыкальной грамотой.

Древние музыкальные крюковые рукописи, сохранившиеся от рубежа XI—XIII веков (их около восьми десятков)²³, красочно свидетельствуют о первом этапе русской профессиональной музыки, и хотя они не поддаются точной расшифровке²⁴, но во многом отражают древнюю певческую культуру. Эти рукописи дают прочный фундамент для исследований в области истории музыки древнейшего периода.

²⁰ Там же, с. 97—98.

²¹ Успенский Б. А. Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка. Доклад на IX Международном съезде славистов. М., 1983, с. 33.

²² Повесть временных лет. Т. 1, с. 81.

²³ Сл.: Сагунев Б. В. Книга в России XI—XIII вв. Л., 1976, с. 18.

²⁴ Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. М., 1984.

²⁵ Подается расшифровка лишь певческие рукописи начиная с середины XVII века.

Каждое поколение вносило нечто свое, новое, и древнерусские музыканты, переписывавшие рукописи, отразили в них развитие русского профессионального музыкального церковного, певческого, хорового искусства. В этих рукописях запечатлена вся история русской средневековой музыки: развитие песнопений, распева, нотаций, творчество древнерусских распевищников.

Развитие древнерусского певческого искусства предстает как сложный процесс адаптации византийской музыкальной культуры на русской почве, эволюции и приспособления греческих норм к местным условиям, поэтому одним из важнейших вопросов истории древнерусской музыки является вопрос ее генезиса. В какой мере византийская музыка повлияла на раннюю русскую церковную музыку? Этот вопрос рождает различные теории, противоположные друг другу. Одна из них утверждает приоритет византийской культуры и полную ее ассимиляцию на протяжении всего Средневековья²⁵. Согласно другой — византийское начало распространялось на ранней стадии Средневековья и послужило лишь толчком для развития русской музыки, которая в XV—XVI веках становится на путь самостоятельного развития, приобретает самобытность²⁶. Наконец, третья точка зрения основывается на приоритете русского национального элемента с самого возникновения профессионального церковного искусства, на которое народная песенная культура оказала решающее воздействие²⁷.

Византийско-русские связи в области музыкальной культуры постоянно поддерживались, поскольку в русских церквях греческое пение сосуществовало с пением славянским, что нашло отражение в древнейших певческих рукописях (например, в Благовещенском кондакаре XII в.). Слияние византийского с русским в музыке было постепенным; следствием его было исчезновение чисто византийских форм кондакарного пения и образование новых распевов.

Совершенно очевидно, что непосредственное влияние византийского пения могло иметь место только в крупных культурных центрах, и прежде всего там, где была архиерейская служба — в кафедральных соборах, поскольку первые архиереи на Руси были выходцами из Византии (архиерейская служба до сего дня сохранила греческие возгласы).

Вместе с тем перед церковью стояла задача христианского просвещения, которое нуждалось в элементарных формах музыкального искусства. Таким образом, возникло два яруса музыкальной культуры — верхний и нижний. Первый представлял собой изысканное пение, например кондакарное, которое предполагало наличие профессионально подготовленных певцов. Это пение могло быть максимально приближено к византийскому, либо могло вообще от него не отличаться. Вторым, напротив, базировался на элементарных певческих формах, здесь допускалось приспособление к местным условиям. Это был демократичный вид пения. Эволюция русского церковного пения определяется сложными процессами взаимодействия певческих форм, представленных на верхнем и нижнем ярусах.

Простейшие формы древнерусского церковного пения возникают в Киевской Руси в процессе адаптации византийских певческих норм. Эти формы речитативны, в их основе лежат деклама-

ивонные интонации распевного чтения. Все распевы древнерусского пения восходят к интонационным формам торжественного чтения (*lectio solemnis*), которое имело несколько разных типов. Этот пласт, наименее подверженный византийскому влиянию, был тесно связан с фольклором.

Распевно произнесенным словом определяется музыкальная классификация всех жанров древнерусского певческого искусства. Особенно интересен один из простейших древнерусских певческих жанров — распевное чтение служебных и священных книг.

В иерархии древнерусских певческих жанров распевное чтение стоит на самой первой ступени и потому может быть названо первичным или протожанром, благодаря тому, что оно находится на грани декламации и пения, а благодаря его относительной простоте. Распевное чтение является ключевым истоком древнерусского певческого искусства. Музыкальные закономерности и структура распевного чтения близки ко многим хоровым речитативным церковным распевам, к псалмодии, к простейшим видам осмогласия знаменного распева, и в то же время оно связано и с народными песенными речитативами типа былины и плачей.

Связь народной и профессиональной русской музыки прослеживается во всех внутренних музыкальных закономерностях, одинаково присущих как народной песне, так и древнерусским песнопениям разных распевов — демеетвенного, малого, столпового и большого знаменного распева. С. В. Смоленский одним из первых указал на эту общность строения церковных и мирских напевов, предсказал возможность раскрытия этой общности с помощью приложения грамматики церковных напевов, то есть теории, давно уже составленной древнерусскими распевниками: «Оба эти народные искусства в сущности своей одинаковы, оба живы, оба по-своему дисциплинированы, оба одинаково возвышенны»²⁵.

О глубокой связи народного и культового музыкального искусства свидетельствует сходство их напевов. Мелодии речитативных жанров фольклора повествовательного содержания, особенно таких, как былины, духовные стихи и плачи, очень близки к древним речитативным культовым напевам, чтению нараспев священных текстов. По-видимому, эти простые напевы-формулы фольклора и культового пения относятся к древнейшим слоям русской музыкальной культуры, которые мало изменило время. В основе и народного и церковного пения лежит общий принцип музыкального строения, основанный на попевах. Нередко песни складываются из комбинации небольших мелодических моделей, их тонкой вариационной разработки, но попевки народных песен отличаются от попевок церковных своим интонационным содержанием. В народных песнях попевки имеют открытый эмоциональный характер, чему способствуют широкие интервальные ходы, своеобразие и нередко острота ритмических фигур. Песни основываются на повторности строф, куплетности, где преобладает периодическая повторность, их ритм нередко связан с танцем, движением. Всем этим народные песни противостоят культовым песнопениям. В мелодике церковных напевов отвергается любой намек на танцевальность ритма, в нем преобладает слитность мелодического движения, создается ощущение непрерыв-

²⁵ Разумовский Л. В. Церковное пение в России. — М., 1867—1869; Видальский И. О церковном пении православной греко-ростийской церкви. Большой знаменный напев. — Киев, 1887; Прибытковский А. В. Трепольские певческие параллели XII—XIII веков. — В кн.: *De musica*. Вып. 2. Л., 1926, с. 60—70.

²⁶ Металдин В. М. Осмогласие знаменного распева. М., 1899; Братков М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972; Успенский Н. Л. Древнерусское певческое искусство. Изд. 2-е. М., 1971; Келдыш Ю. В. История русской музыки в десяти томах. Т. I. М., 1983.

²⁷ Смоленский С. О древнерусских певческих интонациях. Историко-палеографический очерк. СПб., 1901.

²⁸ Смоленский Ст. В. О ближайших практических задачах и научных изысканиях в области русской церковно-певческой археологии. — ОДЛП, 1904, кн. 38.

ного потока, плавности, парения. Этому способствует прозаический церковнославянский язык (в отличие от рифмованных текстов песен, исполняемых на русском языке).

Знаменный распев и знаменная нотация

В ранний период, с XI до XIV века, на Руси существовали два певческих стиля — кондакарный и знаменный. Они были во многом противоположны друг другу. Если знаменный распев был хорovým и преимущественно речитативным, то кондакарное пение было сольным. Его мелодика отличалась мелизматичностью, сложностью и внутрислоговой распевностью. С этим связано присутствие в кондакарных текстах большого количества глассоподобических вставных букв. Кондакарные песнопения записывали особой, весьма сложной кондакарной нотацией. Сложность напева, изощренность нотации, ориентация на профессиональное сольное пение обусловили исчезновение кондакарного пения уже к началу XIV века.

Основным распевом оставался знаменный столповой распев. Знаменным распевом пели тысячи песнопений годового цикла, разнообразных служб. Эпический, величественный склад, мобильность, универсальность, удобства графической записи способствовали тому, что знаменный распев стал основой музыкальной культуры русского Средневековья. На протяжении семи веков развития он претерпел эволюцию, некоторые его виды изменились, другие оставались неизменными.

Существовало несколько типов знаменного пения, возникших в разное время: простые, строгие речитативные будничные песнопения малого знаменного распева и подобные старого знаменного распева, нотация которых сохранялась почти неизменной с XI века; протяжные, торжественные песнопения большого знаменного распева, созданные распевишками XVI — начала XVII века. Малый знаменный распев и подобные родственны народным песням, они распеваются по строкам — принцип, который считается основным в народных песнях. Так же как и в народных песнях, в простых церковных распевах одной строке текста соответствует одна строка напева. Эти распевы, предназначенные для будничных служб, речитативны, при этом их образцы немногочисленны. Оригинальные мелодии малого знаменного распева и подобных служат мелодическими моделями для многих песнопений, исполняемых по их образцу. «на подобен».

Все главные певческие книги Древней Руси — Октоих, Ирмологий, Праздники, Миней, Триодь — распеты столповым знаменным распевом. Столповой знаменный распев в том виде, в котором мы его знаем по рукописям, поддающимся расшифровке (начиная с первой половины XVII в.), был преимущественно невматического строения с мелизматическими вкраплениями. Его мелодика складывается из многочисленных попевок — мелодических формул, образующих гибкую и непрерывную мелодическую линию. Попевки знаменного распева гибко следуют за текстом, отражая во всех деталях его строение — динамику развития, акценты, кульминации, концовки.

Наиболее важные слова текста, смысловые акценты, часто выделяются фитами — особыми формулами мелизматического

строения. Основная же часть текста распевается попевками, причем попевки имеют определенные функции, соответствуя начальному, срединному и завершающему типу развития. Попевки то объединяются по контрасту вслед за плавными, с размеренным ритмом, идут более острые, с асимметричным и пунктирным ритмом; то они, наоборот, однородны — соединяются попарно по принципу нарастания, усиления эмоционального воздействия.

К древнейшим, наиболее ярким песнопениям столпового знаменного распева относятся богородичны-догматики, названные так, поскольку в них отражены догматы православной церкви. Эти воскресные стихиры Октоиха были написаны знаменитым гимнографом VIII века Иоанном Дамаскином. Одна из них —

Б

145.
Азбука. Знаки
знаменной нотации.
XVII в.

145.
Reading-book.
Signs of the "znamya"
notation. 17th century

Д	иеронъ иже тайнъ	И	Змѣнца иже тайнъ
В	Завѣтъ иже тайнъ	ИД	Змѣнца иже тайнъ
Г	Вѣтъ иже тайнъ	ИВ	Змѣнца иже тайнъ
Д	Вѣтъ иже тайнъ	ИТ	Змѣнца иже тайнъ
Е	Вѣтъ иже тайнъ	ИД	Змѣнца иже тайнъ
С	Вѣтъ иже тайнъ	ИЕ	Змѣнца иже тайнъ
З	Вѣтъ иже тайнъ	ИЗ	Змѣнца иже тайнъ
Н	Вѣтъ иже тайнъ	ИН	Змѣнца иже тайнъ
О	Вѣтъ иже тайнъ	ИО	Змѣнца иже тайнъ
И	Вѣтъ иже тайнъ	ИИ	Змѣнца иже тайнъ
А	Вѣтъ иже тайнъ	ИА	Змѣнца иже тайнъ
Ш	Вѣтъ иже тайнъ	ИШ	Змѣнца иже тайнъ
Т	Вѣтъ иже тайнъ	ИТ	Змѣнца иже тайнъ
А	Вѣтъ иже тайнъ	ИД	Змѣнца иже тайнъ
Е	Вѣтъ иже тайнъ	ИЕ	Змѣнца иже тайнъ
С	Вѣтъ иже тайнъ	ИЗ	Змѣнца иже тайнъ
З	Вѣтъ иже тайнъ	ИН	Змѣнца иже тайнъ
Н	Вѣтъ иже тайнъ	ИО	Змѣнца иже тайнъ
О	Вѣтъ иже тайнъ	ИИ	Змѣнца иже тайнъ

«Царь небесный» 8-го гласа — весьма оригинальна по структуре и форме. Ее кажущееся многообразие музыкального материала обманчиво. В сущности, она в себе заключает весьма концентрированный и лаконичный музыкальный материал. Двухчастная композиция песнопения складывается из небольшого числа попевок, которые, объединяясь в пары, образуют особого рода рифмованность. Преобладающие в них острые (синкопированные и пунктирные) ритмы придают всему песнопению активный, ритмичный характер. В кульминационных местах стихиры помещены фиты (их две — светлая и мрачная), в них господствует мелодическое начало. Хотя обыкновенно в столповом знаменном распеве, которым распета эта стихира, преобладает речитативный склад мелодики, слово и напев здесь тесно связаны между собой. Мелодия как бы рождается из слова, несущего в себе содержание, смысл; комментируя текст, она членит его структуру, выделяя и акцентируя важнейшие слова. Этому же способствует и знаменная нотация. Ее знаки гибко реагируют на движение мелодии, ритм, высоту, тонко отражая слово, различая ударные и безударные слоги, акценты, начала и концы фраз.

Для записи древнерусской церковной музыки употреблялась специальная нотация, которая называлась знаменной (от славянского слова знамя — знак). Запись музыки осуществлялась безлинейными знаками. В более позднее время знаменная нотация получила название крюковой, по имени одного из главных ее знаков — крюка. Знаменная нотация специально предназначалась для записи вокальной музыки, поэтому имела ряд особенностей. Расстановка музыкальных знаков в ней всегда соотносилась со словами, знаки расставлялись осмысленно, в соответствии с закономерностями литературного текста песнопения. Существовали специальные знаки, употреблявшиеся только в определенных частях текста — в начале, в конце фразы, в развитии, для акцентировки наиболее важного слова. Если лятилинейная нотация безразлична к записываемой мелодии (нотами можно записать и современную песню и старинную мелодию), то крюки предназначались только для записи духовной музыки, причем лишь одного стиля.

В Киевской Руси сосуществовало три различных вида нотации, каждый из которых был приспособлен для записи лишь одного типа распева: знаменная — для записи большого числа церковных песнопений знаменного распева, кондакарная — для пения лишь кондаков, кивоников и прокимнов и экфонетическая — для чтения нараспев книг Священного писания: Евангелия, Апостола. Пророчеств. Рождение новых русских распевов вызвало к жизни новые виды нотации. Так, после появления в XVI веке путевого распева была создана путевая нотация, а затем, с развитием демественного пения, — демественная. Однако главной на Руси считалась знаменная нотация.

Знаменную нотацию в древних рукописях иногда называют «столповое знамя» (от слова «столп»). До сих пор нет единого понимания этого названия. Возможно, оно произошло от византийского понятия «осмогласный столп» (восьминедельное гласовое последование песнопений). Д. Разумовский объясняет

понятие «столповое знамя» реальным значением слова «столп» — стела, памятный знак, указывая на то, что знаки должны как бы напоминать мелодию.

Знаменная нотация имеет уже более чем тысячелетнюю историю развития. Она зародилась в Византии в IX веке и пришла на Русь вместе с письменностью, священными и служебными книгами. В процессе своего развития она претерпела значительные изменения. Знаменная нотация оказалась самой универсальной из всех безлинейных нотаций Древней Руси. Она жива до сих пор в церковном пении старообрядческих общин. Принципы ее организации, знаки, их связь остались неизменными.

Знаки знаменной нотации обладают особой символикой, своим значением, семантикой; многие из них связаны с христиан-

См.: Аверинцев Г. С. Символика раннего Средневековья. (К постановке вопроса). — В кн.: Семантика и художественное творчество. М., 1977, с. 323.

НАИМЕНОВАНИЕ	XI-XIII вв.	XIV-XV вв.	XVI в.	XVII в.	XVIII в.
1 ПАРАКЛИТ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ
2 КРЮК	✓ ✓	✓ ✓	✓ ✓	✓ ✓	✓
3 СТОПИЦА	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ
4 ЗАПЯТАЯ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ
5 ПАЛКА	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ
6 СТАТЬЯ ПРОСТАЯ	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ
7 СТАТЬЯ МРАЧНАЯ	Ⲛ	Ⲛ	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ	Ⲛ Ⲛ
8 СТАТЬЯ СВЕТАЯ	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ
9 КРЫЖ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ
10 СТРЕЛА ПРОСТАЯ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ
11 СТРЕЛА ГРОМНАЯ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ
12 ДВА ВЧЕЛУ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ
13 ПЕРЕВОДКА	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ
14 ГОЛУБИЧЬИ ВОРЗЫ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ
15 ЧАШКА	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ
16 ЗМИЦА	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ
17 ПАУК	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ
18 ЧЕЛЮСТКА	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ	Ⲛ Ⲛ Ⲛ

скими символами и атрибутами. Большую роль в музыкальной системе знаков играла эмблематика Христа. В одной из работ С. С. Аверинцев отмечает очень важную роль монограммы Христа в эпоху раннего Средневековья¹⁴⁶. Раннехристианская эмблема Христа состоит из объединенных букв «I» и «Xp», по обе стороны от которых находятся первая и последняя буквы греческого алфавита — альфа и омега, олицетворяющие сущность Христа, Его начало и конец. «Аз есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откровение, 1, 8). Из этой монограммы выводится немало музыкальных знаков, например «крыж», или «крест», который всегда символизирует конец, завершение и ставится в конце песнопений или на грани крупных разделов формы. Крыж исполняется одной долгой выдержанной нотой. Крыж относится к древнейшим знакам христианской символики. Знак производ-

146. Палеографическая таблица знаменной нотации XI—XVIII вв.

146. Paleographical table of the "znamya" notation. 11th-18th century

мый от альфы, в древнерусской музыкальной терминологии получил название «паук», по-видимому потому, что внешне его начертание напоминает паука. Буква «омега» использовалась как один из наиболее распространенных знаков в кондакарной нотации. Монограмма Христа дает возможность истолкования и некоторых других знаков знаменной нотации.

Кроме монограммы Христа в знаменной нотации отразилась символика священных предметов, употребляемых при богослужении. Характерна символика знака «чаша», или «чашка». Начертание этого знака восходит к церковному священному сосуду, употребляемому во время литургии. В этой связи надо вспомнить, как чаша изображалась на иконе Ветхозаветной Троицы, например в «Троице» Андрея Рублева. Три ангела окружают



147.
Русская певческая
рукопись. Подобны
знаменного распева.
XI—XII вв.

147.
Russian choir manu-
script. Signs of the "zha-
mya" system of notation.
11th-12th century

жертвенную чашу с агнцем. Графическим изображением этого священного сосуда является певческий знак «чаша полная» (чаша с точкой внутри). Выражение «чаша полная» нередко используется как метафора полнокровной жизни.

К этой же категории музыкальных знаков относится подчашие. Прообразом этого знака также служил священный литургический предмет. Священник во время литургии накрывает чашу покровом. Это сочетание покрыва с чашей нашло графическое выражение в символическом музыкальном знаке «подчашия», состоящем из двух элементов и расшифровывающемся как двухступенное нисходящее движение на секунду вниз.

Некоторые знаки в знаковой графике древнерусской знаменной нотации исходили из символики Троицы. Очень важное место в песнопениях знаменитого распева занимает знак «фи-

та» — девятая буква алфавита, обозначающая также цифру «девятая», саму по себе являющуюся священным числом, так как она символизирует утроенную Троицу. С другой стороны, буква «фита» может рассматриваться как первая буква греческого слова «Феос» — Бог и поэтому может означать символ имени Бога. Все это объясняет таинственную сущность этого знака в системе знаменной нотации. Знаки фиты Азбуки знаменного пения называют «тайнозамкнутыми» знаками, то есть замыкающими в себе тайну, «строками мудрыми». Фита всегда заключала в себе особый, сложный напев. Соединяясь в графическую формулу с другими знаками, она меняла их значение. Лишь самые образованные певцы обладали знанием всех фитных распевов. Знание фит — это особая мудрость, это сакральное

148.
Стихира-дигматик 8-го гласа «Царь небесный». Рукopиcть конца XVII в.

148.
Hymn stikhion of Psalm 8 "The Tsar of Heaven". Late 17th-century manuscript



знание, которым владеют лишь посвященные. Фитных формул в знаменном распеве чрезвычайно много. М. В. Бражников собрал около четырех тысяч разновидностей фит, правда, большинство из них является вариантами основных формул³⁰.

Знак фиты нередко окружает знак «лицо», или «змийца». Этот знак трехсоставен, он состоит из параллельных линий или трех соединенных запятых и также наделен трюичной семантикой. А. Мезенев называет лица так же, как и фиты, «строками мудрыми» и «тайнозамкненными»³¹.

Трехзвучны в большинстве своем и полевки знаменного распева. Например, одна из самых распространенных — кулизма — состоит из трех различных статей — статья с подверткой, закрытая, простая.

Второе лицо Троицы, Святой Дух (греч. — параклит), изображается специальным знаком знаменной нотации, который так и называется «параклит». Характерно, что параклитом в знак благословения и призывом Святого Духа начинается большинство песнопений.

На иконах нередко можно встретить изображение Святого Духа в виде голубя. Вспомним, например, иконографию Благовещения, Крещения, Сошествия Святого Духа на Апостолов. В музыкальной графике есть особый знак под названием «голубчик». Один из его быстрых вариантов («голубчик борзый») имеет начертание птицы с распростертыми крыльями. Начертание «голубчика» совпадает с его названием, и таких примеров знаков, где название отражает начертание, можно привести много.

Древнерусские музыканты часто метко и образно называли музыкальные знаки по их изображению. Например, «запятая», «палка», «стрела» получили названия в соответствии со своим внешним видом. «Сложиться» — знак, названный так потому, что сложен из двух черточек и расшифровывается в две ступени, как двухступенный нисходящий оборот. «Скамейца» по внешнему виду действительно напоминает скамеечку с перекладиной и двумя ножками. «Два в числу» — графическое изображение двух людей в челноке, расшифровывается этот знак в три ступени, по числу трех черточек, составляющих этот знак.

Символично использование понятия музыкальной окраски регистров в знаках разной высоты. Звуки обиходного звукоряда разделены на две группы: светлые и мрачные. В этом резком противопоставлении звуков отражена вечная антитеза света и мрака. Это своеобразное понимание звуков как светлых и мрачных в семейственных знаках проявляется в их названиях, например «мрачный» крюк, «светлый», «трехсветлый». Во всех гласах встречаются фиты светлая и мрачная. Свет и мрак связаны с ощущением высоты: низкие звуки звукоряда ассоциируются с мрачными, а высокие — со светлыми и трехсветлыми, очень светлыми красками.

Жанровое своеобразие церковного певческого искусства. Циклизм

Древнерусская церковная музыка обладала сложной и разветвленной системой музыкальных (певческих) жанров, опиравшейся на византийские традиции. Его характер определялся в первую

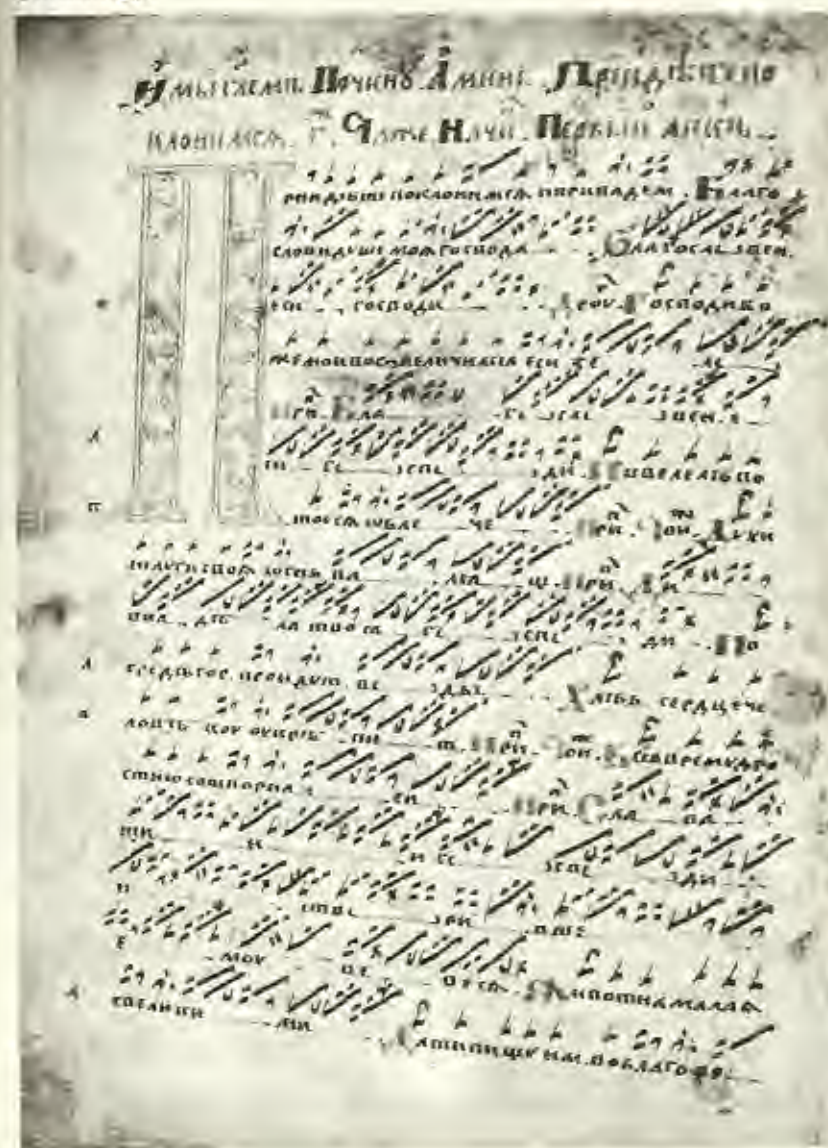
Перед тем, что профессиональная музыка была вокальной, поэтому слова, текст, его содержание и поэтическая форма влияли на музыкальную форму и музыкальный язык песнопений. Одним из признаков жанровой принадлежности песнопений был способ их исполнения — хоровой, сольный, антифонный — попеременное пение двух хоров, респонсорный — пение солиста с припевами хора или народа.

Византийская гимнография стала общей частью гимнографии всех славянских народов православного вероисповедания и вошла в духовную культуру Руси.

Жанровая система приближалась к монодическим средневековым культурам Востока и Запада, отчасти и к отечественному фольклору.

²⁰ См.: Брайчикова М. В. Лица и феты знаменного распевания. М., 1984.

²¹ См.: Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Издан с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский. Казань, 1888, с. 22—23.



149.
Певческая рукопись.
Предначинательный
(103-й) псалом.
Начало XVII в.

149.
Choir manuscript.
The opening psalm
(103). Early 17th century

Главное отличительное свойство семьи богослужебных, или литургических, жанров заключается в том, что образуемый ими корпус сохраняется практически без изменений на протяжении всей истории средневековой Руси. Обращенная к «вечному» и «неизменному», церковная культура вбирала в свой круг новые явления и события, придавала им уже известную, заданную каноническую форму. Трансформации подвергалась не система жанров, а собственно музыкальная сторона гимнографии, мелодический стиль.

Специфической особенностью всех гимнографических жанров была теснейшая интонационно-ритмическая и структурная связь текста и напева. Как и в древнерусской литературе³², основополагающими признаками жанра в гимнографии были не чисто литературные особенности текста, не особенности мелодического строения, а место песнопения в целом служебном последовании и его содержание.

Содержание гимнографических текстов очень разнообразно. Отнюдь не все они молитвословные, многие из них повествовательны. В них нередко возникают моменты дидактические, нравственно-религиозные, поучительные, иногда излагаются основополагающие догматы (некоторые из стихир так и называются «догматиками»).

Древнерусские культовые песнопения объединялись единой линией драматургии, они были связаны между собой, их место и последовательность определялись чинопоследованием, а весь его порядок диктовался Уставом, или Типиконом (от греч. — типик — образец)³³. Его создание было актом соборности, творчества многих народов православного Востока — начиная с апостольских времен до конца XIV столетия, когда Устав приобрел практически современный вид. Большой знаток Устава М. Скабалланович пишет: «Со страниц Устава веет умирительным духом древней церковной жизни то благочестивого Константинополя, то подвижнического Египта и Фивиды»³⁴. П. А. Флоренский сравнивал Устав с партитурой симфонии: «Типикон есть партитура симфоний, длящейся целый год, и оркестровки ее распределены между всеми напластованиями бытия — от горних гимнов ангельских и до стихий включительно. Вслушаемся в любой отдел культового года, и мы услышим тут не только сверхземные голоса небожителей, но и голоса природы»³⁵.

Действительно, круг богослужебных песнопений церковных праздников накрепко был привязан к временам года. Звуки ирмосов «Христос рождается, славите!» неотторжимы от зимней звездной ночи, а «Воскресения день просияет, людие!» — от светлой пасхальной заутрени, теплого дыхания весны, клейких зеленых листочков.

Хронологический порядок возникновения жанров — псалмы, тропари, кондаки, стихиры, ирмосы, каноны — шел от поэзии древнееврейских псалмов через средневековую византийскую гимнографию, отразившую эволюцию идей христианской церкви, к южнославянской и древнерусской гимнографии, священной с претворением национальных традиций.

Одно из важнейших мест в древнерусском богослужении занимает древнейший жанр гимнографии — псалмы. Этот жанр вет-

хозаветной и христианской гимнографии связан с именем библейского царя Давида — великого поэта, создателя вдохновенных духовных лирических песнопений, проникнутых философскими и нравственными идеями. Псалмы были объединены в Псалтырь — книгу, состоящую из ста пятидесяти песнопений. Велика культурная роль Псалтыри в средневековой Руси. Псалтырь была первой книгой, по которой начинали учить детей чтению. С псалмами на устах умирали воины и князья. Псалмами начиналась даже самая небольшая служба.

Каждая эпоха создавала свои виды псалмопения. Среди них сохранились и такие, которые, очевидно, восходят к глубокой древности. Об этом можно судить по их архаичным интонациям распевной речи, мелодике распеваемых слов. Примером



Об «ансамблевости» в древнерусской литературе см.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 50.

В разное время на Руси существовали три различных Устава: до 1070 г. — Устав Великой церкви, затем Студийский Устав, просуществовавший до конца XV века, и вслед за ним Иерусалимский Устав. Общепринят Устав обречен православного иконописца и музыкальную практику.

Лихицкая Псалтырь. Толковый Типикон. Вып. 1. Киев, 1910, с. 2.

Цит. по: Трубицын С. Музыка богослужения в восприятии священника Павла Флоренского — «Московская патриархия», 1983, № 5, с. 76—77.

Псалмодия — исполнение псалмов на основе мелодических моделей с определенной начальной формулой, речитативной из выдержанного тона и исключительным календарным оборотом. В широком смысле псалмодия подразумевает речитативный характер пения.

устойчивых мелодических моделей может служить чтение и пение псалмов — псалмодия¹⁵⁰.

Одной из древних мелодических формул чтения псалмов и молитвословий была строгая, сосредоточенная речитация на двух-трех соседних звуках.

Отдельные псалмы исполнялись целиком или частями — стихами; группы псалмов образовывали своеобразные циклы — кафизмы (кафизма — двадцатая часть Псалтыри). Наиболее яркие и выразительные стихи из псалмов выделялись в самостоятельные песнопения, они служили текстами для других жанров: причастных стихов, запевов перед стихирами, канонарских возгласов и др. Из отдельных стихов псалмов впоследствии, в XVII—XIX веках, складывались тексты духовных концертов. Большая часть Всенощного бдения заполнена пением и чтением псалмов.

150. Кондакарное письмо. Конек XI—XII в.

150. Contaction system. Late 11th-12th century

Они занимают значительное место в литургии, полунощнице, часах, в обряде погребения. Неизменная псалмовая часть ежедневных служб обычно перемежалась переменной — стихирами, тропарями, которые записывались в других певческих книгах.

Чтение псалмов, так же как и некоторые виды осмогласной псалмодии, имеет аналогии в других певческих культурах — еврейской синагогальной, римской, византийской. Существует несколько видов чтения псалмов. Одним из наиболее ярких является чтение шестопсалмия — шести псалмов в начале заутрени. Чтение псалмов подчинено здесь одной из самых простых форм — строфической, где единая, общая для всех стихов музыкальная строфа повторяется с каждым стихом псалма. Ее музыкальная структура соответствует словесной, поэтической форме стихов — двухчастности. Музыкальная фраза состоит из двух взаимосвязанных частей, отражая типичные формы псалмовых стихов, метрические закономерности древнееврейской поэтики, их синтаксический параллелизм³⁷.

Псалмы многократно звучали во время богослужения, на вечерне, утрени, литургии.

103-й псалом (предначинательный) «Благослови душа моя».

1-я кафизма («Блажен муж»)

Осмогласная псалмодия (стихи на «Господи воззвах» — 140-й, 141-й псалмы).

2-я и 3-я кафизмы (напев Маркела Безбородого).

Запевы на «Бог Господь» на 8 гласов.

Непорочны (17-я кафизма).

Полиелей (134-й, 135-й псалмы).

На реке Вавилонской (136-й псалом, исполняется 3 раза в году).

Осмогласные стихи «На хвалитех» (из 148—150-го псалмов).

Прокимны (преимущественно это стихи из псалмов).

Псалмы антифоны изобразительные (102-й и 145-й), исполняемые в воскресные и праздничные дни, и антифоны вседневные.

Причастные стихи (киноники).

В художественно-эстетическом отношении псалмы очень разнообразны как по структуре, так и по типу распевности, характеру мелодики. Одни псалмы звучат как хоровая декламация, напоминая чтение нараспев, другие — как широкая, распеваемая лирическая песня. Некоторые среди них организуются по системе осмогласия. Киноники — наиболее развитый тип мелизматического пения. Большинство из этих видов псалмопения использовались ежедневно, но некоторые звучали лишь несколько раз в году, а другие чередовались в соответствии с системой осмогласия, повторяясь каждую восьмую неделю.

Поскольку многие псалмы звучали ежедневно, возникала необходимость в их разнообразии, выразившаяся в украшении. С течением времени эта эстетическая потребность вылилась в создание новых напевов на один и тот же текст псалма. Так, в XVII веке многие псалмы наряду с распевом знаменным пели греческим, киевским, болгарским³⁸.

Особой красотой и выразительностью отличается 103-й псалом, «предначинательный»³⁹. Его литературный текст посвящен космогонической теме. Величавые поэтические образы этого

псалма древнерусские распевщики воплотили в великолепной мелодии, богато украшенной и орнаментированной⁴⁰.

103-й псалом начинается торжественным распевным вступлением солиста. Такое начало Всенощного бдения является очень старой традицией. Типикон в последовании Всенощного бдения предписывает начинать петь предстоятелю, или ектисиарху (главному певцу), псалом «Благослови, душе моя» высшим гласом, нескоро, со сладкопением. «Сладкопение» как исполнительская эстетическая категория древнерусского пения, видимо, здесь соответствует выразительному сольному пению. О пении солиста второго хора, который начинает свой запев словами: «Господи Боже мой, возвеличился еси зело», сказано, что он должен петь легко, «со гласом согласующим и прочим братиям с ним». Таким

Как отмечает С. С. Аверинцев, понятие «синтаксический параллелизм» объединяет разные его типы, например, в пределах одного стиха может синонимически варьироваться одна и та же мысль; первая часть стиха может заключать одну общую мысль, а во второй эта мысль получает конкретизацию или, наоборот, мысли противопоставляются. И, наконец, наиболее частый случай — восходящая градация, когда вторая часть усиливает посыл первой, например 66-й псалом, 6-й стих: «Благодарят Тебя, Боже, народы, благодарят Тебя все народы». В кн.: — Аверинцев С. Псалмы. Краткая литературная энциклопедия. Т. 6, с. 63.

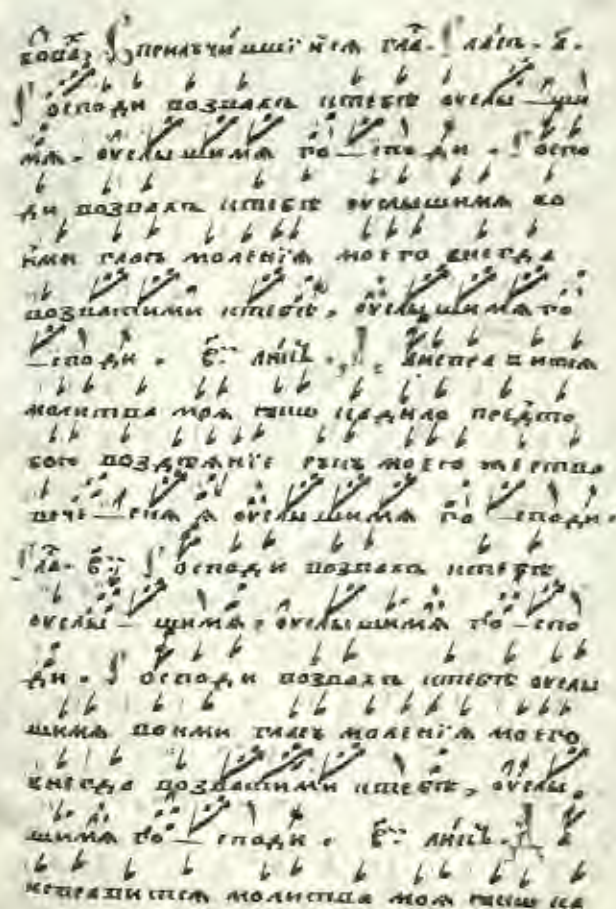
Издание Обихода Синодальной типографии 1772 г. в значительной мере отразило то разнообразие распевов, которыми пели псалмы.

Свое название «предначинательного» 103-й псалом получил не только потому, что им начиналась служба — Всенощное бдение, но и потому, что в этом псалме повествуется о начале творения.

Существует несколько распевов этого псалма — знаменный, киевский, болгарский, греческий и др. Последний был положен в основу гармонизации в соответствующей части Всенощного бдения С. В. Рахманинов.

151.
Псалом 141 «Господи воззвах к Тебе».
Рукопись конца XVII в.

151.
Psalm 141. Manuscript of the late 17th century



со рѣтва

образом, из комментариев Типикона к 103-му псалму видно, что псалмы могли исполняться согласным, стройным ансамблем солиста и хора. В третьем, заключительном, кульминационном разделе псалма звучит аненайка⁴¹ — древний прием пения, связанный с кондакарным стилем XI—XIV веков. Аненайками украшали пение кондаков, кинокников (причастных стихов) — особенно торжественных жанров.

136-й псалом «На реке Вавилонской» (в Никоновской редакции: «На реках Вавилонских») тоже отличается яркой оригинальной мелодикой. Его пели демественным, греческим, знаменным распевом. Он входил составной частью в Пешное действо. Особенно выделяется демественный распев. Здесь псалом делится на три раздела, три «славы». Начало каждой из них отмечено вступлением солиста, близким по характеру к запевам в 103-м псалме: его отличает широкое дыхание, вступительные фразы, как в народных протяжных песнях, здесь имеются словообрывы.

Среди жанров византийского происхождения одним из наиболее распространенных (как в восточных, так и в западных службах) является тропарь. Толкование этого термина многозначно. Марк Ефесский выводил этимологию этого слова от греческого *Τροπῶν* — обращаю; другое его объяснение связано с греческим *Τροφαίου* — памятник победы, трофей. Тропарь относится к наиболее мелким жанровым единицам гимнографии. Характерная особенность текстов тропарей — помимо их краткости частое использование сравнений, аллегорий; иногда они просто повествовательны (например, воскресные тропари)⁴².

В зависимости от места в богослужении, от сочетания с другими текстами и песнопениями, от содержания тропарь мог получить иное название — стихира, светилен, ипакои, эксапостиларий и т. д. Эти термины стали обозначать самостоятельные жанровые группы песнопений, имеющие закрепленное положение в службе. Обилие таких видовых жанровых названий хорошо показывает механизм жанрообразования в семье литургических жанров. Специфика слияния в жанровые группы состоит в том, что в большинстве случаев принципы объединения песнопений совсем не связаны со свойствами мелодического порядка, которые во всех перечисленных жанрах очень сходны.

Содержание тропарей целиком связано с новозаветной догматикой, прославлением празднуемых событий христианской церкви, воспеванием подвигов мучеников и подвижников.

Большое распространение на Руси получил традиционный византийский жанр — стихиры (греческое — *ὁτίμορα* — многостшие). Стихирам обычно предшествуют стихи из псалмов, возглашаемые канонархом. Многие исследователи подчеркивают сходство жанров тропаря и стихиры (в Типиконах стихиры нередко называют тропарями). Стихиры различны по величине (от четырех до двенадцати строк).

В богослужении использовались семь основных видов стихир, которые исполнялись преимущественно во время Всенощного бдения и литургии:

1. Стихиры на «Господи, воззвах» (после 120-го, 141-го, 129-го, 116-го псалмов).

2. Стихиры на Литии (с выходом священнослужителей в притвор храма).

3. Стихиры на стиховне (в конце вечерни).
4. Стихиры на «Хвалитех» (на утрене после 148—150-го псалма).
5. Стихиры (антифоны, тропари) блаженны (на литургии).
6. Стихиры по 50-м псалме.
7. Евангельские стихиры (воскресные утренние; их одиннадцать — по числу воскресных утренних чтений из Евангелия).

Один вид стихир может быть представлен в службе стихирной группой — циклом (№ 1—5) или одиночным песнопением (№ 6—7). Состав стихир в каждой службе изменялся, а их количество в каждой стихирной группе обуславливалось значимостью праздника (от 4 до 10).



Стихиры входили в певческие книги: Стихирарь месячный — Миней, Праздники, Трезвоны, Триоди постную и цветную, Октоих. Каждая жанровая группа обладала своим кругом мелодических образцов-подобнов, по которым можно было петь ирмосы, стихиры, псалмы и величания. Все основные древнерусские распевы — кондакарный, знаменный, путевой, демественный, а также поздние — болгарский и киевский — обладали своей системой подобнов.

Структура музыкальных строк подобнов стихир имеет общие черты с наиболее простыми, речитативными распевами: малым знаменным распевом (самогласными), чтением псалмов. В каждой строке подобнов обычно содержатся два акцента — в начале и в конце строки, которые совпадают с первым и последним ударными слогами текста. Акцентам, как правило, предшествует предакцентное повышение или понижение. Мелодическое

³¹ В Типиконе указывается, что в этом месте псалма синодальный исполнитель читает семь сестидневных молитв «стиль», о себе. Хор выполняет необходимое для чтения время певчим знаменами — славословной аставки, несвязанной с текстом и имеющей самостоятельное музыкальное значение. В Успенском кондакаре есть несколько вариантов формул славословия, соответствующих, видимо, их разным методическим вариантам.

³² Тропари имеют множество разновидностей, связанных с их содержанием, назначением и ролью: тропари отпустительные (заключительные): воскресные, праздничные, постные. Эти названия указывают на различия в их содержании. К этим основным видам тропарей примыкают несколько видов песнопений тропарного характера, которые неопределены по жанру.

152.

Стихиры Борису и Глебу. Руконись XII в.

152.

Hymn devoted to SS. Boris and Gleb. 12th-century manuscript

развитие строк подобнов волнообразно; два ритмических акцента по краям обрамляют ровную, выдержанную речитацию середины строки. Соотношение слог — нота (силлабический вид распева) обычно нарушается лишь на последнем акценте, который носит невматический характер, то есть на один слог — два-четыре звука.

Важнейшими жанрами византийской гимнографии, нашедшими широкое применение в древнерусском гимнографическом творчестве, были кондак и канон.

Кондак, сложившийся в V—VI веках в Византии как масштабная циклическая композиция⁴³ с респонсорным способом исполнения (изысканный напев солиста, исполнявшего основной текст, и хоровой рефрен), на Руси существовал в иной форме⁴⁴. В полном виде со всеми строфами византийский кондак сохранился на Руси лишь в арханческом обряде погребения священнослужителей. В других чинопоследованиях от обширных композиций кондаков сохранился лишь так называемый «кукулий» — своеобразный зачин, кондак и первая строфа, называемая «икосом», объединенная с кукулием единым припевом-рефреном.

Кондакарные мелодии записывались особой (кондакарной) нотацией, а их собрание на год составляло певческую книгу Кондакаръ. Одним из ярких примеров кондакарного пения является кондак греческому святому Федору Стратилату. Характерной особенностью пения кондаков была широкая распевность мелодий. При этом распевщик обычно подтекстовывал вокализацию вставными слогами, облегчавшими вокализацию слов.

Сохранившиеся от древних кондаков кукулии стали сочетаться с более поздним по происхождению жанром — каноном. Их исполняли после третьей песни канона в качестве песнопений, в которых наиболее концентрированно и поэтично отражается содержание празднуемого события. С XV века напевы кондаков были записаны знаменной нотацией, их кондакарные мелодии были заменены знаменным распевом.

Канон сложился в византийской гимнографии в VIII веке и вытеснил кондак⁴⁵. По характеристике С. Аверинцева, канон отличается от кондака торжественной статичностью, медлительной витиеватостью. Каждая из девяти «песней» канона содержит зачин — ирмос (от греческого *epmos* — связь) и ряд тропарей (два-три, реже больше), исполняемых «на подобен» — напевом первого ирмоса. В XI—XII веках каноны пелись целиком, образуя обширную музыкально-поэтическую композицию. Впоследствии пение тропарей было заменено их чтением. Ирмосы были собраны в певческой книге Ирмологий и расположены по гласам, а внутри гласа — по «песням».

Каждая песнь канона благодаря способу ее исполнения приобретала динамическую трехчастную форму: начальный ирмос возвращался в конце, после исполнения тропарей, уже в пении двух хоров. Повторение ирмоса называется катавасией (от греч. — *катаβασία* — сошествие, сходжение), так как хоры левого и правого клиросов при пении этого ирмоса сходились в середине храма.

Особое место в русской гимнографии принадлежит песнопениям, сопровождающим литургические действия и связанным с ритуалом. Как правило, именно эти песнопения являются цент-

ром развития, музыкальной кульминацией богослужебного певческого цикла. Нередко эти песнопения имеют много различных напевов. Так, например, на текст Херувимской песни существуют многочисленные распевы, или переводы, созданные русскими распевщиками. К песнопениям этого типа относятся также славословия (великое и малое), занимающие кульминационные места в начале и конце Утрени и Вечерни. Величания — краткие песнопения, многократные прославления празднуемого события перед чтением Евангелия на Утрени.

Для правильного понимания древнерусского певческого искусства следует иметь в виду, что все жанры в нем — и чтение, и пение (хоровое и сольное) — связаны единым смыслом, общей идеей, динамикой ее развития. Отдельные гимны, стихирь и другие песнопения складываются в циклы, циклы соединяются в чинопоследования, образующие дневной круг песнопений, основными службами которого являются Всенощное бдение и литургия.

Цикличность и ансамблевость — важнейшие принципы организации древнерусского певческого искусства. Отдельное песнопение входило в малый цикл, из малых циклов складывались крупные части, которые создавали целое Последование. Так, малыми циклами являются кондак — тропарь, кондак — икос; большими — канон, кафизма, циклы стихир, перемежающихся с псалмодическими запевками.

В дне мике последования певческих циклов немалая роль принадлежит темпу, в котором исполняются те или иные песнопения. Жанр песнопения обычно определяли характер исполнения и темп: ирмосы и тропари пели быстрее, чем стихирь, медленным было пение гимнов, аллилуйи. Херувимской, киновиков — тех жанров, которые связаны с медлительной ритуальной церемонией.

К крупным циклам относится, в частности, цикл стихир Вечерни на «Господи, воззвах». Цикл складывается из четырех — десяти стихир, перемежающихся речитативными запевками стихов из псалмов, исполняемых канонархом, и осмогласной псалмодии — запев солиста хора, или головщика, в гласе данной недели. Заканчивается цикл самой масштабной и мелодически развитой стихирой-догматиком.

Цикл «Господи, воззвах» построен как особый ритуал, в котором много участников — священнослужитель, псаломщик, читающий текст псалмов, канонарх, возглашающий глас и стихирь перед пением стихир, головщики правого и левого клироса, выступающие запевками, и, наконец, правый и левый клиросы, исполняющие псалмы и за ними стихирь. Он основан на переключках солистов и хоров, сочетании псалмодии хоровой и сольной, пении псалмов и стихир.

Циклизм пронизывает древнерусское певческое искусство. В одинаковой мере он свойствен древнерусской литературе, изобразительному искусству, музыке. Циклично располагались фрески на стенах храма, иконы в иконостасе, цикличным было последование песнопений в богослужении. Годовой календарный богослужебный цикл, песнопения которого повторяются через год, отражен в таких певческих книгах, как Стихирари месячные, Миней, Праздники, Трезвонь. Другой певческий цикл опирался

⁴⁰ См.: Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 103, 108.

⁴¹ В древнейшей русской певческой рукописи XI—XII ввек. «Типографический устав с кондакарем» (хранится в Третьяковской галерее), среди нотированных кондаков также есть указание на способ пения словами «пение или аллилуйя, сольное пение киновиков закосновился при первом «наряде»».

⁴² См.: Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 103—104, 116.

на лунный календарь и празднование Пасхи, которое приходилось на воскресенье, следующее за первым весенним полнолунием. Такой цикл называется триодным, ему соответствовали две древнейшие певческие книги — Триодъ постная и Триодъ цветная, охватывавшие в общей сложности сто дней года — Великого поста и Пасхи (пятидесятницы). Песнопения Триоди постной пронизаны духом аскетизма, цветной Триоди — напротив, торжественно-приподнятым настроением, соответствующим величайшему христианскому празднику — Пасхе.

Хотя древнерусская музыка не имела четкого метра и симметрии, как в новой музыке, но в ней есть свой уровень ритмичности, метрики, опирающейся на иные принципы, свои особые законы, и, как считает Флоренский, в ритме отражается идея церковности. «У каждой части службы есть внутренний, присущий ей ритм и темп, и если эти последние соблюдаемы, то чтение, пение, возглас, молитва производят свое молитвенное действие на душу молящегося; хотя бы содержание всего этого воспринималось почти бессознательно или почти не воспринималось»⁴⁶.

Большую часть года звучат песнопения осмогласного круга. Осмогласный восьмидневный круг, в рамках которого ежедневно менялся глас — мелодии песнопений, отражен не только в восьмичастных певческих книгах — Ирмологии и Октоихе, но и в других.

Недельный цикл, в котором каждый день недели отмечен специальным песнопением (прокимном, каноном, чтением, присущим тому или иному дню недели), специальной певческой книгой не обладает. Песнопения недельного круга находятся в разных служебных книгах — Шестоднев в служебном, частично в Обиходе, а также в Часослове.

Важнейшую роль в православном богослужении играет суточный цикл, песнопения которого исполняются постоянно, ежедневно. Этот цикл отражен в певческой книге Обиход, само название которой свидетельствует о регулярном каждодневном ее использовании. Обиход является наиболее богатой в музыкальном отношении книгой. Он содержит песнопения всех древнерусских распевов. Некоторые песнопения Обихода имеют десятки музыкальных вариантов.

Расположение песнопений и служб суточного, седмичного и годового кругов опираются на древнееврейскую временную систему. Сутки по ней начинали отсчитывать с вечера, а не с полуночи. Поэтому суточный служебный круг начинается вечерней, затем следует полунощница, заутреня, часы — первый, третий, шестой, девятый и, наконец, литургия (обедня).

Названные пять кругов — годовой, триодный, осмогласный, недельный и суточный — совмещались; их последовательность и взаимосвязь регламентировались Типиконом, или Уставом богослужения. Существовала специальная церковная должность — уставщик, руководитель клироса, который обязан был следить за порядком богослужения и указывать последовательность чтения гласов и песнопений. Уставщик должен был уметь использовать все певческие и служебные книги, согласно Типикону, учитывать при этом солнечный (минейный) и лунный (триодный) календари, час и день недели, в который происходит богослужение. Песнопения Обихода, исполняемые ежедневно, объединялись с пес-

нопениями, связанными с календарем (Минеи), осмогласием (Октоих, Ирмолот), триодным циклом. Тысячи песнопений этих книг сочетались с неизменной основой Обихода, образующая разнообразные в литургическом и музыкальном отношении варианты служб.

Первые опыты собственного русского творчества в области церковной музыки и гимнографии начались уже в XI веке. Как и древнерусская иконопись раннего периода, творчество русских распевщиков развивается в рамках византийского канона. Для этого используются жанры византийского культового искусства — стихиры, тропари, кондаки, каноны, самогласны и подобные.

Творчество русских распевщиков отразило важнейшие события русской истории, развитие духовной жизни Древней Руси, ее борьбы, побед и поражений. В службах — певческих циклах, написанных в честь русских святых, сыгравших ту или иную роль в отечественной истории, отразились наиболее яркие страницы духовного развития народа.

В круг праздников, пришедших из Византии, включаются новые праздники в честь русских святых, отмечающие важнейшие события русской истории. Постепенно был создан календарный круг, посвященный русским святым, значение которого настолько усилилось, что к XVI веку во многих Стихирях певческие циклы русского происхождения становятся господствующими. Каждый период русской истории отмечен десятками служб в честь русских святых. Уже в Киевский период было создано около десяти служб. Певческие циклы времен Киевской Руси связаны с именами выдающихся деятелей, просветителей Руси — княгини Ольги, князя Владимира, названных равноапостольными, так как они, подобно апостолам, способствовали распространению на Руси христианства. Первой была создана служба Борису и Глебу, воспетым за их нравственный подвиг. Отказавшись от междоусобной борьбы, они погибли и были прославлены народом как первые русские мученики.

Особый певческий цикл был создан основателем Киево-Печерского монастыря Феодосием Печерскому, которого чтит за его просветительскую деятельность в Киевской Руси. В честь победы русских в битве с половцами была написана служба Георгию Победоносцу. Героический образ Георгия в красном плаще и на белом коне, побивающего лютого змия, врага, стал символом непобедимости русского государства и вошел впоследствии в герб Москвы.

В эпоху феодальной раздробленности, когда каждое княжество претендовало на самостоятельность, стремилось обладать собственным духовным авторитетом, конкурировать с Киевом, с соседними княжествами, создавать собственные духовные ценности, происходит канонизация местных святых — новгородских, владимирских, ростовских, черниговских, тверских, муромских. В трагические годы татаро-монгольского ига многие русские воины и князья, погибшие в борьбе, были причислены к лику святых, а их мужество, патриотизм приравнялись к славе мучеников, пострадавших за веру. Им складывали песнопения, в их честь писали службы, создавали сказания и духовные стихи.

В русских святках сохранилась память о владимирском князе

¹⁰ Цит. по: Гребенкин С. Музыкальный мир П. А. Флоренского. — «Святская музыка», 1986, № 9, с. 49—107.

Юрии Всеволодовиче, одним из первых павшем в бою с татарами, о Михаиле Черниговском и его боярине Федоре, погибших в Орде, о Михаиле Тверском. Им всем были созданы службы и песнопения, в которых не только возносились им молитвы, но и прославлялась их твердость, несокрушимость духа в тяжком испытании. Немало песнопений было написано московским святым — митрополитам Петру, Алексию, Сергию Радонежскому.

Огромный интерес представляют певческие циклы, созданные в честь различных икон Богородицы. С культом Богородицы на Руси связана тема заступничества и защиты. В Древней Руси Богородица выступала как покровительница русского народа. Иконам Богородицы создавали службы, их брали в поход, число песнопений и иконографий Богородицы постепенно увеличивалось. Одной из наиболее ярких композиций в русской иконографии явилась икона Покрова Богородицы. Этот праздник чтился на Руси с давних времен. Гениальное творение русских зодчих, храм Покрова на Нерли, построенный при Андрее Боголюбском в 1168 году, видимо, положил начало широкому празднованию Покрова и созданию ему оригинального певческого цикла. Важное место занимают циклы песнопений иконе Владимирской Богоматери, которая на протяжении столетий являлась патрональной святыней русского государства.

В связи с канонизацией новых русских святых на Московских соборах 1547 и 1549 годов, с установлением служб чтимым русским иконам в XVI веке месячные Стихирари (Минеи) существенно разрослись. Из них выделились две певческие книги — Праздники (циклы песнопений в честь главных общехристианских святейн и Господских, или двенадесятых, праздников — Рождество, Успение, Троица и пр.) и Трезвонь (песнопения в честь наиболее почитаемых, в том числе русских, святых)⁴⁷.

Светская музыка

Наряду с церковной на Руси существовали и развивались разные виды светской музыки — княжеской и народной. В обычаях княжеского двора было сопровождать музыкой официальные церемонии, пиры. Воспоминания о пирах при князе Владимире Свято-славиче надолго сохранились в русском народе. Во время пиров пели величальные песни в честь князей и дружины. В обычаях княжеского двора было развлекаться искусством скоморохов — игрой на музыкальных инструментах, играми, плясками. В литературе XI—XII веков есть немало разных свидетельств о княжеской культуре того времени. Например, в одном эпизоде жития Феодосия Печерского рассказывается о том, как он посетил дом князя Святослава во время пира, услышал там музыку, увидел игры скоморохов: «Одни играли на гуслях, иные на музыкальных инструментах, иные на органах — и так все веселились и играли перед князем по обычаю»⁴⁸. Такие увеселения княжеского двора были обычными на Руси, они нашли отражение во фресках княжеского Софийского собора в Киеве, построенного в XI веке при Ярославе Мудром. В башне на княжеской лестнице, ведущей на хоры, где находилась во время богослужения княжеская семья, изображены картины светской жизни, среди которых и игра скоморохов на разных инструментах. На фреске запечатлена группа

исполнителей на духовых инструментах — флейте, трубах, струнным щипковым инструменте, органе. «Состав инструментального ансамбля, изображенный на фреске Киевского собора, типичен для византийского дворцового обихода, где широко применялось сочетание органов-позитивов с цимбалами, а также с трубами и флейтами»⁴⁹. На одной из фресок изображен музыкант, играющий на смычковом струнном инструменте типа фидели.

Влияние Византии было ощутимо не только в церкви, но и в княжеском быту, ориентированном на византийскую придворную культуру. Так, например, скоморошество на Руси возникло не без влияния византийского придворного искусства актеров-мимов. Первоначально скоморошество входит только в княжеский быт и ассоциируется с византийской придворной культурой. Это — главная причина, позволившая изобразить скоморохов на фреске в киевской Софии, фресках Мелетова (Новгород), которые, по утверждению многих исследователей, связаны с жизнью византийского императорского двора⁵⁰.

Скоморошество как вид придворного искусства в культурном сознании постепенно сливается с языческими игрищами. Начинается борьба со скоморошеством под знаком борьбы с язычеством. Не только скоморошество, но и слушание песен рассматривается как тяжкий грех.

Борьба с музыкальными увеселениями скоморохов и инструментами, сопровождающими их, происходила на протяжении всего русского Средневековья. Она отразилась во многих литературных памятниках начиная с XI и вплоть до середины XVII века, где музыкальные инструменты выступают предметом идолопоклонения, бесовским атрибутом. Например, в житии Исаакия рассказывается об искушении его бесами, которые глумились над ним, играя на разных инструментах — «ударница в сопели и в гусли и в бубны»⁵¹. Эти музыкальные инструменты связывались с язычеством, дьявольским искушением, и церковь боролась с ними всеми мерами, вплоть до запрещения законодательным порядком в XVII веке. Постановления Стоглавого собора 1551 года запрещают всякие игрища «и в гусли, и в смычки, и сопели, и всякую игру, зрелища и пляски, а вместе с ними и игры в кости, шахматы и камни»⁵². Тем не менее, несмотря на этот запрет, во всех слоях русского общества скоморохи пользовались популярностью. Иван Грозный любил слушать музыку скоморохов и даже, по словам А. М. Курбского, участвовал в их плясках во время пиров⁵³. Скоморохов он набирал в Новгороде и «по всем городам и волостям», о чем свидетельствует Вторая Новгородская летопись⁵⁴. Все это тем не менее не влияло на презрительное отношение Ивана Грозного к искусству скоморохов как низменному, холопскому⁵⁵. Борьба церкви со скоморохами продолжалась непрестанно. Она закончилась запрещением скоморохов, когда в государственном порядке, царским указом они были изгнаны, а музыкальные инструменты было велено уничтожить. Голштинский путешественник Адам Олеарий пишет о том, как патриарх «велел разбить все инструменты каибских музыкантов, какие оказались на улицах, затем запретил русским вообще инструментальную музыку, велел забирать инструменты в домах, и однажды пять телег, полных ими, были отправлены за Москву-реку и там сожжены»⁵⁶.

⁴⁹ Одним из типичнейших духовых инструментов Стоглавого собора XVII века, отразившим все признаки русского сакральности, является четырехструнный Ставицарь из ГИИ, ф. 379 (Разуминского), № 63—66.

⁵⁰ Патриарх Киевского Печерского монастыря, СПб., 1911, с. 30.

⁵¹ Роданин Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры, М., 1979, с. 21.

⁵² См. об этом в кн.: Успенский Б. А. Языковая культура Киевского Руси и ее значение для истории русской литературы и искусства, М., 1983, с. 92.

⁵³ ГИИ, т. 2, М., 1962, стр. 192—193.

⁵⁴ Стоглав, М., 1863, с. 79, 135—136, 264—265.

⁵⁵ Сочинения Ивана Курбского, т. 1. — «Русская историческая библиотека». Вып. 31. СПб., 1914, стр. 279.

⁵⁶ Новгородские летописи, СПб., 1879, с. 107.

⁵⁷ См.: Фадеев А. С. Скоморохи на Руси, СПб., 1889, с. 168.

⁵⁸ Олеарий Адам. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно, СПб., 1906, с. 323—326.

Однако такое отношение было не ко всем инструментам. Инструментарий Древней Руси был обширен, и, как отмечает Ю. В. Келдыш, «музыкальные инструменты различались не только по типу и структуре, но и по той роли, которую они играли в быту и общественной жизни, по их, так сказать, «социальному рангу»⁵⁷. Различали инструменты «высокие» и «низкие». К первой категории относилась труба, призывавшая воинов на рать. Она противопоставлялась сопели и гуслиям. В древнерусской учительной литературе труба, «собирающая воинов», сравнивалась с молитвой, собирающей ангелов божиих, а сопели и гусли считались «орудиями», «собирающими бесстыдных бесов».

Труба была военным и привилегированным инструментом, ее назначением было вселять мужество и бесстрашие. Образ златокованной трубы неоднократно встречается в древнерусской литературе: «Вострубим, как в златокованные трубы, во все силы ума своего» («Слово Даниила Заточника»)». ⁵⁸

Эта дифференциация музыкальных инструментов на высокие и низкие, очевидно, была связана с тем, что часть инструментов в древности имела культовое назначение и употреблялась в ветхозаветном богослужении. Другие же были связаны с языческими ритуалами и игрищами. Так, в Псалтыри Давида — этой популярной книге Средневековья — названы все инструменты, которыми сопровождалось древнееврейское славословие. На Руси они считались «высокими» инструментами. Последний псалом Псалтыри содержит призыв воздавать хвалу Всевышнему «звукотрубным», «на псалтыри и гуслих», «с тимпаном и ликами», «на струнах и органе», «на звучных кимвалах», «на кимвалах громогласных». В миниатюрах Киевской Псалтыри (1397 г.)⁵⁹ есть изображение Давида, поющего псалмы. Давид, играющий на псалтыри, струнном инструменте гусельного типа, нередко встречается в миниатюрах певческих рукописей Октоиха, Ирмолога.

В Древней Руси существовало два изначальных понятия — мусикия (музыка) и пение. Эти понятия противопоставлялись, мусикией называлась только инструментальная музыка. Игра на струнных музыкальных инструментах называлась гудением, на духовых — сопением. Игра нередко сопровождала пение. Инструментальная музыка звучала на Руси с языческих времен и на протяжении всего Средневековья. Некоторые старинные инструменты остались в народной музыке и по сей день.

Музыкальные инструменты в Древней Руси применялись в различных сферах — в придворном, княжеском быту, в ратном деле и в народном искусстве. Инструментарий был богат и разнообразен. Но все же инструментальная музыка на Руси не приобрела самостоятельного художественного значения.

В выдающемся памятнике древнерусской литературы, «Слове о полку Игореве», неоднократно вспоминается поэт XI—XII веков Боян, слагавший устные сказания, песни, которые он пел, сопровождая их игрой на гуслих. Автор «Слова о полку Игореве» рисует вдохновенный образ древнего сказителя:

Боян же вещий, коли хотел кому песнь творить,
растекался мыслию по древу,
серым волком по-земь,
сизым орлом в подобачья,
помнил он, молвят, прежних времен усобищы.

Тогда пускал он десять соколов на стадо лебедей:
 которую сокол настигал,
 та первая песню запева
 старому Ярославу, храброму Мстиславу,
 что зарезал Редюю пред полками касожскими,
 удалому Роману Святосланичу.
 Боян же, братья, не десять соколов пускал на стадо
 лебединое,
 но свои вещие персты возлагал на живые струны,
 и сами князьям они славу рокотали⁶¹.

В Киевской Руси широкое распространение получили героические песни-славы. Их пели при встречах князей по возвращении из походов, при восхождении на княжеский престол. Пробразом этих слав были византийские аккламации — придворный обычай величания византийского императора. В Московской Руси в эпоху позднего Средневековья на их место пришли «Здравные чаши» — многолетствования царям, князьям, патриархам.

В новгородских былинах, отразивших свободный дух творчества новгородцев, нередко описывается игра на гуслях героев новгородского эпоса — Василия Буслаева, Добрыни Никитича, певца и гусляра Садко. Искусство скоморохов в Новгороде ценилось больше, чем в других городах Руси. Былины новгородцев яркие, проникнуты жизнелюбием, весельем. Таковы скоморошины — песни комедийного содержания: «Вавило и Скоморохи», «О Терентии и скоморохах», «Птицы на море», песни-небылицы.

Новгородское искусство сочетало в себе величие, суровую мощь, простоту, не терпящую лишних украшений, с праздничной яркостью. Иконопись и фрески новгородцев проникнуты радостным чувством, гармонией. На Новгород в силу его географического положения оказывали непосредственное воздействие как Восток, так и Запад. Этим объясняется то, что в Новгороде особый размах получило искусство колокольного звона (результат западного влияния). В Новгороде впервые начали разыгрывать театрализованные представления — мистерии «Пещное действо», «Шествие на осляти». Труды новгородских теоретиков на рубеже XVI—XVII веков было многое осмыслено и изложено в области теории древнерусской музыки. Так, лад стал изображаться системой степенных, или киноварных, помет новгородца Ивана Шайдура⁶². В 40-х годах XVII века новгородцы впервые стали осваивать киевскую нотацию и новый стиль партесного многоголосия западного образца. Новгородская певческая школа, славившаяся по всей Руси, способствовала развитию музыкальной культуры Москвы.

МУЗЫКА XV—XVII ВЕКОВ

Предвозрожденческие тенденции

Церковная музыка XV—XVI веков постоянно обогащается, особенно в XVI веке, когда проявляются возрожденческие тенденции: развивается индивидуальное авторское творчество, которое связано с созданием нового типа мелодики большого знаменного распева, более украшенного, развитого, с большим дыханием.

⁶¹ Келдыш И. И. История русской музыки в 10-ти т., т. 4, с. 66—67.

⁶² Цит. по кн. Плещинское слово. Пролог и поэзия Древней Руси. М., 1978, с. 180.

⁶³ См.: Князьков Псалтырь. Вадимов Г. Исследования о Киевской Псалтыри. М., 1978.

⁶⁴ Слово о полку Игореве. Перевод В. И. Сталенсона. — В кн.: Слово о полку Игореве. Л., 1953, с. 153.

⁶⁵ Эта теория была изложена в трактате «Сказание о пометях» ГИД, № 379 (Разумовский), № 1.

Напевы становятся протяжнее, сближаясь с лирической народной песней, появляется многоголосная церковная музыка. Однако в том виде, как в Западной Европе, возрожденческие тенденции в России не проявились. Д. С. Лихачев в русской культуре XVI века усматривает как бы «замедленное Возрождение», справедливо отмечая, что без возрожденческих тенденций не мог совершиться переход от Средневековья к художественному мышлению Нового времени⁶². Творчество Андрея Рублева, пронизанное светлым, одухотворенным чувством, воплотившее высокий нравственный идеал, непосредственно связано с тенденциями Возрождения в России (см. первый раздел нашей книги). В музыке эти тенденции обозначились в первых попытках разрушения средневекового канона.

В XV—XVI веках постепенно меняется быт при дворе, куда начинают проникать западноевропейские развлечения и новая культура западного образца. С женитьбой Ивана III на греческой принцессе Софье Палеолог (1472 г.) изменился быт московского двора. Завязывались отношения с Западной Европой, особенно с Италией. Вместе с Софьей в Москву прибыли греческие и фряжские (итальянские) мастера. Приезжали они и впоследствии. Иван III поручал им строение крепостей, церквей, палат, литье пушек, чеканку монет.

Итальянский архитектор Аристотель Фиораванти построил в Москве Успенский собор и Грановитую палату. В это же время в Россию начинают проникать с Запада европейские формы музицирования. Летописи донесли сведения об органисте Джованни Сальваторе, прибывшем в 1490 году.

В 1586 году в дар царице Ирине Федоровне, жене царя Федора Иоанновича, английской королевой был послан орган и клавикорд. Интересно в этой связи сообщение английского посла Джерома Горсея о различных товарах, привезенных им в 1586 году царице Ирине Федоровне из Англии: «...в Лондоне я сделал заказанные мне покупки: достал органы, клавикорды, музыкантов». В своих «Записках» Горсей писал, что царица особенно удивилась органам и клавикордам, позолоченным и разукрашенным финифтью, чего она никогда прежде не видывала; Горсей указывает, что он выполнил задание двора. Прибывшие с Горсеем музыканты и среди них органисты были «щедро награждены и допущены в присутствие таких лиц, к которым даже и я (посол. — Т. В.) не всегда имел доступ»⁶³. Органная игра постепенно входит в круг придворных развлечений.

Рост Москвы привел к расцвету ее экономики и культуры. Москва превратилась в преемницу Византии. В 1453 году турки взяли Константинополь, с гибелью которого окончился огромный период развития одной из великих культур. Блистательная византийская цивилизация, сыграв свою роль в мировой культуре, умирала вместе с гибелью Константинополя. Как пишет английский историк С. Рансимен, «то, что русские оказались теперь главными поборниками православия, а Москва возвысилась до роли Третьего Рима, тоже не было чем-то совершенно неожиданным. Самосознание русских давно активно развивалось в этом направлении»⁶⁴.

В то время когда православный Восток испытывал тяжесть османского ига, Русь гнала своих врагов в степи и, освободив-

шись, начала обстраиваться и укрепляться. Возвышается национальное самосознание, и в этом контексте осознается национальная история, разрозненные летописные сказания сводятся воедино, создается «Степенная книга» — общий летописный свод, созываются соборы 1547 и 1549 годов, на которых осуществляется общерусская канонизация святых, значительно расширяется и усложнившаяся круг русских праздников и служб. В них находят отражение многие факты русской истории — борьба с татаро-монгольскими захватчиками, тема Куликовской битвы и т. п. В этом смысле особенно значителен певческий цикл в честь Сергия Радонежского — основателя одного из ярких центров культуры Московской Руси — Троице-Сергиева монастыря, вдохновившего русских воинов и князя Дмитрия Донского на героическую Куликовскую битву. Создававшиеся в это же время службы русским воинам, героям, духовным руководителям, среди которых особое место занимали московские святые Сергей Радонежский, Алексий — митрополит Московский, были не только воспоминанием или молитвой. В то трудное время эти песнопения вселяли надежду, укрепляли дух русских людей, призывали их к противостоянию в духовному совершенствованию.

Москва этого времени была крупнейшим музыкальным центром. Здесь помещалась митрополичья кафедра, происходили пышные торжества. Церковное становится предметом государственной заботы.

Под наблюдением Ивана Грозного начиная с 1550 года предпринимаются важнейшие реформы: издается новый свод законов — царский Судебник; в 1551 году созывается Стоглавый собор. Среди вопросов, поставленных на Соборе, большое место занимают и вопросы, связанные с обучением пению и чтению детей, для чего учреждались «училища книжные по всем градам». Стоглав предписывал священнослужителям в своих домах устраивать училища для детей и преподавать им грамоту — «учение книжного письма и церковного пения псалтырного и чтения валайного, и те бы священники и дьяконы и диаки избранные учили своих учеников страху божию и грамоте и писати и пети и чести со всяким духовным наказанием»⁶¹. Это постановление Собора заставляло обращать внимание на музыкальное образование детей, создавать и совершенствовать учебные пособия — Азбуки знаменного пения. Сам Иван Грозный сочинял песнопения в честь московских святых — Владимирской Богоматери и митрополита Петра.

В XVI веке впервые появляются авторские произведения. В рукописях сохранились имена создателей новых распевов. Это были новгородские распевщики братья Савва и Василий Роговы⁶². Василий (в иночестве Варлаам) Рогов считался искусным певцом, автором троестрочных и демественных песнопений. Савва — выдающимся педагогом. Его ученики — Федор Крестьянин, Иван Нос — прославились как мастера пения и распевщики, распространявшие свои знания по всей Руси. Федор Крестьянин, живший сначала в Новгороде, а затем у Ивана IV в Александровской слободе, распел евангельские стихиры, а Иван Нос, который находился там же, распел стихиры многим святым (по-видимому, русским), величания, стихиры крестобогородичны и богородичны минейные.

⁶¹ См.: История русской литературы. Т. 1. М., 1980, с. 16.

⁶² Цит. по: Райман Л. М. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979, с. 31.

⁶³ Раковский С. Псалтырь Константина в 1453 году. М., 1993, с. 166.

⁶⁴ Макарьевский Стоглавник. — В кн. Труды Новгородской ученой архивной комиссии. Вып. 1. Новгород, 1912, с. 61.

⁶⁵ Об этом издании и предисловии к Стоглавию М. А. Обиленского. — См. Утоцкий В. М. Записка для истории церковного пения в России. М., 1846, с. 19—23.

Певческая культура развивалась не только в центре, но и на периферии. Среди распевщиков конца XVI — начала XVII века выделяется имя усольского мастера Стефана Гольша (ученика Саввы Рогова), распевшего многие песнопения. Стефан ходил по городам и учил в Усольской земле. Так, у Строгановых он обучил Ивана, по прозвищу Лукошко (в монастыре его звали Исайя), который, как о нем сказано, значительно распространил знаменное пение и усовершенствовал его.

Искусство распевщиков было связано с отступлением от норм средневекового канона. В осознании ими творческой индивидуальности проявились возрожденческие тенденции искусства XVI века. Но допустимость свободы личного творчества в церковном искусстве на Руси оспаривалась — и не только в XVI, но и в XVII веке; она была несовместима с пониманием церковного пения как ангелогласного, богодухновенного, дарованного свыше, то есть с критериями, сформировавшимися в средневековом каноне. Автор «Валаамской беседы», осуждая своеволие распевщиков, утверждает: «Ни об одном переводе их с небеси свидетельства не было, да и не будет». А инок Ефросин упрекает заносчивых певцов, хвалящихся своим пением: «Аз есмь Шайду-ров ученик», а ин хвалится: «Лукошково учение», и ин же «Крестьяншинов», а прочии — прочих»⁶⁷. Инок Ефросин видит в этом лишь разрушение средневековой традиции, он вопрошает: по чьему повелению они завели такое пение?

И тем не менее певческое искусство достигло небывалой высоты благодаря активизации творчества многих талантливых распевщиков.

Одна из главных особенностей церковной музыки XVI века — многораспевность песнопений, нередко один текст распевался множеством распевов. Кроме распевов, принадлежащих определенным авторам, были и такие, которые являлись музыкальной особенностью определенного монастыря, города. Нередко одно песнопение излагается в рукописи с вариантами — большой распев, малый распев «ино зная», «ин распев», «ин перевод», указывающими на различие музыкальной интерпретации текста.

Наряду с развитием прежней, канонической культуры осмогласного столпового знаменного распева, которым распевают неотитрованные тексты Октоиха, Миней, создаются песнопения и службы вновь канонизированным русским святым. Формируется несколько типов древнерусских распевов: большой знаменный, путевой и демественный. Развитие большого знаменного распева связывается с именем Федора Крестьянина⁶⁸. Творчество Федора Крестьянина свидетельствует о начале нового периода в развитии русского церковного мелоса. Мелизматичность, бывшая лишь вкраплением в виде фитных строк в столповом знаменном распеве, становится нормой мелодического развития большого знаменного распева. Нередко появляются смелые, яркие обороты, решительные скачки на широкие интервалы. Мелодии большого знаменного распева основаны на развитии распевных попевок. Они бывают удивительно красивы, протяжная мелодическая линия этого распева кажется нескончаемой, бесконечной мелодией.

Одногласные путевой и демественный распевы, несмотря на свою тесную связь со знаменным распевом, как бы являясь его

вариантами, обладают такими новыми музыкальными особенностями, которые потребовали создания новой нотации. Оба эти распева уже не сохраняют систему осмогласия. На основе пышно-го, декоративного, с причудливыми и экспрессивными ритмами демественного распева родилась особая форма демественного контрастного многоголосия, где каждый из голосов ведет свою линию, несет свою функцию. Сплетаясь вместе, они создают подчас очень диссонансную гармонию, поэтому демественное пение вызывало в XVII веке горячую полемику и осуждение со стороны теоретиков — приверженцев западного партесного пения (об этом см. ниже).

Рост хоровой культуры обусловил появление на рубеже XV—XVI веков двух хоров: придворного хора — Государевых певчих дьяков и патриаршего — Патриарших певчих дьяков, в состав которых входили наиболее одаренные певцы. Они участвовали в богослужениях, на которых присутствовали царь и патриарх. Хор Государевых певчих дьяков принимал участие в официальных парадных выездах и приемах. Со временем этот хор стал, по выражению Ю. В. Келдыша, своего рода «общерусской академией церковного пения»¹⁹, и так же как и в иконописи с конца XV века московские мастера задавали тон всем остальным, так и в певческом деле искусство этого знаменитого столичного хора служило образцом и нормой для церковных хоров.

Зарождение троестрочного пения

В XV—XVI веках произошло переосмысление идеи ангелогласного пения, с которой связывалось одноголосное унисонное пение.

Начиная с XV века в русской иконописи активно развивается иконография Троицы. Наивысшее художественное выражение богословского учения о Троице воплотилось на Руси в «Троице» Андрея Рублева — своеобразном выражении догмата о триединном Боге. Идея триединства выразилась и в русской церковной музыке особой формой многоголосия — троестрочием. Ангельское пение теперь оказывается связанным с Троицей. Трехголосное пение вошло в русскую культуру наряду с монодий как одна из форм ангелогласного пения. Три ангела на иконе Троицы воплощали образ единого Бога. Идея Троицы была перенесена с иконы в музыку. На долгое время сохранился на Руси обычай поручать наиболее важные песнопения, особенно многолетствования, трем юношам, которых называли исполтчиками (от греческого исполла эи деспота — многая лета тебе, господин).

Исследователи, занимавшиеся изучением «Троицы» Андрея Рублева, выделяли ее как образец музыкальности в иконописи. И хотя эта икона не связана с каким-либо песнопением, она оказала сильное влияние на развитие древнерусской церковной музыки. В «Троице» Андрей Рублев воссоздал особый тип гармонии музыкального и изобразительного начал.

Певуче-округлые линии, ритмичность рисунка «Троицы», радостная гармония несут в себе музыкальность, мелодичность. Эти свойства отметил Ю. А. Олсуфьев: «Если музыкальность Троицы Андрея Рублева сказывается и в графике, и в красочных сочетаниях, то можно говорить в отношении иконы Троицы как

¹⁹ Ю. В. Келдыш, *История русской музыки*, т. 1, с. 131; см. также: *Русинский Д. В. Патриаршие певчие дьяки и подьяки и государевы певчие дьяки*, СПб., 1895; *Металки В. М. Синодальные былинские патриаршие певчие*. — РМГ, 1898, № 10, стр. 846—851; № 11, стр. 945—950; № 12, стр. 1041—1049.

²⁰ Стихиры Федора Крестянина (Христьянина) были обнаружены В. И. Майнцманом в рукописи XVII века, найденной в археологической экспедиции в селе Усть-Цильма на Печоре в 1938 году. Они были изданы в серии «Памятники русского музыкального искусства». Вып. 3. Федор Крестянин. Стихиры. (Публикация, расшифровка и исследование М. В. Бражников). М., 1974.

²¹ Келдыш Ю. В. История русской музыки. Т. 1, с. 131; см. также: *Русинский Д. В. Патриаршие певчие дьяки и подьяки и государевы певчие дьяки*, СПб., 1895; *Металки В. М. Синодальные былинские патриаршие певчие*. — РМГ, 1898, № 10, стр. 846—851; № 11, стр. 945—950; № 12, стр. 1041—1049.

о мелодии и ритме, так и о явлении пространственности — о гармонии... Как ясно сказывается музыкальность в чередовании красок, этой светлой зелени раннего лета с пурпуром и голубым, потом снова зелени с золотой охрой, музыкальность, говорящая о таких высотах обобщения, где краски уже сливаются со звуками, где мы уже почти перестаем дифференцировать сочетания цветов и сочетания звуков, где элементы музыки переносятся в мир красок и форм, и потому мы совсем не в переносном смысле были склонны называть некоторые контуры в иконе Троицы — певучими»⁷⁰.

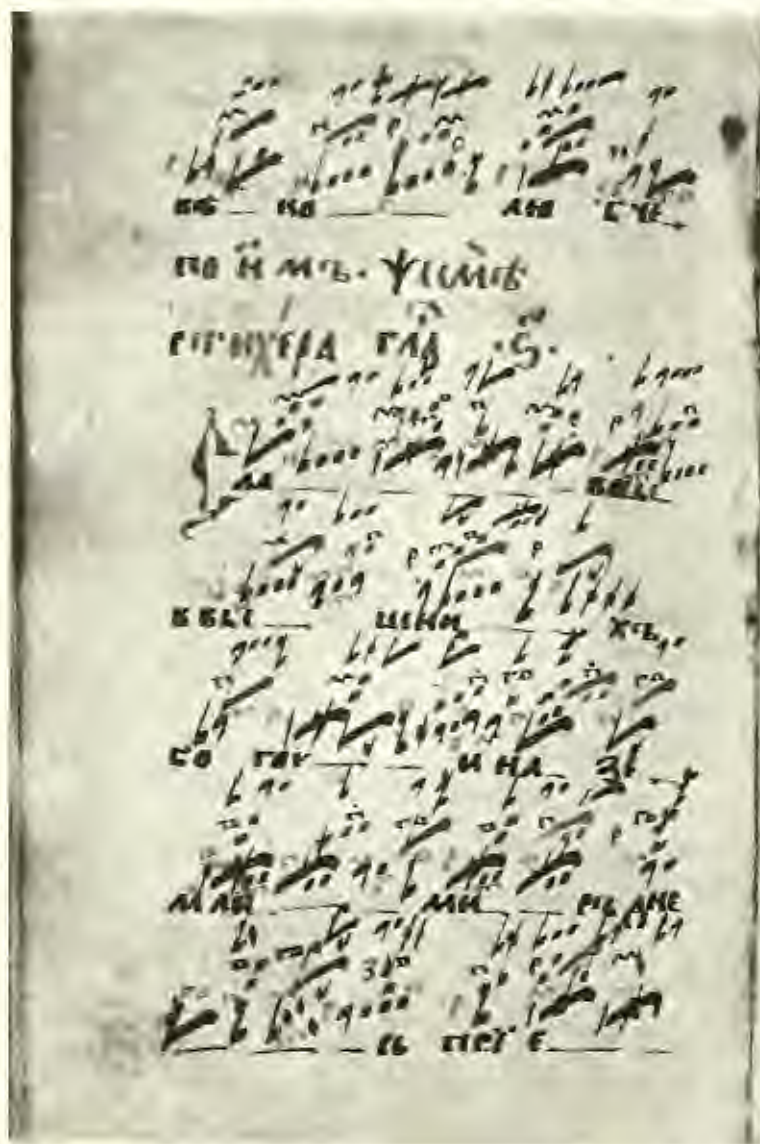
Главным содержанием «Троицы» Андрея Рублева является выражение любви, которое, по высказыванию П. А. Флоренского, «своею голубизною, музыкою своей красоты, своим пребыва-

153.

Рождественская
стихира. Троестроич-
ник. Вторая половина
XVII в.

153.

Christmas hymn.
Verses of three lines.
Second half 17th cen-
tury

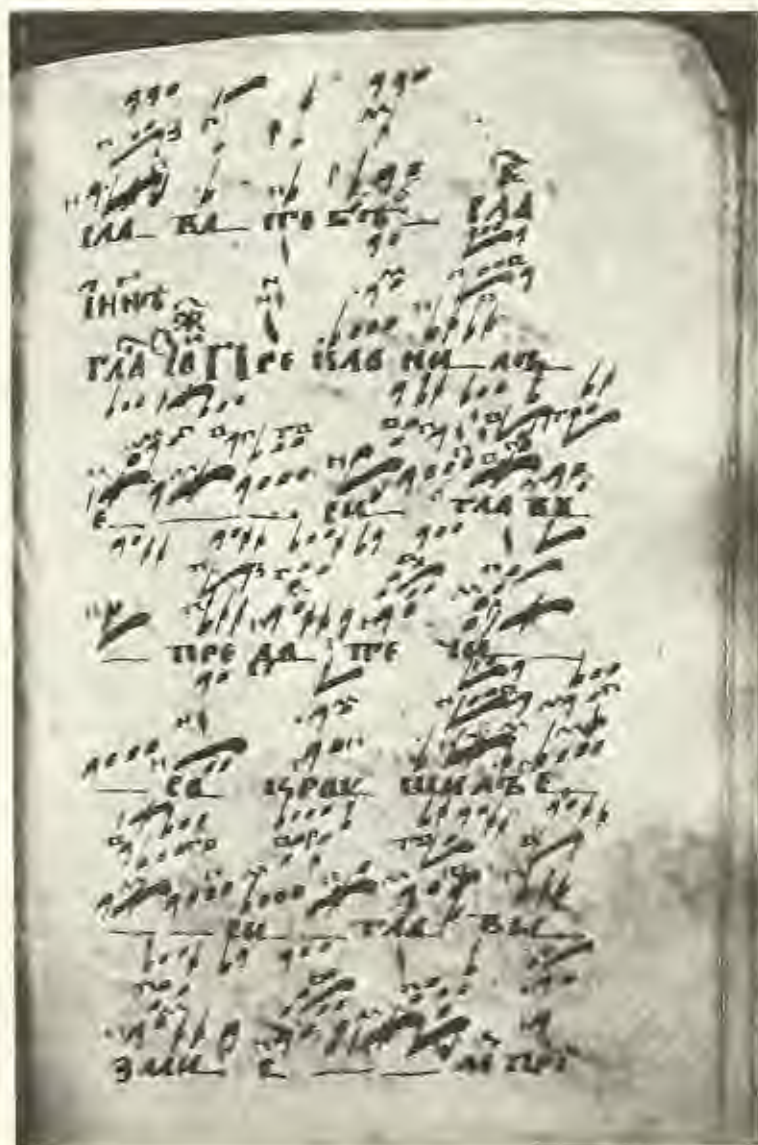


нием выше пола, выше возраста, выше всех земных определений и разделений — есть само небо, есть сама безусловная реальность, есть то истинно лучшее, что выше всего сущего. Андрей Рублев воплотил столь же непостижимое, сколь и кристально-твердое и непоколебимо-верное видение мира⁷¹.

Идея вневременности передается на иконе спокойствием линий, одухотворенностью взглядов, плавностью круговых форм (круг как символ вечности). Этому замыслу подчинено все — и композиция, и линейный ритм, и цвет, благодаря чему создается впечатление бесконечной гармонии. Как пишет В. Н. Лазарев: «В его иконе есть что-то успокаивающее, ласковое, располагающее к длительному созерцанию. Она заставляет усиленно работать нашу фантазию, она вызывает множество поэтических и

⁷⁰ Олсуфьев Ю. А. Иконописные формы как формула синтеза. — В кн.: Троица Андрея Рублева. Антология. М., 1981, с. 56.

⁷¹ Флоренский П. А. Троице-Сергиева Лавра и Россия. — В кн.: Троице-Сергиева Лавра. Сергиев Посад, 1919, с. 20.



154
Трехголосая стіхіра.
Троєстроичник.
XVII в.

154.
Three-voiced hymn stichira. Verses of three lines. 17th century

музыкальных ассоциаций, которые, нанизываясь одна на другую, бесконечно обогащают процесс эстетического восприятия... В «Троице» мотив круга все время ощущается как лейтмотив всей композиции. Он звучит и в склоненной фигуре первого ангела, и в очертаниях горы и дерева, и в наклоне головы среднего ангела, и в параболическом очерке фигуры левого ангела, и в придвинутых одно к другому подножиях... Целиком сохраняя свой центрический характер и отличаясь редким равновесием масс, она в то же время обладает чисто симфоническим богатством ритмов, — в такой мере разнообразны отголоски основной круговой мелодии»⁷².

Трехголосие осмысливается как триединое ангелогласное пение. Три голоса, сливаясь воедино, создавали образ ангельского пения, поэтому переход от средневековой монодии к многоголосию в XVI веке произошел достаточно органично. Он не вызвал сопротивления ни у представителей церкви, ни у певцов, ни у слушателей.

Прообразом троестрочного пения, видимо, послужила библейская история из книги пророка Даниила (III, 52—90) о трех отроках, не пожелавших поклониться золотому истукану, за что они были ввержены царем Навуходоносором в печь огненную, где воспели благодарственную песнь Богу и были спасены ангелом, опустившимся с небес. Одной из прекрасных иллюстраций этого сюжета является миниатюра Киевской Псалтыри (л. 220 об.) «Три отрока в печи огненной».

Равная многоголосная церковная музыка XVI века связана с таким значительным явлением русского фольклора, как протяжная песня. Как и в протяжной песне, где преобладает трехголосие, голоса троестрочных церковных песнопений плавно текут, как три ленты, переплетаются, движутся параллельно. При таком течении голосов свободно могли возникать диссонансы, которые переходили в консонансы в унисон. При этом возникло два типа многоголосия — демественное, которое записывали демественной нотацией, и троестрочное (строчное), его записывали знаменной нотацией. Свое название строчное пение получило от системы записи: голоса записывались по строкам поочередно красным и черным цветом один над другим и складывались в разноцветную партитуру. Главным из голосов был средний — «путь», так как он вел мелодию знаменного распева. Над ним располагался «верх», дублирующий голос, а под ним — «низ». Несомненно, певческая культура троестрочного и демественного пения была в XVII веке на высоком уровне, если сам царь Алексей Михайлович в десятилетнем возрасте обучался строчному и демественному пению и, как указывает Забелин, на своей свадьбе приказал вместо труб и органов и всяких свадебных потех «пѣти своим государевым певчим дякам большие стихирѣ из праздников и триодей»⁷³.

К середине XVII века большинство богослужебных песнопений, особенно праздничных, было уже распето троестрочно или демественно, причем существовали и местные троестрочные напевы. Так, в «Новгородском чиновнике» можно встретить такие заметки: «А обедно поют певцы строчную московскую на оба лика», в другом месте: «А певцы на оба лика поют литоргию строчную Новгородскую»⁷⁴.

Среди музыкальных памятников московского троестрочия — замечательный образец — троестрочная Херувимская из Синодального певческого собрания Государственного исторического музея. В ней много типичного для строчного стиля пения. Своеобразие его рождается из сочетания культовой мелодики и народного, гетерофонного, подголосочного голосоведения протяжной песни. Как это часто бывает в ранних многоголосных песнопениях, начинается Херувимская с унисона, а далее голоса расходятся, образуя то гармоничные, мягкие, то диссонансные аккорды, которые изливаются и царят, наполняя храм то мягкими, прозрачными, то теркими созвучиями.

ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА НА ПОРОГЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ (XVII — начало XVIII в.)

Подготовка стиля барокко

В истории русской музыки XVII век был временем самых решительных перемен. В первой его половине активизируется творчество распевищиков, появляется немало авторских распевов, песнопений местной традиции, распространяются северные распевы — вологодский, тихвинский, новгородский; южные — киевский, болгарский, греческий; местные — московский, усольский, троцкий; авторские переводы — Христианов и проч. Развивается теория знаменной нотации, приведшая к ее реформе, предпринимой Иваном Шайдуrom, а затем Александром Мезенцем. Во второй половине XVII века русские музыканты знакомятся с западноевропейской музыкальной культурой, с ее теорией и практикой, техникой композиции, с новыми музыкальными жанрами, нотацией. В жарких спорах формируется новая эстетика, рождаются полемические трактаты приверженцев старого и нового искусства.

Становление нового стиля на Руси происходило прежде всего в рамках церковной музыки. Его утверждение оказалось непосредственно связанным с реформами патриарха Никона, с переориентацией русской культуры. Новое пение западного образца для сторонников старых обрядов было чуждым, инородным, оно противоречило неконному древнерусскому пению. На этой почве возникает бурная полемика между представителями старой и новой певческой школы. Многие из этой полемики можно выяснить из высказываний современников. Особенно пространны они в работах апологетов нового партесного пения Иоанникия Коренева, изложившего свои музыкально-эстетические воззрения в предисловии к «Музыкальной грамматике» Николая Дилецкого (1681 г.). Корнев обличает троестрочное и демественное пение, полагая, что оно составлено «мужем не ведающим грамматик», а голоса — «низ», «путь» и «верх» — «а едино несогласующимися» и «не музыкальскими», не гармоничными. Своих противников он упрекает в невежестве, считая, что в троестрочном пении «ничтоже есть согласия, токмо негласная тригласия шум и звук издающая: несведущим же благо мнится, сведущим же несправно положено разумеается». Так, Иоанникий Корнев утверждает, что демественное пение не согласуется с музыкальными зако-

Э. Лазарев В. И. Андрей Рубцов. М. (1980), с. 16—17.

Э. Лазарев В. И. Доминиканский брат русский: марш. 1869, с. 258.

Э. Лазарев В. И. Доминиканский брат русский: марш. 1869, с. 46. (31).

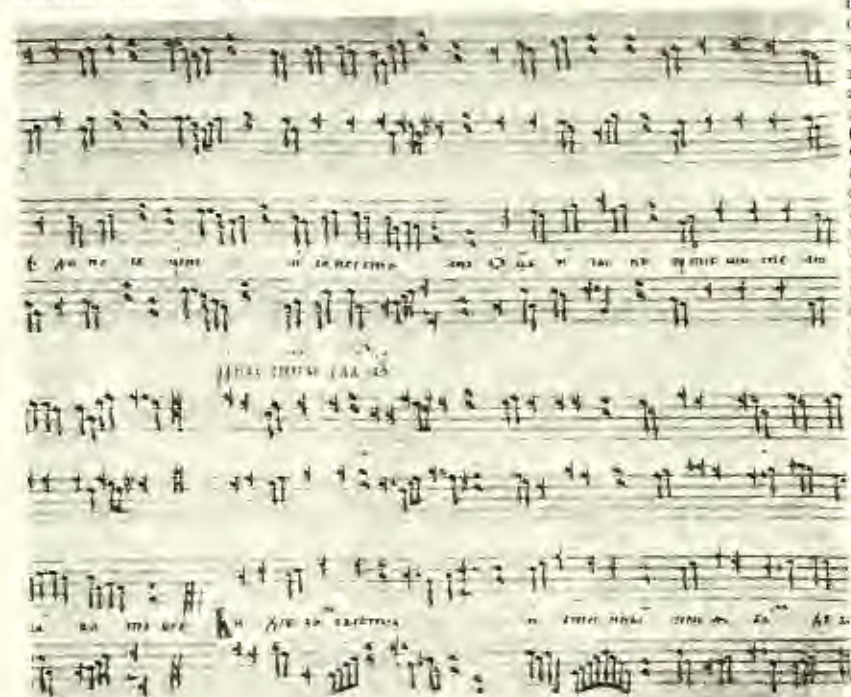
нами и обвиняет его приверженцев в малограмотности. Коренев вопрошает: «Трострочное пение и демество от святых ли составлено есть?» (Тот же упрек ставили старообрядцы сторонникам нового партесного стиля.) Коренев называет трострочное пение «бесчисленными воплями», «бесчинными висканиями», «злыми конденациями» (то есть диссонансами). Апофеозом его критики становится открытое ругательство в адрес московских певцов. Он называет их «волоревущими» и «козлоблеющими». «Что же сего за полза, иже, козлогласованием давящихся, ни согласия глазом, ни речения!» — восклицает он⁷⁵.

Однако трострочие и демество, непривычные для европейского слуха, были широко распространены на Руси и любимы. В рукописях XVII века самые торжественные песнопения службы — строчные и демественные. Сторонники старой московской школы церковного пения — среди них протопоп Аввакум и создатель Азбуки знаменного пения Александр Мезенец — выступали в защиту древнерусского пения и древнего благочестия. Стремление сохранить культуру старого времени было характерно для многих деятелей XVII века, придерживавшихся охранительной тенденции. В этой консервативной позиции можно усмотреть не только желание определенных кругов удержать старое, но и своеобразный признак Нового времени, жадное стремление как можно точнее записать древние песнопения. Это характеризует и новый тип знаменных азбук. В Азбуке, или «Извещении о согласнейших пометах» старца Александра Мезенца, кроме помет к крюкам добавляются признаки, уточняющие чтение крюков. Исправляются книги и певческие тексты «на речь», ведется борьба с многогласием⁷⁶.

Особенность развития русского искусства XVII века заключается в диалогичности культуры — старое, не умирая, сосуществует с новым. Со стабилизацией художественно-исторических процессов искусство в дальнейшем идет по двум путям: один — путь широких контактов с западноевропейской культурой, синхронный развитию стилей европейского искусства; другой — путь консервации древней традиции в обиходах старообрядцев, отраждавших свою культуру от внешних воздействий на протяжении трех столетий⁷⁷. В это время старообрядцы оказались в исключительном положении, будучи носителями старой веры и старой культуры в окружении бурно развивающегося нового искусства. Противостояние и борьба этих двух культур, одновременно близких и далеких, — одно из свидетельств конфликта, который последовал в скором времени. Этот конфликт эпохи, отраженный в старообрядчестве, потряс всю русскую культуру второй половины XVII века. Он проявил себя как в литературе, изобразительном искусстве, литургике, так и в музыке.

Проблемы музыкальные наряду с лингвистическими (споры по поводу новых переводов священных книг, сделанных при патриархе Никоне) сыграли немалую роль в конфликте сторонников старого и нового обряда. Поборники старого обряда, основываясь на утверждении средневекового идеала, видели в партесном стиле влияние, экспансию идеологического противника — католицизма. Но западное искусство становится ориентиром, эталоном для русских музыкантов конца XVII века, «переоценивших» старые ценности (Н. Дилецкий, И. Коренев, С. Полоцкий).

Новая музыка — символ нового религиозного сознания. Религиозная борьба происходила не только в сфере идеологии, теологических споров, она выражалась в спорах о художественном творчестве, в музыкальной полемике. В этом свете вполне понятна критика протопопа Аввакума, «На Москве поют песни, а не божественное пение, по-латыни, и законы и уставы у них латинские: руками машут и главами кивают, и ногами топчут, как обыкно у латинников по органам» — так обличает протопоп Аввакум органогласное (подражающее звучанию органа) партесное пение, которое им воспринималось как «латинская ересь», соблазн⁷⁶. Аввакум о новом пении, распространившемся в московских церквях, сетует: «Послушать нечего — по-латыни поют плясавицы скоморошья»⁷⁷.



Ситуация развития культуры во второй половине XVII века была близка к ситуации русской культуры XI века. Так же как в эпоху Киевской Руси XI века пришли в столкновение две разные культуры — языческая и византийская, так и в XVII веке старая русская средневековая культура столкнулась с западноевропейской. Со «старым» в музыке связана древняя, благословенная традиция — средневековое каноническое монодическое знаменное пение, с «новым» — партесное многоголосие западного типа, усиливавшее светское начало. Старое монодическое знаменное пение, подобно древней иконописи, как бы плоскостное, одномерное, противопоставлялось новой, полной энергии и сил музыке барокко. В ней возникает чувство пространства; ее фактура, пышная, многослойная, передает ощущение движения и света, типичные для всего искусства эпохи барокко.

⁷⁶ Диаскией Н. Мус-
кидская грамматика.
Посмертный труд
С. В. Смоленского.
Сиб., 1910, с. 34—36.

⁷⁷ Многогласие —
это ускоренное бого-
служение. Путем
одновременного
«многогласного»
исполнения разных
текстов чтения и
пения продолжитель-
ность службы сокра-
щалась в два-три
раза. Надо иметь в
виду, что средневеко-
вые богослужения
продолжались около
шести часов.

⁷⁸ Фольклорные,
этнографические и
археографические
экспедиции, предпри-
нятые в старообряд-
ческие районы раз-
личными учрежде-
ниями, в том числе
Кабинетом народной
музыки Московской
консерватории, пока-
зали научную цен-
ность собранной
информации. Старо-
обрядцами до сих пор
не утрачена традиция
пения по крюкам, во
многих общинах
сохранились особен-
ности древнерусской
фонетики и старин-
ная архаическая
система интонирова-
ния. В этих работах
археологическими
экспедициями было
найдено немало цен-
нейших древних руко-
писей.

⁷⁹ См. об этом статью
А. Преображенского
«Латинская ересь в
русском пении XVII
в. — В кн.: «Орфей»
Кн. 1. Пг., 1922.

⁸⁰ Памятники истории
старообрядчества
XVII в. Кн. 1, вып. 1.
Л., 1927, с. 292. Обра-
тилась со своим во-

155.
Партесные гармо-
низации на четыре
голоса. Рукопись
XVII в.

155.
Partes harmonization
in four voices. 17th-cen-
tury manuscript

просили к повообра-
ческому епископу
Питириму, старо-
обрядцы упрекали
его за музыкальные
нововведения, такие,
как пение в стихах
распевов и «усугубле-
ние речей» — произ-
вольное повторение
слов текста в песно-
пениях и духовных
концертах: «Ныне в
церквах поют партес-
ное пение презель-
ными возгласы и усугубления речей, мно-
гажды бо едину речь
поют... И многие
напевы от себя
издают вновь, а не из
древних греческих и
Московских от восточ-
ных церквей распевае-
ты же повсюду вси
от святого писания от
кого таковыя пение
издано, елико прежде
в России не бысть и
несть ли на таковыя
пение от святых отец
запрещены?» —
Привычка духовная
Члены епископа
Питирима. М., 1915,
н. 266 об.

Путь развития русской многоголосной музыки в эпоху барокко (с середины XVII — до середины XVIII века) поражает стремительностью. То, что западное искусство прошло за семьсот лет, Россия освоила за сто лет, правда, исключив при этом стадию, аналогичную западноевропейскому нидерландскому контрапункту эпохи Ренессанса. В России сразу осваиваются музыкальные традиции западноевропейского барокко, но в местном, московском варианте. Активное взаимодействие идей порождает сходство музыкального языка. Молодое, энергичное искусство барокко увлекло русских музыкантов своей красочностью, богатством, полихромностью. Многохорные концерты, распространившиеся на Украине, а затем и в Московской Руси, поразили слушателей небывалым великолепием.

Партесное пение было завезено в Московскую Русь из Польши через Украину, хотя, по существу, его родина Германия и Италия. Такой путь был естественным для того периода XVII века, когда многие западные влияния в искусство передавались в Россию главным образом из Польши. На Украине партесное пение появилось уже в конце XVI — начале XVII века. «Ни в чем так сильно не обнаружился подъем народного духа в начале XVII века, как в быстром усовершенствовании церковного пения»⁸¹. Уния (1596 г.) облегчила латинскому пению путь на наш клирос. С особой силой это сказалось на юго-западе, где политическое господство Польши, религиозная зависимость униатов от Рима обеспечили распространение западноевропейской музыки на Русь. Проникновению польского влияния немало способствовали многочисленные южнорусские братства. Борьба с польским католицизмом вынудила украинских певцов учиться пользоваться оружием своих противников. Защищая свою веру, они противопоставили «органному гудению» — игре на органе — свое партесное «органогласное» пение.

Вслед за тем партесное пение стало распространяться в Московской Руси. Изменилась исполнительская эстетика. На смену сурово-сдержанным мелодиям знаменного распева пришли «сладкозвучные» мелодии. Разницу стиля украинского и московского пения показал арабский писатель Павел Алеппский, сопровождавший антиохийского патриарха Макария во время его путешествия в Москву в 1654—1656 годах: «Пение казаков радует душу и исцеляет от печалей, ибо их напев приятен, идет от сердца и исполняется как бы из одних уст; они страстно любят нотное пение, нежные сладостные мелодии». В московском же унисонном пении П. Алеппского удивило пристрастие русских к низким мужским голосам: «Лучший голос у них — грубый, густой, басистый, который не доставляет удовольствия слушателю. Как у нас он считается недостатком, так у них наш высокий напев считается неприличным. Они насмеваются над казаками за их напевы, говоря, что это напевы франков и ляхов»⁸².

Одним из самых быстрых путей распространения новой музыки были псалмы и канты (от латинского *cantus* — пение). Псалмами являлись духовные песни, текстами для которых служили поэтические переложения псалмов Давида. Они возникли как новый вид духовных стихов. Со временем они вытеснили более древние духовные стихи.

Канты и псалмы пришли в Россию обычным для того вре-

мени путем — из Польши через Украину и Белоруссию. Польские и украинские канты (кантычки) и псалмы были тем «соблазном», который особенно быстро привлек русских людей. Этому способствовало также и то, что канты были значительно проще, чем древнерусские духовные стихи, принадлежавшие также к роду выскальтовых жанров. Нарез их, ясный, закругленный, был близок к народным украинским песням, поэтический текст силлабических виршей — четким. В кантах XVII века встречаются народные польские мотивы, польские слова и выражения — свидетельства связи русских кантов с польскими. Известная «Рифмованная псалтырь» Симеона Полоцкого, написанная в 1682—1683 годах, положенная на музыку композитором конца XVII века Василием Титовым, была создана не без влияния польской стихотворной псалтыри Микола Гомулки и поэзии Яна Кохановского, адресованной «простым полякам».

Значение кантов в русской музыке XVII века очень велико, так как новое гармоническое мышление и практика гармонического пения осваивались прежде всего в кантах — духовных и светских, получивших широкое распространение в быту. Многие лучшие образцы кантов устойчиво сохраняются в народной традиции.

Жанр кантов, начав свою жизнь как род духовной лирики, очень скоро вышел за рамки домашнего духовного музицирования и приобрел новые черты. Появились канты светские, причем содержание их было разнообразным — восторженные, воспевающие победы (с припевом «Виват! Виват!»), морализующие, философские, любовные.

Канты и псалмы стали очень любимы в народной среде. Этот народный стиль получил в литературоведении определение «низового», или «народного», барокко.

Другим видом гармонического пения, с которого также началось освоение партесной музыки, были партесные гармонизации знаменного и других распевов, которые прежде исполнялись одностольно мужским хором, а с середины XVII века зазвучали стройным четырехголосным хором мужчин и мальчиков.

Самыми известными на Руси были три распева — киевский, болгарский и греческий. Их, по-видимому, распространяли певцы, присланные в 50-е годы XVII века из Киева, и в частности из певческой школы Киево-Братского монастыря, основателем которого был известный украинский просветитель и политический деятель Лазарь Баранович.

Киевский, болгарский и греческий распевы записывались киевской нотацией, они были связаны с системой осмогласия и обладали некоторыми общими стилевыми признаками, отличающими их от знаменного распева. Главное их новое свойство — строфичность — многократное повторение мелодий строфы с разным текстом, как в народной песне. В новых распевах появился определенный метр. Ритмическая периодичность сближала их с кантами и псалмами, имеющими черты европейской мелодики, танцевальности, лирической песенности. Так постепенно меняется эстетика древнерусской певческой культуры. Взамен строго знаменного распева с бесконечно развивающейся, как бы парящей мелодикой приходят новые, песенные, более простые мелодичные напевы.

«Сумцов Н. Ф.

К истории южнорусской литературы. «Лазарь Баранович». Харьков, 1885, с. 39, 41. Известно, например, что Львовское братство в середине XVI века отправляло дьяков в Молдавию для обучения греческому и сербскому распевам, а едкие города посылали дьяков учиться церковному пению в Румынию.

«Алексей П. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Изд. 2-е. М., 1897, с. 165—166.

Выразительны и песнопения болгарского распева. Его ритмика симметрична, обычно он укладывается в четырехдольный размер, текст распевается умеренно, хотя нередко встречается и большой внутрислоговой распев.

Для греческого распева характерна лаконичность, простота. Напевно-речитативные мелодии с симметричным ритмом определяют его характер, а музыкальная композиция песнопений основана на варьированном повторении строк.

Происхождение названия обоих распевов, да и самих распевов точно не определено. Оно вызывает немало споров⁸².

Киевский распев представляет собою южнорусскую ветвь знаменного распева, но в отличие от полевоичной структуры знаменного распева киевский — строфичен. В его основе лежит построчное распевание текста. В мелодике киевского распева есть и речитативные и напевные построения, часто встречаются повторы отдельных слов и фраз текста, что не допускалось в знаменном пении великорусской традиции. Киевский распев особенно широко распространился в Москве после объединения Украины с Россией. Известны две разновидности киевского распева: большой и малый — сокращенный вариант большого.

С внедрением партесного пения во второй половине XVII века появились партесные многоголосные гармонизации киевского, болгарского и греческого распевов. Этими распевами были распеты наиболее известные тексты Обихода, повседневные песнопения Всенощного бдения и датургии. Немало их и в южнорусском Ирмологийоне.

В партесном пении существуют два главных направления: первое — гармонизация распевов, второе — свободные композиции, которые впервые были допущены к исполнению в православной богослужебной практике именно в это время. Партесные гармонизации, наряду со строчным многоголосием, стали связующим звеном, объединившим старую монодическую русскую музыкальную культуру с творчеством композиторов партесного стиля.

Партесные гармонизации знаменного, болгарского, киевского распевов имели особую традицию изложения, не связанную с принципами партесного концерта. Они представляют собой особую ветвь, близкую пока еще к строчному многоголосию. Ранние партесные гармонизации древних распевов сродни древнерусской певческой практике. Они как бы еще только намечают тот тип яркого, красочного стиля, который появился в партесных концертах. Эта промежуточная форма, предвосхищающая развитый стиль барокко, может быть названа по аналогии с архитектурой того же времени «московским барокко».

Интересно, что значение и функция голоса в строчном и партесном многоголосии иногда совпадают. В одной из рукописей конца XVII века⁸³, представляющей собой комплект четырех партий (бас, тенор, альт, дискант), в стихах раскрывается значение каждого голоса, его роль в ансамбле. Автор стихов высказывает свои взгляды на эстетику церковного пения, попутно он принимает участие в полемике о троестроичии. Он указывает на связь партесных гармонизаций с троестроичием. Тенор, содержащий мелодию знаменного распева, подобен пути в троестроичии: он ведет главную мелодическую линию, а другие голоса его поддерживают.

Имя твое есть тенор, содержу бо в себе «путь».
выношешь ли мя, будет в тебе истинный путь.
А выпевай мя сладким и преблагим гласом,
А не кричайся душно кулезмацким басом.
Подобает бо пети, мало же кричати
И во всяком пении нотам меру знати.

Обращает на себя внимание требование петь «сладким и преблагим» голосом. Эта новая исполнительская манера связана с новой певческой эстетикой, чувствительной, нежной манерой «сладкопения». Автор требует от певца не кричать, а петь, сохраняя «меру нотам» — размер. Он критикует старое пение, называя его кривлянием, кричанием, «кулезмацким басом» (кулизма — старинная попевка).

Если тенор был ведущим мелодическим голосом, то бас — в Московской Руси самый почитаемый мужской голос — являлся украшением песнопения, выполняя роль мелодической линии. Недаром он назывался эксцеллендованным (от латинского *excellentia* — высокий, превосходный). В стихе, помещенном в партии баса, есть упоминание имени автора этих партесных гармонизаций — известного украинского теоретика и композитора Николая Дилецкого, который назван здесь иноземцем и паном, поскольку он был выходцем из Киева и учился в Вильносе и Польше:

Знайте мя нижайшего пети гласом гласа,
Тем ны разумеите всегда пети баса.
Познавши же моя вся согласныя ноты,
Начнети всегда пети день и ночью с охоты.
Пойте Богу нашему со сладкопением,
Хвалу Ему воздайте во всяком пении.
Канпоновал сия гласы человек грешный,
Иноземец же и пан Николай Дилецкий.

Два остальных голоса — дискант и альт — несли функцию дополнительных голосов. Автор сравнивает дискант с партией верха в троестроичии, указывая на то, что он «помогает» тенору, дублирует его в октаву, в терцию или сексту.

Имя мое есть дискант,
Зовут меня все верхом.
Прехожу бо октавою тенору.

Альт — голос, дополняющий гармонию, часто дублирует тенор:

И аз всем — тенору, басу помогаю,
Скамейке, немке и дуде всем сопротивляю.
Не имеют степеней, не согласуют,
Фитами кобылами все разногласуют.
Но мы, братие, крикнем вси Бога согласено,
Кобылам и фитам всем было бы ужасно:
«Ми ля соль фа ми ре ут — благи есте пени»,
За сие будем Богом и людьми почтени.

Полемика с приверженцами знаменного пения в этом стихе звучит с особой силой. Знамена и попевки — «скамейку», «немку», «дуду» и фиту «кобыду» — он называет несогласными, не имеющими «степеней» (ступеней), разногласующими, а партесное пение — согласным и почтенным перед Богом и людьми. Все

В 17-м столетии, когда зародилось партесное пение, существовало несколько певчих. Русские ученые-исследователи полагают, что болгарский распев был заимствован от приднестровских славян, некоторые ученые считают его болгарское во произношении (Д. Христов, П. Динев, Е. Танчева), другие отрицают эту точку зрения (П. Сардаров). Что касается греческого распева, то многие исследователи считают появление греческого распева с приглашением для обучения царских и патриарших певчих в Константинопольского двора. Мелетия «во гонимии» в 1639 году, однако, как не без основания утверждает Н. Д. Успенский, греческий распев мог получить свое название в связи с искусством вождения шахмат в Москве во второй половине XVII века («восточным началом»).

⁴¹ Рукопись хранится в ГИИ, историческом музее. Синодальное певческое собрание № 757.

эти четыре партии образуют гармоничную четырехголосную композицию.

Типичным образцом партесных обработок знаменного распева является евангельская стихира 1-го гласа, извлеченная из этой же рукописи XVII века. Мелодия знаменного распева, помещенная здесь в партии тенора, гармонизована своеобразно и красочно. Обращает на себя внимание также партия баса высокой тесситурой и подвижностью. Гармония стихир насыщена неожиданными мягкими, плавными оборотами. В партесных обработках знаменного распева было особое отношение к гармонии, в них нет яркой функциональности, присущей партесным концертам. В них преобладала по преимуществу красочная сторона, более важным было колористическое сопоставление соседних гармоний, нежели связь и единство гармонии в целом. Септаккорды носили случайный характер, образовывались в результате проходящих и вспомогательных звуков. Разнообразно гармонизируются в стихире повторяющиеся попевки.

Итак, в конце третьей четверти XVII века формируется партесное пение. Стиль барокко в музыке нашел наиболее яркое воплощение в партесных концертах, но начал свое утверждение с гармонизаций песнопений древних распевов, кантов и псалмов. Его развитию способствовало создание теории музыки барокко.

XVII век был временем подготовки классических форм барокко. Он отмечен взаимодействием традиций западных с древнерусскими. В результате такого взаимодействия рождались оригинальные формы национального русского барокко: в архитектуре — нарышкинское барокко, очень яркое в цветовом отношении, с затейливыми формами; в иконописи — школа царских мастеров, ушаковская школа; в литературе — придворная поэзия Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева; в музыке — троестроичное и демественное пение, партесные четырехголосные гармонизации песнопений знаменного, киевского, греческого, болгарского распевов. Эти ранние формы русского барокко имели для России то же значение, что стиль Ренессанс для Европы, — в силу исторических особенностей последних не получил развития в русском искусстве.

Параллелизм развития всех видов искусства эпохи барокко проявляется во второй половине XVII века — последнем этапе древнерусского искусства, когда особенно сказывается западное влияние, протыкающее через оболочку древнерусских форм. Безусловно, влияние Запада чувствовалось и раньше, уже в XV—XVI веках. Но с такой определенностью оно выявилось лишь теперь: зерно упало на плодородную почву и дало пышные всходы. Струя европеизма начинает захлестывать старую культуру, происходит некий резкий перелом, качественный скачок. В искусстве открывается новая эпоха, обусловленная сменой мировоззрения, мироощущения, изменением художественных принципов.

В таком состоянии находилось и музыкальное искусство во второй половине XVII века. Новые, западные веяния вступили в борьбу со старыми, еще очень крепкими традициями. Угасание древнерусского искусства не было результатом его внутреннего оскудения. Конец ему положили общие исторические условия, сделавшие невозможным дальнейшее изолированное развитие русской культуры в русле старой традиции.

Музыкальная теория XVII века, так же как практика, не однородна. Особенность ее заключается в появлении большого количества теоретических трактатов, отражавших разную практику — древнерусскую монодическую, новую барочную, различные их промежуточные формы. В рукописях XVII века, хранящихся в музыкальных архивах нашей страны, можно встретить сотни азбук знаменной, путевой и демественной нотации. В азбуках того времени помещаются подробные сборники попевок, лиц, фит с их расшифровками более простым, дробным знаменем. Азбуки служили справочниками для певцов, учебниками знаменной нотации. В первую половину XVII века было произведено

156.
Горюхосходный холм
и ключ из Азбуки
знаменного пения,
XVII в.



156.
The Reading-book
of the "znamaya" choir
singing. 17th century

обобщение теоретической системы Средневековья. В начале XVII века была создана Азбука «Ключ знаменной» инок Христофора, монаха Кирилло-Белозерского монастыря, датируемая 1604 годом⁸⁴, которая, как справедливо отмечает М. В. Бражников, обобщила певческую практику XVII века. В первой половине XVII столетия на Руси появляется новый способ записи звукоряда церковных песнопений — были изобретены киноварные пометы. Среди ее создателей имена известных распевщиков и теоретиков начала XVII века: Семен Баскаков, Тихон Корел, Лев Зуб, Иван Шайдур⁸⁵. Таким образом, в XVII веке впервые осуществляется фиксация древнерусского церковного звукоряда с помощью киноварных помет.

Перестраивается музыкально-теоретическое мышление.

157.

Изображение певческой школы в книге И. Дилетского «Музыкальная грамматика». 1681

157.

The picture of a chorister school in N. Diletsky's book "Musikitsky Grammar". 1681



Певцы начинают ориентироваться на пометы: фактически конкретный звук в большей степени, чем на знаки и знаменное комплексы — попевки. Так постепенно разрушается система средневекового мышления и идеографического письма.

Последним этапом развития средневековой теории была «Азбука знаменного пения» (Извещение о согласнейших пометах), в которой Александр Мезенец старался упростить, реставрировать и систематизировать средневековую музыкальную письменность. Он предлагает новые пути ее совершенствования (тушевые при знаки), которые упростили бы процесс полиграфической работы при перепечатке крюковых книг. Но эти труды оказались запоздалыми. Азбука появилась уже слишком поздно (1668 г.), проект издания крюковых певческих служебных книг не был осу-

157. Александр Мезенец, «Азбука знаменного пения», 1668 г. Издание, подготовленное М. В. Древеруским, М., 1972, с. 311.

158. См. Брайчикова М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972, с. 311.

159. Брайчикова М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972, с. 311.

Такоже и гл҃упи поспѣтъ . и ли вни,
и ли вѣрѣхъ . зрѣ ещѣ быти н҃гдѣго
тѣхорѣни фн҃тѣи н҃и и н҃а в . и по
н҃гдѣго когдѣ творѣца пѣнїе твори
вѣрѣхъ скорѣнѣхъ . ѿ соѣтъ мнѣ
грѣшномѣ , виголѣ , и протѣхъ .

О диспозиціи .

сїи рѣчь о разложенїи пѣнїа .

Спѣвѣ и҃и мѣло , взѣмше котворѣнїи
и҃мши разл҃ожити и разл҃гати рѣ
вѣрѣхъ концерта , сїи рѣчь глаголю
согласнѣи боренїе . такоже гл҃ѣ ещѣ
вѣрѣхъ кообразѣ мѣло , взѣмше рѣ
и҃и котворѣнїи . Единороднїи сн҃а ,
тако разл҃гати ; Единороднїи сн҃а мѣло
мнѣ ти концерта . нзволѣвѣи . вѣ
вѣрѣхъ . во плотїи тѣлѣ , концерта .
и҃и рѣхъ дѣи мнѣи вѣрѣхъ , разл҃гати
концерта , смѣрѣнїи смѣрѣнїи . вѣрѣхъ
Единѣи сн҃и , концерта . спрѣдѣлѣ
емѣи ѿ ѿѣхъ . вѣрѣхъ . Единѣи подл҃бїи .

158.

«О диспозиции». Глава, посвященная правилам композиции в книге Н. Дилетского «Музыкальная грамматика», 1681

158.

«On Disposition». Chapter devoted to the rules of disposition in N. Diletsky's book «Musikiskiy Grammar» 1681

щества. Развитие русской музыкальной культуры, а вместе с ней и теории устремилось по новому пути, общему с западноевропейским.

Век XVII — переходный. К явлениям переходного периода в музыке XVII века относится, наряду с внедрением киноварных помет, появление двоезнаменных рукописей, в которых древние напевы излагаются сразу двумя видами записи — крюковой и нотолинейной, киевской нотацией, названной так оттого, что была из Киева завезена в Москву киевскими певцами. Эта нотация чрезвычайно упростила запись древних напевов.

Если знаменная нотация была пронизана «тайнственными знаками», особой семантикой, символическим смыслом, то в пятилинейной нотации отсутствует информация, присущая знакам знаменной нотации. С ее помощью было гораздо легче, чем крюками, записывать многоголосные композиции, гармонизация распе-
вов.

Проблемы, связанные с появлением пятилинейной нотации, касаются не только семиографии, они распространяются значительно шире. Пятилинейная нотация была всеобъемлющей, с ее помощью записывались все новые распевы.

Первые «переводы» песнопений знаменного распева с крюковой на киевскую нотацию были осуществлены трудами Тихона Макарьевского⁸⁶. Его «Ключ разумения» и «Сказание о нотном гласоужении» объясняли певцам новую систему нотации, подготовив почву к дальнейшему развитию русской музыкальной теории. «Ключ разумения» Тихона Макарьевского начинается изображением ключа, символизирующего познание премудрости. Ключ имеет бородку с тремя зубцами, на которых написано: «ут, ре, мисими триестествогласии составится все святое пение», что отражает суть древних распевов: пение по трехступенным согласиям составляет основу знаменного пения. В ушке ключа на линейках расположены по ступеням названия нот и одновременно соответствующие им крюковые шайдуры, или киноварные, пометы. Т. Макарьевский в «Ключе» дает также объяснение длительностей и меру нотам, соотношение длительностей, которые он выводит в соответствии с длительностью крюковых знаков. Силлабические вирши, размещенные вокруг ключа, предваряют этот труд:

Ключ сей разумнопения
Отъе́млет дверь затме́ния,
Отверзает смысл и́щущим.
Утверждает ум и́щущим;
Явно творит закрытая
Вси черпите об фитах.

«Ключ», открывая «тайнозамкнутые» фиты, отверзает смысл ищущим, делает явными «тайносокровенные» знания средневековой мудрости.

Среди рукописей конца XVII века можно встретить такие, в которых совмещаются сразу все теоретические трактаты XVII века. Эти рукописи являются прекрасной иллюстрацией процесса постепенного перехода от одной системы мышления к другой, который завершился переломом музыкально-теоретического сознания⁸⁷.

Центральное место среди музыкально-теоретических трактатов XVII века занимает «Музыкальная грамматика», или «Идея грамматики мусикийской» Николая Дилецкого⁸⁵. Ее содержание чрезвычайно обширно. «Музыкальная грамматика» предназначалась для широкого круга читателей: для певцов в ней даны самые необходимые элементарные сведения по теории музыки; для учителей, руководителей хоров — методические указания, способ обучения детей пению. Но основу «Грамматики» составляют разделы, предназначавшиеся для композиторов, которым предлагаются правила композиции, гармонии, контрапункта. «Музыкальная грамматика» Николая Дилецкого представляет собой одновременно и пособие по обучению музыкальной грамоте, столь необходимое в России XVII века, и практическое руководство по композиции.

Мысль о роли музыки и ее важном значении среди прочих наук и искусств объявила о себе в России лишь в это время: «Музыка — вторая философия и грамматика». В этом высказывании И. Коренева находит отклик средневековая теория семи свободных искусств, которая получила большое распространение в России во второй половине XVII века. Музыка среди семи свободных искусств стояла в одном ряду с грамматикой, диалектикой, риторикой, арифметикой, геометрией и астрономией.

«Музыкальная грамматика» Н. Дилецкого — это замечательный музыкально-теоретический трактат XVII века, совершивший наиболее решительный поворот в музыкальном сознании современников. Он дал массу принципиально новых сведений, касающихся вопросов элементарной теории: понятия о тональности, метре, ритме, ладах, ключах, ключевых знаках. Дилецкий подчас очень сложно и запутанно излагает правила гармонии, контрапункта, композиции. Однако в трактате находят отклик самые передовые для той эпохи теории. Дилецкий знаком с системой темперированного строя и хроматическим звукорядом, он вводит в практику квинтовый круг, который в славянском переводе у него значится как «коло мусикийское», и в связи с этим затрагивает понятие энгармонизма.

«Музыкальная грамматика» Н. Дилецкого, как отмечает С. Скребков, «поражает высотой теоретического уровня, замечательным соответствием теоретических положений практике молодого формирующегося жанра партесного концерта»⁸⁶.

Партесный концерт

Барокко в русской музыке состоит из двух этапов: раннего, когда закладывались его основы, происходило формирование новых жанров, еще связанных с древнерусской певческой культурой, и позднего, или высокого, барокко с развитыми концертными формами многоголосия, яркими контрастами концертного стиля.

Эпоха барокко в России была связана с временем расцвета многоголосия. Создается впечатление, что после столь долгого обета монодии начинается полоса господства многоголосия, создаются партесные многоголосные композиции на четыре, восемь, двенадцать и даже сорок восемь голосов, причем нормой становятся концерты и службы на двенадцать голосов. Вырабатываются приемы гармонического и полифонического письма,

⁸⁵ Тихон Макарьевский занимал особое положение при дворе царя Феофара Алексеевича (1676—1682). К этому времени и относятся сочинения им «Канон», призванный объявить знаменную нотацию с нотами из нотной линейной, и «Пособие». Две знаменитые рукописи обладают особой ценностью как первые расшифровки знаменного пения, созданные в XVII веке носителями этой культуры.

⁸⁶ Например, в рукописи из Рос. гос. библиотеки (Москва) Музыкального собрания № 3893 конца XVII века вхожу «Канон» Тихона Макарьевского, Изложение о согласейших пометах, или «Азбука», Александра Мелетия, Имения столетного знамени, Двоезнаменник и труд, близкий «Музыкальной грамматике» Н. Дилецкого, под названием «Наука вся мусикья».

⁸⁷ Выделены три редакции «Музыкальной грамматики» — первая, написанная в Вильно на польском языке; вторая, изданная в Смоленске в 1677 году и написанная на русском языке; и третья, созданная в Москве и дошедшая до нас в двух вариантах — 1679 и 1681 годов. Третьей редакцией «Грамматики» обычно предшествует трактат Коренева. «Кратко обобщая различные редакции, — пишет В. В. Протопопов, — можно прийти к такому выводу: первая, вильнская редакция редакция в ее первоначальном варианте является наиболее полной и имеет общетеоретический характер; вторая, сокращенная сравнительно с первой, содержит простейшие сведения для певцов в первом

разделе: теорию композиции и крайкое дополнение — во втором. Последняя редакция приспособляет эту сокращенную форму к нуждам и условиям московской музыкальной жизни». — В кн.: Памятники русской музыкального искусства. Вып. 7, с. 566—569.

⁸⁸ Скребица С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969, с. 69—70.

⁸⁹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 18.

⁹⁰ Лихачев Д. С. XVII век в русской литературе. М., 1969, с. 328.

⁹¹ Там же, с. 377.

⁹² Скребица С. В. В собрании русских древнерусских рукописей. — «Русская музыкальная газета», 1894, № 5, с. 146.

⁹³ Памятники русского музыкального искусства. Вып. 2. М., 1973, с. 234. Музыка на Полтавскую победу.

⁹⁴ Герасимова (Персицкая) Н. А. Партезный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.

⁹⁵ Об этом подробно пишет Николай Давыдов в «Музыкальной грамматике» («Памятники русского музыкального искусства»). Вып. 7. М., 1973, с. 66—67. «Текст имени кон-сакционнаго слога-тно мусическимъ разсудити и раздѣлити, да есть пужно концерта, где все слыши вступо и конча-етъ». Для примера Давыдов берет известный богослужебный текст и на нем учит композиторов «диспозиции и раздѣлению». «Бдѣпорядокъ Спѣво» — да будетъ то концертъ, «инопѣный» — тутта, «воцѣлѣтѣся» — концертъ «И присно живы Марин» — иже

создаются новые музыкальные жанры и формы, наиболее характерным среди них является жанр духовного хорового концерта а capella.

Минуя стадию разработки полифонического контрпунктического многоголосия, подобную итальянскому и нидерландскому мотетному стилю эпохи Возрождения, русское музыкальное искусство конца XVII века осваивает формы, типичные для западноевропейского барокко, но применительно к своим условиям. С развитием партесного концерта формируется яркое новое стилевое направление в русском музыкальном искусстве — стиль барокко.

Барокко как стилевое направление охватило русскую культуру конца XVII — первой половины XVIII века и параллельно развивалось в литературе и искусстве. Д. С. Лихачев отмечает, что литература в Древней Руси была однородна, она подчинялась стилю эпохи того времени, но в XVII веке она уже не так едина и стройна, как в древности: «Древняя литература не знает литературных направлений вплоть до XVII века. Первое литературное направление, оказавшееся в русской литературе, — барокко»⁹⁰.

Существенной особенностью развития русского барокко было историческое совмещение стилей.

Барокко как широкое историко-культурное понятие охватывает значительный круг явлений. В России средства выражения, выработанные в одних родах искусства, имели своеобразные соответствия в других — литературе, музыке и разных видах изобразительного искусства. Эпохой барокко открывается новая эра русского искусства. На русской почве барокко обрело своеобразные национальные черты, отличающие его от западноевропейского. Барокко в России более жизнерадостно и декоративно, чем на Западе, в нем сильно проявляет себя украшательство, порой доходящее до пестроты. Орнаментальность достигает пределов возможного, она проникает в стихосложение. Необыкновенно орнаментальны мелодии партесных концертов. «Орнамент курчавится по поверхности, не столько выражает существо предмета, сколько украшает его. Литературные сюжеты многопредметны». Даже внешний вид стихов приобретает барочные формы, они строятся в виде орнамента или фигур в виде креста, ромба, орла, звезды и т. д. «Стихи напоминают строгановские или царские письма в иконописи — та же орнаментальность, та же мелкопись, драгоценность, украшенность. Содержание в значительной мере заслонено драгоценным окладом формы. В целом орнамент барокко динамичен, но без свойственного западному барокко бурения масс»⁹¹.

Та же орнаментальность свойственна и музыке эпохи барокко. Ее мелодика и фактура декоративны, изукрашены.

В эпоху барокко появляются профессиональные авторы, усиливается чувство авторской принадлежности, происходит процесс индивидуализации авторского стиля во всех искусствах: например, в партесных рукописях мы встречаем десятки имен композиторов. В сочинениях лучших из них можно заметить стремление к индивидуальной, самостоятельной выразительности. В литературу также входит авторское начало, усиливается личная точка зрения автора. «Рост самосознания автора был одним из симптомов осознания в литературе человеческой личности»⁹². И когда

композитор называет свое произведение «творением» («творение Василия Титова», «творение Николая Калашникова», «творение Федора Редрикова» — читаем мы в партесных рукописях), это означает новое осознание значения и роли автора, творца, которое принципиально отличается от канонического искусства средневекового распевника, пишущего «переводы» с образцов «ангелогласного», «божественного» пения. Это также отличает один из рубежных этапов развития русского искусства — начало развития русской композиторской школы.

Эпоха барокко дала русской музыке огромную музыкальную литературу. Появилась целая плеяда композиторов, создателей духовных концертов, кантов, служб, партесных гармонизаций древних напевов. По подсчетам С. Смоленского, число их доходит до тридцати шести⁹¹. В. В. Протопопову удалось расширить этот список до сорока шести имен⁹². Среди них — имена Николая Дилецкого, Василия Титова, Николая Калашникова, Николая Бавыкина, Степана Беляева. И все же большая часть концертов в партесных рукописях анонимна. Очевидно, слишком крепка еще была средневековая традиция скрывать авторскую принадлежность.

В текстах партесных концертов преобладают сюжеты духовного содержания, но встречаются иногда и концерты на светские тексты, а также посвященные царственным и духовным особам. Выделяются концерты, прославляющие победы Петра, а в 40-е годы XVIII века появляются концерты светского, даже пародийного характера⁹³.

В «Музыкальной грамматике» Дилецкий излагает свое учение о форме концертов. В разделе «О диспозиции и разделении» Дилецкий рекомендует при сочинении концертов исходить из самого текста концерта, который должен был помочь «вылепить» музыкальную форму. В основе композиции концерта лежит принцип контрастных сопоставлений: полного мощного звучания хора и выделенной из хора ансамблевой группы. Этот ансамбль бывает обычно трехголосным, в характере канта. Дилецкий называл его «концертом» и писал, что, перед тем как начать сочинять концерт, композитору необходимо обдумать и разделить концерт на части, учитывая общее соотношение разделов звучания всего хора и отдельных групп, «концертов»⁹⁴. Термин «концерт» Дилецкий определяет как «борение гласов» — соревнование, противопоставление голосов ансамбля выделенной группы солистов и всего хора. Из сопоставления таких контрастных эпизодов складывается форма концерта. В партесных концертах количество частей не регламентировано, чаще они трех-, пяти-, семичастные, но есть концерты единого, слитного строения и, наоборот, такие, в которых количество частей и размер их меняются чрезвычайно часто — до двенадцати и даже до двадцати двух раз, как, например, в концерте «Кая житейская сладость»⁹⁵. Но все же наиболее типичны трехчастные концерты⁹⁶.

Большую роль в развитии искусства эпохи барокко сыграло учение об аффектах, проникшее в Россию в конце XVII века⁹⁷. Возбуждение аффектов было основной целью, которую ставили западноевропейские композиторы барокко. Музыка способна передавать движение человеческих страстей с помощью движе-

ния, представляя собой — аффект — такой элемент, который может вызвать в нас различные переживания по своей фантазии.

⁹¹ Рукописи из Отдела рукописей Гос. исторического музея, Синодального певческого собрания, № 46.

⁹² Партесные концерты трехчастной формы обычно безрецидивные, черты репризы привносятся лишь обобщенно; в соотношениях крайних разделов по тональности и метрическим признакам, протяженности и фактуре. В партесных концертах еще нет достаточной оформленности темы, так же как нет репризности в настоящем ее понимании. В то же время в них отсутствует глубокая цельность, основанная на интонационной общности первоначального порядка. Реприза — явление довольно редкое в эту эпоху — встречается лишь в тех случаях, когда повторяется текст. Музыкально-тематическая реприза в партесных концертах, как правило, соответствует текстовой.

⁹³ Философской основой этого учения являлась рационалистическая философия и психология, развивавшаяся в теориях от Декарта через М. Мерсенна, А. Кирхера к И. Маттею, И. Кюшину, К.-Ф. Э. Баху. Немецкий теоретик музыки XVII века А. Кирхер считал, что музыкальное искусство должно вызывать три главные страсти — радость, прощение и милосердие, из которых образуются аффекты — радость, страсть, гнев, страх, надежда, отвращение и сострадание, каждый из которых выражался определенным средством (Шестиков В. П. О аффекте и аффекту. М., 1975, с. 318).

ния голоса, динамики, мелодии, гармонии, лада и ритма. Музыка эпохи барокко связана с поворотом к новому строю чувств, она более изобразительна. Ее задача — заставить человека переживать, плакать, радоваться. Н. П. Дилецкий так определял цель музыки: «Музыка — иже сердца человеческие возбуждает или до увеселения, или до жалости»¹⁰⁰. В эпоху барокко музыка осознается как средство воздействия на людей, способное вызвать у них различные эмоции. Средневековая церковная музыка была более монолитной, обладала единой направленностью на общение человека с Богом, что определяло ее углубленность, внутреннюю замкнутость и особую созерцательность. Этим она принципиально отличалась от музыки барокко.

Традиции духовного концерта, пришедшие из Италии, Германии через Польшу на Украину и в Россию, были здесь в значительной степени претворены в национальной манере и приспособлены к местным условиям. Многие идеи «Музыкальной грамматики» Дилецкого, заимствованные из западноевропейских трактатов, легли в основу творчества композиторов XVII—XVIII веков. Главные среди них связаны с учением об аффектах и теорией подражания, названной Н. Дилецким «естественным» правилом композиции. Различные аффекты находили музыкальное воплощение в универсальных устойчивых приемах, активно воздействовавших на слушателей, в так называемых музыкально-риторических фигурах. В партесных концертах вырабатывается система признаков, воплощающая разные эмоциональные состояния.

Наиболее яркие музыкально-риторические фигуры концертов связаны с имитацией движения, особенно на таких словах, которые выражают движение, как «побеже», «скакаше», «играя». Например, на словах «Море виде и побеже, Иордан возвратился вспять» (в концерте Василия Титова «Днесь Христос») волнение моря и обращение реки вспять передано сложнейшими полифоническими приемами — двенадцатиголосной канонической имитацией (называемой в XVII веке фугой), постепенными нарастаниями звучностей. Присоединяя один за другим три хора, композитор создает ощущение приподнятого волнения и нарастания движения.

Радостные чувства обычно передаются плясовыми мотивами и ритмами, «трубными» оборотами. В этих эпизодах в партесных концертах преобладают светлые мажорные тональности, господствуют консонансы, обычно быстрый темп, метрическая четкость, танцевальные ритмы.

Чувства печали, горести, страдания передавались минорным ладом, медленным темпом, интонациями вздоха, прерываемыми паузами, как, например, в концерте «Плачу и рыдаю».

Нередко музыкально-риторические фигуры носят звукоподражательный характер, особенно когда в тексте говорится о трубном гласе, златокованой трубе. В таких случаях композитор нередко использует «золотой ход валторн» — последовательность сексты, квинты и терции.

Хоровое мастерство лучших композиторов поражает мелодической изобретательностью, совершенством владения композиторской техникой. Используя устойчивые музыкально-риторические фигуры в разных типах партесных концертов, компози-

торы эпохи барокко способствовали развитию русского музыкального тематизма, сформировали характерные интонации, типичные для хоровых концертов. В русских партесных концертах, как справедливо утверждает Н. А. Герасимова-Персидская, музыкально-риторические фигуры, как форма связи текста с музыкой, прошли определенную эволюцию. «Вначале идет освоение самого принципа передачи в мелодии содержания текста — отсюда разнообразие изобразительных приемов в творчестве композиторов рубежа веков. Параллельно ряд приемов переходит в композиционный план. Далее все большую роль начинают играть мелодически выразительные индивидуализированные обороты, присущие данному произведению, а не данному аффекту»¹⁰¹. Таким образом, выработанные в эпоху барокко устойчивые формулы не препятствуют развитию оригинального авторского стиля композиторов.

В партесных концертах родился новый музыкальный язык типизированных формул, изображающих определенные чувства и действия.

Несмотря на то, что риторика не имеет непосредственного отношения к музыке, будучи наукой, связанной с проповедью, красноречием, законы, на которых она основывается, отражаются и в музыкальном творчестве. Отчасти это связано с тем, что партесная музыка и все жанры XVII — начала XVIII века оставались еще вокальными, связанными со словом. Важнейшие стадии сочинения музыки, к которым в риторике относятся *inventio* — изобретение, *dispositio* — расположение, *decoratio* — украшение, нашли конкретное воплощение в «Музыкальной грамматике» Н. Дилецкого и широко применялись в практике.

Мелодическая изобретательность, согласно учению Дилецкого, связана с теорией музыкально-риторических фигур восхождения, нисхождения, а также вздоха, восклицания, вопроса. В них «полнее всего отражались стремления музыки XVII века — первой половины XVIII века к образной конкретности и повышенной экспрессивности. Именно они немало способствовали творческой свободе, нарушениям установившихся норм»¹⁰². В партесных концертах можно встретить многочисленные примеры использования подобных музыкально-риторических фигур. Наиболее распространенные среди них фигуры мелодического восхождения и нисхождения (*anabasis* и *catabasis*). У Дилецкого эти правила «восшествия и нисшествия» вылились в своеобразное учение о мелодии. Он предлагает около десятка типов мелодического движения. Своё положение он иллюстрирует на простейших музыкально-риторических фигурах восходящего движения на словах «Взыде на небеса» и нисходящего движения на словах «Сийде на землю». В концертах Дилецкого это правило отражается в многочисленных примерах. Тексты о воскресении и восхождении иллюстрируются восходящей мелодией, как, например, в Воскресном каноне. Радость, ликование передаются чрезвычайно разнообразными музыкально-риторическими фигурами. Слова типа «воспойте», «радуясь», «торжествуй», «ликуй» и прочие подчеркнуты развернутыми виртуозными пассажами-юбилеями. В Воскресном каноне Дилецкого радость Давида, пляшущего перед Ковчегом Завета, передается с помощью плясовых ритмов, изложенных в партии баса каноном.

¹⁰¹ Дилецкий Н. Музыкальная грамматика. Полн. собр. Соч. Симбирск (изд. 1910) с. 60.

¹⁰² Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983, с. 215.

¹⁰³ Захаров Л. Риторика и литературоведение. Музыка XVII — первой половины XVIII в. М., 1983, с. 25.

В эпоху барокко впервые вводится понятие паузы, но паузы используются только лишь в концертах, в гармонизациях древних распевов их не существует. Паузы связаны с расироstrаненной в XVIII веке фигурой издоха (*suspirato*). И в партесных концертах паузы нередко приобретают драматургическую, эмоционально-выразительную роль. Выразительные мелодии, расчлененные паузами (фигура — *temsis*), создают аффект страха¹⁰³. В партесных концертах паузами также передаются ощущения смутения, отчаяния, ужаса. Так, слова «глад», «меч», «смерть» в концерте «Плачу и рыдаю» В. Титова выделены паузами. Паузы способствуют выражению аффекта восклицания. Типичным примером торжественного восклицания может служить начало концерта В. Титова «Днесь Христос на Иордан прииде креститися». Начальные слова «днесь», «Христос», отделенные паузами, звучат как троголасные восклицания двенадцатиголосного хора. Вслед за этим идет контрастный эпизод, подобный трехголосному канту, известному под названием «Щиголя», ставшему народной детской песней.

Мелодии кантов часто звучали в партесных концертах В. Титова, Н. Бавыкина. Н. Дилецкий советует композиторам в концертах использовать известные канты и светские мелодии «мирских песен». Он пишет: «И сие есть не последнее художество ко слаганию, егда песнь мирскую, или ину превращаю на гимны церковныя»¹⁰⁴. Он рекомендует использовать русские, украинские, польские напевы. В качестве примера Н. Дилецкий приводит известный кант «Радуйся, радость твою воспевающе», который перекладывает на богослужебный текст.

Кантовый тип фактуры в концертирующих эпизодах сближает духовные концерты с бытовыми жанрами домашнего музицирования — кантами, псалмами. В мелодике партесных концертов нередко сплетаются элементы канта, украинской и русской многоголосной песни. Так, один из концертирующих эпизодов для трех басов (в тексте риторический вопрос: «Что ти есть море, яко побегло еси?») звучит как мужская лирическая песня с окончанием в унисон.

В недрах партесного концерта создается особый тип мелодики стиля барокко. Дилецкий в своей «Грамматике» советовал композиторам сочинять музыку про запас, без текста. По Дилецкому, это правило «атексталис», «когда есть фантазия». Эти фантазии, очевидно, и были началом свободного творчества первых русских композиторов. Партесным концертам свойственно исключительное вокальное колористическое богатство и виртуозность. Композиторы XVII—XVIII веков в совершенстве владели техникой хорового письма. Концерты были рассчитаны на певцов с высоким уровнем вокальной техники. Композиторы эпохи барокко научились средствами хора а *capella* достигать большой полноты и яркости красок.

Оригинальная трактовка хорового многоголосия, например двенадцатиголосный хор — наиболее типичный состав хора в конце XVII — начале XVIII века, — трактуется в партесных концертах как четырехголосный хор с делением каждой партии на три голоса. Этим русский партесный многоголосный хор отличается от западноевропейских многохорных композиций, где двенадцатиголосие представлено как три четырехголосных хора.

Так, например, концерт Николая Бавыкина «Ныне силы небесныя» на двенадцать голосов представляет собой блестяще написанную хоровую композицию с яркими, красочными сопоставлениями. Особенно в нем выделяется средний раздел («Се бо входит царь славы»), где этот текст в нескольких проведениях звучит в разных трехголосных тембровых комбинациях, которые постепенно повышаются: в первом проведении участвуют два тенора и бас, во втором — два альта и тенор, в третьем — два сопрано и басом. В концерте преобладает колористическая трактовка хоровых партий, она более важна, чем сопоставление хоров, и это типично для русских партесных концертов.

В произведениях, подобных концертам В. Титова, Н. Бавыкина, Ф. Редрикова, отражены разнообразные чувства, лирические настроения и торжественные «ликования», что невольно заставляет вспомнить о высказываниях современников об «одушевленной красоте» партесных концертов.

Эпоха барокко дала многое русской музыкальной культуре. Появляются новые жанры — кантаты, партесные гармонизации, хоровые концерты и сарелла. Вместе с тем вырабатывается новая композиторская техника — устанавливаются нормы ладотонального мышления, гармонического языка, полифонического письма. В творчестве целой плеяды первых русских композиторов (среди которых В. Титов, Н. Калашников, Н. Бавыкин, Ф. Редриков), в их службах, концертах предстает развитый стиль русского барокко, типичными особенностями которого стали смелые, яркие, динамичные контрасты, масштабность, выразительность, мастерское чувство хорового письма, виртуозное владение имитационно-полифонической техникой. В партесных концертах был выработан особый музыкальный язык, типизированные музыкальные формулы. Музыка эпохи барокко открыла дорогу светским жанрам — опере, инструментальной музыке — и подготовила путь становления русской музыкальной классики XVIII—XIX веков.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ПЕВЦОВ И ПЕСНОПЕНИЙ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ И В ШИТЬЕ

Древнерусская живопись неразрывно связана с песнопениями, текстами молитв. Синтез древнерусского искусства создавал единую их основу. Сюжеты песнопений изображались на иконах, и, наоборот, иконы способствовали возникновению новых песнопений. Псалмы, стихиры, гимны находили отражение в иконографических сюжетах, как бы обрисовывались в иконописи. Иногда на иконах изображался процесс пения, певцы, святые в виде певцов и даже простой народ в позах моления и пения. В западной иконографии можно встретить поющих ангелов, святых, например св. Циприллию, играющую на органе, но обычно не встречаются изображения простых, не канонизированных певцов, как это бывает в византийских и русских иконах и фресках. Изображение пения можно встретить также и в шитье, в миниатюрах древних книг, в певческих книгах, в Псалтыри.

В Киевской Псалтыри — прекрасной пергаменной рукописи, написанной в Киеве в 1397 году, есть множество изображений певцов и песнопений. Как мы выяснили в предыдущих главах,

¹⁰ См. там же, с. 26.

¹¹ Дилерский Николай. Идея грамматически музыкальной. Публикации Вл. Протопопова. — «Памятник русского музыкального искусства», Вып. 7: М., 1979, с. 140.

Псалтырь — это книга, которую не только читали нараспев, но и пропевали за богослужением. Создатель Псалтыри царь Давид своими современниками был выделен как лучший певец того времени, о чем сказано в первой Книге Царств. В Псалтыри Давид многократно изображен поющим Богу свои псалмы.

Но, к нашему удивлению, он предстает без музыкального инструмента в руках (как это стало типичным в поздних рукописях и в печатных Псалтырях). Давид изображается в позе молитвы и пения (лл. 46 об., 184 об.). Его руки приподняты и обращены к небу. Однако в тех случаях, когда псалом приобретает характер хваления и благодарения, чувства передаются более экспрессивно. Например, на словах «Благословен Господь Бог

159.
Киевская псалтырь.
Миниатюра, лист
184в «Молитва царя
Давида». 1397

159.
Kiev Psalter. Miniature,
sheet 184v "Tsar David
Praying". 1397



Израиля, творяй чудеса» Давид восхваляет Бога с воздетыми руками (л. 97 об.). Однако в Псалтыри чаще встречается поза молитвы с вытянутыми вперед руками, которая означает одновременно и молитву и пение, в чем мы убедимся, посмотрев другие иконографические сюжеты, изображающие пение на иконах. Как известно, древнееврейское богослужение шло под сопровождение музыкальных инструментов. Инструменты, допущавшиеся в древнееврейский храм, перечислены в 150-м псалме: наряду с хорами (ляки) там звучали трубы, органы, псалтырь, тимпаны и проч. В Киевской Псалтыри не воспроизведен весь названный инструментарий. Художник ограничился изображением небольшого ансамбля. Очень красочно представлены в Киевской Псалтыри три музыканта, иллюстрирующие 150-й псалом (л. 204 об.). На миниатюре три музыканта, в центре — певец, который в характерном для евреев обычае поет и одновременно танцует.

160.
Киевская псалтырь.
Миниатюра, лист III.
1397

160.
Kiev Psalter. Miniature,
sheet III, 1397

Справа от него — тамбурист, музыкант слева играет на тарелочках¹⁰⁵. На следующем, 205-м листе помещена вторая миниатюра этого цикла. На ней изображен Давид, играющий на гуслях. Давид с гуслями встречается в Киевской Псалтыри лишь один раз. Он представлен в образе доброго пастыря, сидящего на скале и играющего на прямоугольных гуслях. Вокруг него мирно пасутся стада.

Интересен цикл миниатюр Киевской Псалтыри, изображающий библейские песни, послужившие в византийской гимнографии источником для одного из главных церковных жанров — канона, созданного Андреем Критским и развитого в творчестве Иоанна Дамаскина, Космы Маюмского и других гимнографов.



Вадимов Г. Вадимов Г.
тристоваго
Князь Давид
опубликованной на
Киевской Псалтири
Он связывает эту
миниатюру с миниату-
рой, расположен-
ной от нее слева и
изображающей царя
Саула. «Саул, мучи-
мый злым духом,
ищет развлечения в
музыке и танцах», —
пишет Г. Вадимов
(«Киевская Псалтирь»
1987 год). Вадимов Г.
Исследование о
Киевской Псалтири.
М., 1978, с. 142).

В Библии нет на это
показаний указаний.
Псалом, который
иллюстрирует мини-
атюра, изображающая
Саула, не входит в
число 150 псалмов
Давида. Этот псалом
рассказывает о жизни
Давида и его победе
над Голиафом. Изоб-
ражением царя Саула
начинается цикл
миниатур этого пса-
лма. Саул посылает
своих слуг: «Найдите
мне человека,
хорошо играющего,
и представьте мне
его» (1-я Книга
Царств. XVI 17).

Все авторы библейских песен или поющие их изображены в позе пения.

Первая песня, озаглавленная «Песнь первая сестры Моисеевы и Ароновы Мариамы», имеет две иллюстрации. Первая изображает переход через Черное море. Израильяне, руководимые Моисеем, пересекают море. Фараоновы войска гибнут, народ, видя это чудо, воспевае песнь Богу (их руки в позе пения); «Помощник и покровитель бысть мне во спасение. Се Богу мой, и прославлю...».

Другая иллюстрация этого же события представляет песнь женщин. Пророчица Мариам с другими женщинами под звуки трубы, тимпана и тарелок, танцует, поет песнь: «Поим Господеву, славио бо прославися». Пророчица Анна и пророк Аввакум также воспевают песнь благодарения в позе моления и благодарения. Пророк Иона выходит из чрева кита — его руки вытянуты,

161.
Киевская псалтырь.
Миниатюра, лист 220
об. «Три отрока в
пещи огненной». 1397

161,
Kiev Psalter. Miniature,
sheet 220 reverse.
"The Three Hebrew
Children in the Fiery
Furnace", 1397

как у предыдущих пророков. Песнь трех отроков — «Благословен ты, Господи, Боже отцов наших, и хвальный и превозносимый во веки» — изображена в соответствии с текстом Книги пророка Даниила (III, 52). Три отрока ввержены в печь огненную. Воспевая песнь Богу, они тоже держат руки в позе пения. Руки у двух крайних отроков слегка расставлены и протянуты вперед, средний прижимает левую руку к сердцу, а правой, по-видимому, делает хейрономические, музыкальные знаки, вероятно, он главный из трех певцов. Два крайних певца смотрят на него.

В Киевской Псалтыри есть прекрасные иллюстрации отдельных псалмов, среди них иллюстрации к 136-му псалму, повествующему о плаче евреев на реке Вавилонской: «При реках Вавилона там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе. На



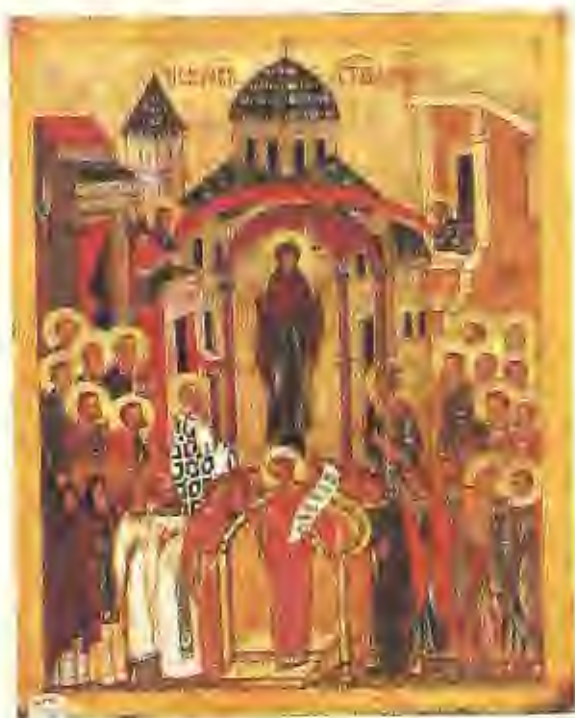
162.
Собор Богоматери.
Икона. Псковская
школа. XV в.

162.
Assembly of the Virgin.
Icon. Pskov school,
15th century

вербах посреди его повесили органы наши. Там пленившие нас требовали от нас слов песней и притеснители наши — веселия: пойте нам из песней Сиона». В миниатюре олицетворением реки Вавилонской является обнаженная мужская фигура голубого цвета, из уст которой изливается поток. На вербу повешены две корзины и два «органа» — ударных инструмента, напоминающих тимпаны. Миниатюра изображает диалог «людей плененных» и пленителей, вопрошающих их петь свои песни, драматизм последних слов псалма, заключающих ненависть к поработителям и жажду отмщения.

Музыка и иконопись объединялись общностью сюжетов песнопений. На тексты песнопений писали фрески, иконы. Изображение простых певцов на иконе наряду со святыми, Богоматерью, ангелами является, по-видимому, специфической чертой

византийских и русских иконографических сюжетов. Они преимущественно связаны с прославлением Богоматери. Обратимся к сюжетам, где изображены певцы на иконе. Подобных сюжетов несколько. Один из них связан с иконографией Покрова Богородицы, о чем уже говорилось выше. На нем представлен Роман Сладкопевец в окружении хора певцов. Красочно изображались певцы и на богородичной иконе, именуемой Собор (Похвала) Богоматери. Собор Пресвятыя Богородицы празднуется на второй день Рождества Христова, когда церковь прославляет Богородицу. Существует также еще одно специальное богородичное богослужение — Похвала Богородицы, — которое совершается на пятой неделе Великого поста. Иконография объединяет оба эти Богородичных праздника. Само название композиции гово-



рит о том, что на ней изображается Богородица славимая. Она представлена сидящей на троне, в нижней части иконы помещен хор, ее славящий.

Рассмотрим две иконы под названием «Собор Богоматери». Одна из них относится к псковской школе. Она принадлежит кисти мастера церкви св. Варвары — выдающегося псковского иконописца XV века (хранится в Третьяковской галерее). Другая икона принадлежит мастеру ростово-суздальской школы XV века (находится в собрании Музея Павла Корина). Композиция икон «Собора», или «Похвалы Богородицы», очень близка иконографии Рождества Христова. Она так же сложна и требует толкования. В центре «Похвалы» — восседающая на троне Богоматерь с младенцем. Как и в композиции Рождества Христова, в ней есть воцхвы, ангелы, пастухи и ясли. Особенностью «Похвалы»

163.
Покров Богоматери.
Новгородская таб-
летка. XV—XVI вв.

163.
The Intercession of the
Virgin. A double-faced
tablet from Novgorod
15th-16th century

является наличие певцов, указывающее на то, что здесь изображен сюжет — исполнение богородичного рождественского песнопения. На более поздней иконе ростово-суздальской школы мастер создает более полную композицию. Кроме упомянутых персонажей он вводит и изображение двух авторов рождественских песнопений, по-видимому, это Иоанн Дамаскин (справа) и патриарх Анатолий (слева). Оба они держат свитки, на которых написаны слова созданных ими песнопений. На свитке у патриарха Анатолия (слева от хора) написано: «Что ти принесем, Владыко Христе, яко явился». Эта стихира и легла в основу сюжета иконы. Иоанн Дамаскин, стоящий рядом с хором, показывает текст своей стихире певцам. Ее поет хор, расположенный у подножия трона, а на иконе изображено содержание этого песнопения. Текст стихире раскрывает смысл иконы. Стихира «Что ти принесем» второго гласа исполняется в цикле стихир на «Господи, воззвах» во время Вечерни Рождеству Христову:

Что ти принесем, Владыко Христе,
яко явился еси земли, яко человек нас ради?
Каяждо бо от Тебе бывших тварей
Благодарение Тебе приносит,
Ангели — пение;
Небеса — звезду;
Волхвы — дары;
Пастырие — чудо;
Земля — вертеп;
Пустыня — ясли;
Мы же — Матерь Деву.
Иже прежде век, Боже, помилюй нас.

Стихира начинается с риторического вопроса: какую благодарность принесли люди и все земное, сущее явившемуся на землю Богу — Христу? Весь дальнейший текст является ответом на этот вопрос, который иконописец выражает на иконе. Псковский мастер XIV века в ярких иконописных образах раскрывает содержание этого песнопения. В центре иконы на красочном престоле в пурпурных одеждах восседает Богоматерь. Она величественно держит младенца Христа, окруженного славою «Иже прежде век». В верхнем углу слева ангелы, приподняв руки, воспевая, приносят ангельское рождественское славословие: «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение» (Лука, II, 14).

Слева от престола изображены волхвы, приносящие дары, о чем свидетельствуют ларцы в их руках. Икона «Похвала Богородице» воспевает чудо рождения Девой Христа. Об этом чуде свидетельствует звезда, которая обычно помещается и в композиции «Рождества» и «Похвалы». Патриарх Анатолий в высоком поэтическом стиле говорит о даре неба Богу своей звезды («Небеса — звезду»). Звезда на псковской иконе XIV века утрачена, она сохранилась на более поздней ростово-суздальской иконе XV века, где пораженные видением пастухи указывают на звезду. Человечество в лице пастухов воспринимает явление Бога как чудо.

Интересны аллегории Земли и Пустыни, изображенные на иконе в виде дев. Женская фигура, сидящая справа от престо-

ла. — Земля. Она облачена в зеленые одежды. С ней связано изображение зеленой горы и пещеры, в которой родился Христос. Аллегория пустыни более динамична, она представлена в виде деви в красной повязке с яслями в руках, которые она приносит к ногам Богородицы, ибо в яслях родился Христос.

Люди приносят Богу самое прекрасное человеческое творение — Богородицу, которая и является центром композиции. «Мы же — Мать Деву!» — восклицает патриарх Анатолий.

Особый интерес вызывают певцы, поющие это песнопение. На нижней части псковской иконы расположены трое мужей с посохами, облаченные в белые одежды, и юноша, стоящий перед ними и читающий по книге. Вероятно, эта сцена изображает распространение в церковной практике пение с канонархом: певцы

165 Однако существует и другое предположение, принадлежащее А. Овчинникову и Н. Кашилову, что один из певцов указывает рукой на звезду. См. об этом: Живопись древнего Пскова. М., 1971, с. 13. Вступительная статья А. Овчинникова и Н. Кашилова.



поют вслед за чтецом. Обращает на себя внимание правый певец с поднятой рукой, которой он подает знаки остальным исполнителям. По-видимому, это главный певец, который с помощью хейрономических знаков-жестов делает дирижерские указания остальным певцам. Такая система управления хором употреблялась в Византии¹⁶⁶.

Колорит и характер изображения Собора Богородицы на ростово-суздальской и псковской иконах различны. Яркий контраст зеленого и красного цветов характерен для творения псковского мастера. Мягкостью очертаний и теплотой охры отмечены произведения ростово-суздальского творца. Ростово-суздальская композиция в целом несколько изменена, дополнена. Богородица, сидящая на троне, окружена мандорлой — кругами, обозначающими святость. Позе Богородицы придан более нежный,

164. Дιονисий. «О Тебе радуется». Фреска Феропонтова монастыря. Начало XVI в.

166. Dionysius. "In Thee Rejoiceth". Fresco from the Ferapontov Monastery. Early 16th century.

женственный характер. В руках она держит не образ Христа, заключенный в ромбы, символизирующие славу Христа, а младенца с поднятыми руками, к которому склонилась ее голова. Хор, расположенный у подножия престола, в три раза превышает своей численностью псковских певчих — более десяти певцов, одетых в специальные одежды. Слева от них стоит византийский гимнограф — автор песнопения. Свиток со словами своего песнопения он показывает хору, а левой рукой указывает на Богородицу с Христом, к которым обращено песнопение и которых прославляют певцы. Справа от певцов стоит другой гимнограф. Он в монашеской розовой рясе, голубом парамане и коричневой мантии. В руках он держит свиток с надписью: «Богородице в сердце правоверным»¹⁰⁷.

Толкование иконографии Собора Богоматери может быть связано с другими песнопениями рождественского цикла, например с основным песнопением праздника Собора Богоматери, его кондаком:

Иже прежде денницы
От Отца без матери
родивыйся,
На земле без Отца
воплотися днесь из Тебе.
Тем же звезда благовествует волхвам,
ангелы же с пастырьми поют
несказанное Рождество Твое. Благодатная.

Иконография «Собора» связана с текстом кондака из Рождество Христово, написанного знаменитым византийским гимнографом VI века Романом Сладкопевцем:

Дева днесь пресущественнаго рождает,
И земля вертеп неприступному приносит,
Ангели с пастырьми славославят,
Волхвы же со звездою путешествуют;
Нас бо ради родися Отроча младо
Предвечный Бог.

В этом тексте Романа есть все, что изображено на иконе «Собор Богоматери», за исключением аллегорических образов дев.

Изображение певцов и песнопений можно встретить не только на иконах, но и на фресках. Они встречаются преимущественно в храмах, посвященных Богородице, например Акафист Богородице на фресках Благовещенского собора Московского Кремля. На фресках собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, расписанного в 1502—1503 годах иконописцем Дионисием «со своими нады», значительная часть сюжетов связана с песнопениями в честь Богоматери. На южном лионете изображен «Собор Богородицы», на северном — композиции «О Тебе радуется», на восточном — «Покров Богородицы». Как отмечает И. Данилова, «во всех этих изображениях Богоматерь прославляется в различных аспектах: на южной стороне — как родившая Христа, на западной — как посредница между Богом и родом человеческим, на северной — как царица мира и, наконец, на восточной — как покровительница русской земли»¹⁰⁸.

На фреске «Собор Богородицы» с правой и левой стороны от Богородицы расположены певцы. Они размещены друг против друга как два антифонных хора. Их руки протянуты к Богоматери, жесты изображают пение. Они облачены в разноцветные ризы, округленные и остроконечные шапочки.

Одно из главных мест на стенах собора отведено изображению большой музыкально-поэтической композиции — Акафисту Богородицы. Акафист — торжественная многочастная композиция, состоящая из тринадцати кондаков и двенадцати икосов. Первый кондак Акафиста, «Взбранной Воеводе победительная», восхваляет Богоматерь как победительницу, избавившую град от варварского разорения:

¹⁶⁰ См.: Антонова В. Н. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1986, № 30.

¹⁶¹ Давидова Н. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970, с. 5—5 об.

¹⁶² Перевод стих. В. Адаменко. — Сборник суточных церковных служб и песнопений на русском языке. Нижний Новгород, 1926, с. 99.



Тебе, Высшей Военачальнице,
избавившей от бед,
мы, рабы Твои, Богородица,
воспеваем победную и бла-
годарственную песнь.
Ты же, имеющая силу
непобедимую,
освобождай нас от всяких
бед, чтобы мы взывали к Тебе:
Радуйся, Невеста Вечнодевятственная¹⁶²

На столбе помещена фреска, изображающая пение Акафиста перед иконой Богоматери. С правой стороны расположены священник и дьякон с кадиллом (каждение — знак усиленной молитвы), слева в позе моления предстоят архиерей, князь и народ.

165.
Дионисий, «О Тебе
радуется». Фрагмент
фрески Ферапонтова
монастыря,
Начало XVI в.

165.
Dionysius, "In Thee Re-
joiceth". Detail of the
fresco from the Fera-
pontov Monastery,
Early 16th century

Среди фресок Ферапонтова монастыря выделяется огромная композиция «О Тебе радуется», которая, как известно, была обязана своим возникновением гимну Богородице Иоанна Дамаскина «О Тебе радуется». Несомненно, это одна из самых красивых иконографических композиций.

Песнопение проникнуто радостным прославлением Богоматери, воплотившей Бога:

О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь,
Ангельский собор и человеческий род,
Освященный храм и рай словесный.
Девственная похвало,
Из нея же Бог воплотится и младенец бысть.
Прежде век сый Бог наш,
Ложесна бо Твоя престол сотвори,
И чрево Твое пространнее небес содела.
О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь.
Слава Тебе!

Композиция фрески в целом отражает содержание песнопения. Округлые линии, преобладающие в композиции, соответствуют закругленности текста, образуемой повторением первой строки в конце.

Фреска наполнена множеством фигур, небесных сил, окружающих Богоматерь (ангельский собор) и предстоящих людей (человеческий род). Среди них — цари, патриархи, священнослужители, простой народ — женщины, мужчины. Все они прославляют Богоматерь, восседающую на престоле с младенцем на руках.

Не менее ярко изображена эта же композиция на новгородской таблетке. Содержание песнопений передано символически: в центре в круге, означающем вечность, на престоле восседает Богоматерь, которая держит на руках благословляющего младенца. У подножия престола стоит Иоанн Дамаскин — автор песнопения. Сверху Богоматерь окружает «ангельский собор», снизу — «человеческий род». Люди протягивают руки к Богоматери в знак молитвы и пения. Храм, упоминаемый в песнопении, возвышается над всей композицией многокупольной вершиной, придавая ей законченный величественный характер. Рай изображен в виде причудливых цветов и кустов.

Иконография сюжета «О Тебе радуется» не включает изображения хора певцов, потому что певцы — это и «ангельский собор», и «человеческий род», предстоящие в молитвенном пении. Икона сама являет изображение песнопения. Новгородская таблетка XVI века — это одно из самых прекрасных воплощений сюжета данного песнопения. Здесь полностью представлен его текст. Он составляет фон и написан на свободной от круга поверхности, в правом и левом углах композиции. Гимн «О Тебе радуется» был излюбленным песнопением в Древней Руси; с ним связывалось ощущение праздника, радости.

Очень красочно изображены певцы на иконе «Воздвижения Креста Господня» — новгородской таблетке XV века.

Праздник Воздвижения связан с обретением Елсеной креста, на котором был распят Иисус Христос. Она посетила Святую землю с целью найти крест, на котором был распят Христос. Рас-

колки, предпринятые ею, увенчались успехом. Были найдены и пещера и крест. В честь этого над пещерой Гроба Господня была построена церковь, освященная 14 сентября 335 года. Чтобы дать возможность собравшимся отовсюду христианам во время торжества увидеть крест, епископ Макарий поднимал, или «воздвигал», крест высоко над головами молящихся, а от этого и праздник получил свое название «Воздвижение». С этим в православном богослужении связана традиция поднимать (воздвигать) крест и показывать его на все четыре стороны. Хор в это время поет сорок раз «Господи, помилуй». На новгородской таблетке XV—XVI веков в центре храма на возвышении епископ Макарий высоко над головой воздвигает крест. На видном царском месте сидят император Константин и его мать императрица Елена.



Большое внимание иконописец уделил изображению певцов. В нижнем ряду, как раз под фигурой Макария, — правый клирос. Хор певчих облачен в белые остроконечные шапки, в разноцветные красивые одеяния. В центре хора находится главный певец — головщик — в темно-синем платье. Он дает указания певцам — его пальцы делают певцам хейрономические знаки. Слева расположен другой хор — левый клирос. Певцы этого клироса тоже облачены в разноцветные одежды, но на их головах круглые шапки. Особо выделен головщик, управляющий хором теми же жестами. Он одет в красное платье.

Очень выразительно изображены певцы на пелене, вышитой в 1498 году по заказу дочери молдавского господаря Стефана, невестки Ивана III — Елены Стефановны, называемой Еленой Волошанской. Пелена — памятник весьма значительных истори-

166.
«О Тебе радуется».
Новгородская таб-
летка. XV—XVI вв.
166.
"In Thee Rejoicetur".
Novgorod double-faced
tablet. 15th-16th cen-
tury

ческих событий конца XV века, связанных с борьбой за престолонаследие¹⁶⁷.

Событие, изображенное на пелене, было кульминацией жизни Елены и ее сына Димитрия, который был объявлен наследником престола, поэтому Елена Волошанка пожелала увековечить торжественную, радостную для ее сердца процессию, заказав шитье с изображением всех принимавших в ней участие, в том числе и хора.

На пелене представлена церковная процессия в день празднования Вербного воскресения. Слева в первом ряду — Елена Волошанка, одетая в желтую ризу и красное платье. На правом плече у нее знак — коричневый круг, выделяющий ее из ряда других



167.
Воздвижение креста.
Новгородская таб-
летка, XV—XVI вв.

167.
The Raising of the Cross.
Novgorod double-faced
tablet. 15th-16th cen-
tury

лиц. Четвертая женщина справа от Елены — Софья Палеолог, одетая в княжеские одежды и княжескую шапку.

В центре композиции помещена икона Божией Матери, именуемая Одигитрией. Ее несет дьякон. Справа от иконы, на одном с ней уровне, расположены три очень значительные фигуры — Иван III, его сын Василий и внук Димитрий. Художник выделил фигуру Димитрия крутым нимбом коричневого цвета; цвет его одежды и нимба соответствует цвету одежды его матери — яркое контрастное сочетание красного с желтым. Так же ярко одеты лишь певцы, изображенные на переднем плане перед иконой антифонно как левый и правый клиросы. На них длинные разноцветные рясы — красные, желтые, белые, голубые, коричневые, на головах — остроконечные и округлые шапочки, тоже разных цветов. В черные одежды облачено только монашествующее духовенство. На каждом клиросе есть руководящий певец,

головщик, регент, которого нетрудно узнать по поднятым рукам и дирижерским жестам. В правом клиросе регент одет в красную рясу, в левом — в коричневую. Их живые, изящные позы свидетельствуют о том, что в настоящий момент они руководят хором, сопровождая крестный ход пением. Динамичность придают хору и жесты певцов — их руки приподняты, они запечатлены в позе пения. В архивах сохранились сведения о том, что Государев хор Ивана III участвовал в поставлении на великое княжение Дмитрия Ивановича, внука Ивана III. На левом и правом клиросах пели многолетие.

Древнерусская иконопись и музыка обнаруживают глубокую связь в воплощении общих сюжетов, которых довольно много, и

¹¹⁰ Датировка иконописи и определение изображенных на ней лиц произведены М. В. Шенниковой в статье «Изображение русских исторических лиц в шитье XV века» — Труды ГИМ. Вып. 12. М., 1954. См. также: Матвеев Н. А. Древнерусское шитье. М., 1971, с. 20.

Т



перечисленным кругом произведений они не ограничиваются. Почти все иконы праздничного круга отражают в той или иной мере тексты песнопений. Теснее всего икона связана с главным песнопением праздничной службы — кондаком; например, рождественский кондак служит источником иконографии Рождества Христова. Нередко в основу иконографии бывает положен текст какой-либо стихир, цикла стихир (житие с клеймами) и даже такой большой композиции, как Акафист Богородице.

Древнерусские иконы дают богатый материал, касающийся русской хоровой культуры. Изображение хоров на иконах восходит к XIV веку, при этом на иконах можно видеть разные хоры — псковский, ростово-суздальский, новгородский. Одежда певцов обычно изображалась разноцветной, выдержанной в ярких тонах: не встречается черных ряс, рясы оторочены каймой по краям, часто кайма золотая, а на головах певцов — разноцветные

168
Пелена Елены Волошанки. 1498

168.
The shroud of Yelena Voloshanka. 1498

шпалочки разных форм, остроконечные и округлые. Во главе хоров стоят главные певцы — головщики, регенты, которые пальцами рук делают знаки — жесты, похожие на византийские хейрономические знаки. Количество певцов в хорах различное — от четырех до более десятка. Довольно часто на иконе изображаются одновременно два хора — левый и правый клиросы, которые стоят друг против друга, что указывает на антифонное пение хоров. Такие полухоры состоят из пяти-шести человек. Во главе каждого из них — свой головщик. Хоры размещаются в центре храма в наилучших акустических условиях.

Древнерусские храмы отличались поразительным акустическим совершенством. Высокие купола, головщики с объемной акустикой создавали эффект несмногого, небесного звучания. Голоса певцов поднимались в высоту купола, тембры их смешивались и доносились сверху из купола слитно, объемно, звучно, отдаваясь эхом, как бы имитируя небесное ангельское пение.

Древнерусский храм был «небом на земле» для человека, который, входя в него, погружался в особый мир. Этому способствовала и архитектура — условия особой акустики, и музыка, и живопись. Лики святых смотрели на верующих с икон и фресок то строго, то умильно. Человек слышал слова молитв, тексты Священного писания. Все, что окружало его в храме, было наполнено символическим и мистическим духом, в нем не было ничего случайного, все было упорядочено, все соответствовало Уставу, богослужение шло в строгом последовании. Все, что окружало человека в храме, было подчинено одной идее и, гармонично сливаясь воедино, возносило человеческий дух ввысь. «Горе имеет сердца» (обрати сердца ввысь) — вызывает священник на литургии. Все это вместе с невыразимой силой действовало на внутренний мир человека. Атмосфера храма призвана была духовно наполнить человека, этой же цели служила и древнерусская музыка.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

Архитектура Скульптура Живопись

1. Киев. Языческое капище. X в.
2. Новгород. Святилище Перуна. X в. Реконструкция В. В. Седова.
3. Киев. Церковь Богородицы (Десятинная). 989—996. План.
4. Киев. Церковь Богородицы (Десятинная). Реконструкция Н. Г. Логвина.
5. Киев. Богоматерь Одигитрия. Рельеф церкви Богородицы (Десятинной). Конец X — начало XI в. (?)
6. Киев. Геральт, побеждающий драка. Рельеф из Киево-Печерского монастыря. XI в.
7. Киев. Дюжне на холмине. Рельеф из Киево-Печерского монастыря. XI в.
8. Киев. Святые Нестор и Дмитрий. Рельеф из Дмитриевского монастыря. Начало XII в.
9. Радзивилловская летопись. Ян Усмошвец. Монахотора. XV в.
10. Киев. Неизвестный святой. Фрагмент росписи церкви Богородицы (Десятинной). Конец X в.
11. Киев. Водержавица. Купольная мозаика Софийского собора. До 1037 г.
12. Киев. Богоматерь Оранта. Мозаика апсиды Софийского собора. До 1037 г.
13. Киев. Святительский чин. Мозаика апсиды Софийского собора. Фрагмент. До 1037 г.
14. Алимий (?). Богоматерь Великая Панагия. Икона. XII в.
15. Киев. Софийский собор. До 1037 г. План.
16. Киев. Софийский собор. До 1037 г. Реконструкция Ю. С. Лозова.
17. Киев. Софийский собор.
18. Киев. Михайловский собор Выдубицкого монастыря. 1070—1088. Реконструкция Н. Г. Логвина.
19. Новгород. Софийский собор. 1045—1052.
20. Новгород. Софийский собор. 1045—1052. План.
21. Киев. Спасский храм в Берестове. До 1125 г.
22. Киев. Спасский храм в Берестове. До 1125 г. Реконструкция Н. Г. Логвина.
23. Чернигов. Успенский церковь. Елецкого монастыря. Начало XII в. Реконструкция Н. В. Холоденко.
24. Новгород. Георгиевский собор Юрьева монастыря. 1119—1130.
25. Чернигов. Спасо-Преображенский собор. 1030—1037.
26. Чернигов. Ильянская церковь. XI—XII вв. План. Реконструкция.
27. Киев. Церковь богородицы (Погорельная). 1131. План.
28. Смоленск. Борисоглебский собор. XII в. План.
29. Рязань (Старая). Борисоглебский собор. XII в. План.
30. Владимир. Успенский собор. 1154—1160. Реконструкция Н. Н. Воронина.
31. Киев. Успенский собор Киево-Печерского монастыря. 1073—1078. План.
32. Киев. Успенский собор Киево-Печерского монастыря. 1073—1078. Реконструкция Н. Г. Логвина.
33. Владимир-Владимирский. Успенский собор. 1156—1160. План.
34. Киев. Св. Дмитрий. Мозаика собора Михайловского монастыря. Начало XII в.
35. Киев. Апостолы из Ефмариин. Мозаика собора Михайловского монастыря. Начало XII в.
36. Новгород. Апостол Петр. Фрагмент росписи южной паперты Софийского собора. XII—XIII вв.
37. Новгород. Фрагмент росписи Георгиевского собора Юрьева монастыря. XII в.
38. Галич. Дракот. Фрагмент фрески собора. XII в.
39. Чернигов. Борисоглебский собор. XII в.
40. Чернигов. Дракот. Фрагмент фрески собора. XII в.
41. Чернигов. Капитель портала Борисоглебского собора. XII в.
42. Кидекиты. Борисоглебская церковь. 1157.
43. Переяславль-Залесский. Спасо-Преображенский собор. 1157.
44. Боголюбское. Церковь Покрова Богородицы на Нерли. 1165. Реконструкция Н. Н. Воронина.
45. Боголюбское. Церковь Рождества Богородицы. 1165. Реконструкция Н. Н. Воронина.
46. Боголюбское. Церковь Покрова Богородицы на Нерли. 1165.
47. Новгород. Церковь Спаса Преображенского на Нерлице. 1198.
48. Псков. Собор Спаса Преображенского Мирожского монастыря. Ок. 1156 г.
49. Смоленск. Церковь Успения Богоматери. 1173. План.
50. Смоленск. Собор на Протопе. Реконструкция.
51. Смоленск. Церковь на Успенском кладбище. 1305—1228. План.
52. Владимир. Дмитриевский собор. 1194—1197. По чертежу XIX в.
53. Владимир. Дмитриевский собор. 1194—1197.
54. Смоленск. Церковь Архангела Михаила (Спирская). Конец XII в. Реконструкция П. Д. Барановского.
55. Путяти. Церковь. Начало XII в. Реконструкция Г. Н. Логвина.
56. Рязань (Старая). Спасский собор. Конец XII — начало XIII в. Реконструкция М. Б. Чернышова.
57. Овруч. Василиевский собор. Конец XII в. Реконструкция П. А. Раппопорто.
58. Владимир. Успенский собор. 1160. 1185—1189. План.
59. Владимир. Успенский собор. 1160. 1185—1189.
60. Чернигов. Братовщенинская церковь. 1183—1186. План. Реконструкция Б. А. Рыбачева — К. Н. Афанасьева.
61. Псков. Фрагмент росписи Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. Ок. 1156 г.
62. Владимир. Апостолы Павел и Марк. Фрагмент росписи Дмитриевского собора. Конец XII в.
63. Дмитрий Солунский. Икона. XII в.

63. Дмитрий Солунский. Икона. XII в.
64. Спас Нерукотворный. Икона. XII в.
65. Николай Мирликийский. Икона. XII в.
66. «Ангел Златые власы». Икона. XII — начало XIII в.
67. Благовещение «Устюжское». 1160-е, XII в.
68. Георгий-воин. Икона. XII в.
69. Старая Лавга. Георгий Змееборец. Роспись Георгиевской церкви. XII в.
70. Новгород. Страшный суд. Фрагмент росписи церкви Спаса Преображения на Нередице. 1199.
71. Боголюбское. Фасадная скульптура церкви Покрова на Нерли. 1165.
72. Владимир. Фасадная скульптура Дмитриевского собора. 1194—1197.
73. Владимир. Фасадная скульптура Дмитриевского собора. Князь Всеволод III с сыновьями. 1194—1197.
74. Владимир. Фасадная скульптура Дмитриевского собора. 1194—1197.
75. Суздаль. Фасадная скульптура собора Рождества Богородицы. Женская «маска». 1222—1225.
76. Юрьев-Польской. Георгиевский собор. 1230—1234.
77. Юрьев-Польской. Георгиевский собор. 1230—1234. Реконструкция Г. К. Вагнера.
78. Юрьев-Польской. Фасадная резьба Георгиевского собора. Птицы у основания Древа жизни. 1230—1234.
79. Юрьев-Польской. Фасадная резьба Георгиевского собора. Древа жизни. 1230—1234.
80. Юрьев-Польской. Фасадная резьба Георгиевского собора. Дружина. 1230—1234.
81. Богоматерь. Умиление (Белозерская). Икона. XIII в.
82. Спас. Икона. Тверская школа. XIII в.
83. Спас. Икона. Ростовская школа. XIII в.
84. Сюжетный план Успенских соборов Московского Кремля.
85. Звенигород. Успенский собор. 1299—1400.
86. Коломна. Успенский собор. XIV в. Реконструкция В. В. Косточкина.
87. Новгород. Церковь Спаса Преображения на Ильине. 1374.
88. Св. Иван, Георгий и Власий. Икона. XIII в.
89. Богоматерь Толгская. Икона. XIV в.
90. Боровичский крест. Фрагмент. XIII—XIV вв.
91. Пасхи. Фрагмент росписи собора Спаса Нерукотворного монастыря. 1313.
92. Спас. Икона. XIV в.
93. Борис и Глеб. Икона. XIV в.
94. Новгород. Пророк Иона. Фрагмент росписи Михайловской церкви Сковородского монастыря. XIV—XV вв.
95. Новгород. Феодан Грек. Воскрешение. Фреска купельи церкви Спаса Преображения на Ильине. 1378.
96. Новгород. Феодан Грек. Макарий Египетский. Фреска церкви Спаса Преображения на Ильине. 1378.
97. Новгород. Феодан Грек. Сиф. Фрагмент фрески церкви Спаса Преображения на Ильине. 1378.
98. Новгород. Феодан Грек. Столпник. Фреска церкви Спаса Преображения на Ильине. 1378.
99. Новгород. Фрагмент росписи церкви Успения на Вологодском поле. XIV в.
100. Новгород. Преподобные. Фрагмент росписи церкви Спаса Преображения на Ковалеве. 1380.
101. Новгород. Воня. Фрагмент росписи церкви Спаса Преображения на Ковалеве. 1380.
102. Москва. Богоматерь. Икона из Деисусного чина Благовещенского собора. Фрагмент. Начало XV в.
103. Москва. Оформление фасада Успенского собора. 1326. Реконструкция Г. К. Вагнера.
104. Москва. Липовая икона из Успенского собора. 1326.
105. Новгород. Алексеевский крест. Фрагмент. XIV в.
106. Новгород. Липово-афонский крест. 1389.
107. Николай Московский. 1380.
108. Сергий Посад. Троицкий собор. 1422. Реконструкция.
109. Сергий Посад. Троицкий собор. 1422.
110. Москва. Собор Спаса-Андреевского монастыря. XV в.
111. Ферапонтов монастырь. Собор Рождества Богородицы. 1491. Реконструкция.
112. Москва. Успенский собор. 1475—1479.
113. Москва. Архангельский собор. 1505—1509.
114. Звенигород. Андрей Рублев. Св. Лавр. Фреска Успенского собора. XV в.
115. Андрей Рублев. Троица Ветхозаветная. Икона. XV в.
116. Андрей Рублев. Архангел Михаил. Икона из Звенигородского чина. XV в.
117. Андрей Рублев. Апостол Павел. Икона из Звенигородского чина. XV в.
118. Владимир. Андрей Рублев и Даниил Черный. Шестые праведники. Фреска Успенского собора. XV в.
119. Дионисий. Богоматерь Одигитрия. Икона. XV в.
120. Дионисий. Поклонение царю. Фреска собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Начало XVI в.
121. Москва. Грановитая палата. 1487—1491.
122. «О Тебе радуется». Подготовительный рисунок к росписи рапорты Благовещенского собора Московского Кремля. Начало XVI в.
123. Новгород. Георгий Змееборец. XV в.
124. Василий Ермолин. Георгий Змееборец. 1460-е гг.
125. Василий Ермолин. Георгий Змееборец. Фрагмент. 1460-е гг.
126. Суздаль. Покровский собор Покровского монастыря. 1510—1518.
127. Москва. Церковь Вознесения в Коломенском. 1530—1532.
128. Вологда. Софийский собор. 1568—1570.
129. Москва. Храм Покрова на рау (Васильевский). 1554—1560.
130. Церковь во имя Иоанна. Икона. Фрагмент. XVI в.
131. Битва новгородцев с суздальцами. Монастырь Липового свода. XVI в.
132. Трон Ивана Грозного. Фрагмент резьбы. 1551.
133. Параскева Питилица. XVI в.
134. Варлаам Хутынский. 1560.
135. Москва. Церковь Николая в Хамовниках. 1679.
136. Ярославль. Церковь Ильи Пророка. 1647—1650.
137. Москва. Церковь Покрова Богородицы в Филех. 1690—1693.
138. Москва. Церковь Знаменая в Перове. 1690—1705. Разруш. По А. Н. Некрасову.
139. Подольск. Церковь Знаменая в Дубровицах. 1690—1704.
140. Петровское-Дурово. Успенский собор. 1684—1688.
141. Ярославль. Роспись церкви Иоанна Предтечи. XVII в.
142. Ярославль. «Соблазнение Иосифа». Фреска церкви Иоанна Предтечи. XVII в.
143. Ярославль. «Жатва». Фреска церкви Ильи Пророка. XVII в.
144. Портрет-икона протопопа Аввакума. Конец XVI в.

**МУЗЫКА
ДРЕВНЕЙ
РУСИ**

145. Азбука. Знаки знаменной нотации. XVII в.
146. Палеографическая таблица знаменной нотации XI—XVIII вв.
147. Русская певческая рукопись. Подобны знаменного распева. XI—XII вв.
148. Стихиры-догматики 8-го гласа «Царь небесный». Рукопись конца XVII в.
149. Певческая рукопись. Предназначенный (103-й) псалом. Начало XVII в.
150. Кондакарное письмо. Конец XI—XII в.
151. Псалом 141 «Господи возвах к Тебе». Рукопись конца XVII в.
152. Стихира Борису и Глебу. Рукопись XII в.
153. Рождественская стихира. Троегласный. Вторая половина XVII в.
154. Трехголосая стихира. Троегласный. XVII в.
155. Партезные гармонизации на четыре голоса. Рукопись XVII в.
156. Горюсходный холм и ключ из Азбуки знаменного пения. XVII в.
157. Изображение певческой школы в книге Н. Дилецкого «Музыкальная грамматика». 1681.
158. О диспозиции. Глава, посвященная правилам композиции, в книге Н. Дилецкого «Музыкальная грамматика». 1681.
159. Киевская псалтырь. Миниатюра, лист 184в «Молитва царя Давида». 1397.
160. Киевская псалтырь. Миниатюра, лист 111. 1397.
161. Киевская псалтырь. Миниатюра, лист 230 об. «Три отрока в пещи огненной». 1397.
162. Собор Богоматери. Икона. Псковская школа. XV в.
163. Покров Богоматери. Новгородская табличка. XV—XVI вв.
164. Дионисий. «О Тебе радуется». Фреска Ферапонтова монастыря. Начало XVI в.
165. Дионисий. «О Тебе радуется». Фрагмент фрески Ферапонтова монастыря. Начало XVI в.
166. «О Тебе радуется». Новгородская табличка. XV—XVI вв.
167. Воздвижение креста. Новгородская табличка. XV—XVI вв.
168. Пелена Елены Волошанки. 1498.

Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф.
В 12 Искусство Древней Руси. — М.: Искусство, 1993. —
255 с.

ISBN 5-210-02544-6

В предлагаемой книге искусство Древней Руси X—XVII вв. впервые рассматривается комплексно под углом зрения новейших теоретических разработок в области истории древнерусской общественно-философской мысли. Рассказывается о смене древнего языческого мышления новым историческим сознанием, рожденным принятием Русью христианства, о том, как новое представление об образе Мира и человеческой морали пронизывает архитектуру, живопись, скульптуру и музыкально-певческое искусство, образуя могучий синтез искусств.

В $\frac{4901000000-018}{025(01)-93}$ 49-91

ББК 85.1

Вагнер Георгий Карлович
Владышевская Татьяна Феодосьевна

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

Редактор Г. П. Перепелкина
Художественный редактор Л. А. Иванова
Технические редакторы
Р. П. Бачек, Г. Е. Петровская
Корректоры
М. Л. Лебедева, А. С. Назаревская

ИБ 4309

Сдано в набор 23.01.92. Подписано к печати 19.10.92. Формат 70×100/16. Печать офсетная. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 20,64. Усл. кр.-отт. 25,96. Уч.-изд. л. 19,54. Изд. № 1533. Тираж 30 000. Зак. 2980. С-13. Издательство «Искусство». 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Трудового Красного Знамени Тверской полиграфкомбинат Министерства печати и информации Российской Федерации. 170024 г. Тверь, проспект Лешина, 5.