

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ВОЛГОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**Н.П. СТРАХОВА**

# **РУССКАЯ КУЛЬТУРА X—XVII ВЕКОВ**

*Учебное пособие*

Волгоград 2001

ББК 63.3(2)42-7я73  
C83

Рецензенты:

канд. ист. наук, доц. *В.А. Кригер*;  
канд. филос. наук, ст. преп. *В.А. Храпова*

Печатается по решению  
редакционно-издательского совета университета

**Страхова Н.П.**

C83      Русская культура X—XVII веков: Учебное пособие.  
— Волгоград: Издательство ВолГУ, 2001. — 216 с.  
ISBN 5-85534-497-5

Данное учебное пособие представляет собой часть общего лекционного курса по истории отечественной культуры X—XVII веков и включает разделы, посвященные древнерусской архитектуре и монументальной живописи, древнерусской иконе как феномену, древнерусской музыке. Приложения состоят из библиографического списка, словаря специальных терминов и составленных по принципу чайнворда тестов, позволяющих студентам проверить свои знания. Пособие предназначено для студентов дневной и заочной форм обучения факультета истории и международных отношений, а также для всех интересующихся культурой Древней Руси.

ISBN 5-85534-497-5



© Н.П. Страхова, 2001  
© Издательство Волгоградского  
государственного университета, 2001

## **ВВЕДЕНИЕ**

Данное учебное пособие содержит часть лекционного курса по истории культуры Древней Руси X—XVII вв. В него не вошли лекции о народной культуре (о быте и нравах, смеховой культуре, проявлявшейся в народных праздниках), о философской мысли, еретических движениях и литературных памятниках Древней Руси. В настоящее издание включены лишь разделы о древнерусской художественной культуре (архитектура и монументальная живопись, иконопись, музыка).

Поскольку применительно к древнерусской культуре уместно говорить о синтезе искусств, поначалу мне хотелось озаглавить это пособие как «Храмовое действие», позаимствовав название у П. Флоренского. В искусстве отражалась модель мира средневекового человека, все лучшее для него сосредоточивалось в провославном храме. Вместе с тем сильны были и языческие элементы в мировоззрении русича. Но в конечном итоге было решено пойти по традиционному пути, разделив материал на главы, соответствующие отраслям художественной культуры. Архитектура объединена с монументальной живописью, поскольку храм — это образ мира. Икона также является частью этого образа мира, и одна из главных ее характеристик — архитектурность, то есть зависимость ее формата от места, которое она займет в храме. Но иконопись Древней Руси настолько феноменальное явление, что представляется целесообразным выделение его характеристик в самостоятельный раздел. По тем же причинам музыка, важная часть «храмового действия», также рассматривается отдельно. Это не означает, что новейшие достижения культурологии проигнорированы. Предвижу критические замечания по данному поводу сторонников структурно-системного подхода. Например, И.В. Кондаков, автор составленного в рамках программы «Обновление гуманитарного образования в России» учебника «Введение в историю русской культуры» (М., 1994), отметая старые методы, протестует против «сведения общего курса истории культуры (мировой или отечественной) к историям отдельных разновидностей культуры (литературы, искусства, религии, образования, науки и техники, общественно-политической мысли и т. п.), нередко соединенных между собой эклектически, случайно, по типу “бус”» (с. 4). При этом, полагает И.В. Кондаков, затемняется целостный характер культу-

ры. С этим выводом можно согласиться лишь отчасти. Студенты, как правило, не знают конкретных фактов, а абстрактные рассуждения о культурно-историческом процессе в целом уводят их от этой конкретики. Все новейшие методы изложения истории культуры, на мой взгляд, достаточно субъективны: вначале выстраивается некая схема (которая может и не соответствовать действительности, поскольку ничего нельзя проверить), а затем, в зависимости от эрудиции ее создателя, на данный каркас нанизываются факты из истории культуры (тут уж точно «по типу «бус»»). Многие рассуждения подобного рода талантливы, без тартуской школы Ю.М. Лотмана уже невозможно представить историографию проблемы. Необходимо констатировать «высокую семиотичность», например, древнерусской культуры, особенно иконописи. Поэтому все новейшие подходы к изучению культуры ни в коем случае нельзя сбрасывать со счетов, но весьма полезным является и традиционный, отраслевой, подход.

Данное пособие не претендует на особую оригинальность, его создатель выступает порой не как автор, а как составитель. В лекционном курсе допустимо отсутствие справочного научного аппарата. Но все книги и статьи, из которых был позаимствован материал при составлении текста учебного пособия, включены в прилагаемый библиографический список. О некоторых из них хотелось бы сказать во введении подробнее.

В советское время при изучении культуры, особенно когда речь шла о составлении учебников, в основном применялся ценностный, то есть отраслевой, или, как его назвал Б.И. Краснобаев, предметно-аксиологический подход (см.: Краснобаев Б.И. Русская культура второй половины XVII — начала XIX в. М., 1983. С. 7). Подход этот был светским, по известным причинам, тот факт, что вся культура Древней Руси основывалась на религиозном мировоззрении, учитывался, но особо не подчеркивался. Культура определялась в данном случае как совокупность достижений человеческого общества в производственной, общественной и умственной жизни. И на основе этой концепции создавались прекрасные учебники, как, например: Муравьев А.В., Сахаров А.М. Очерки истории русской культуры IX—XVII вв. (М., 1984). Правда, здесь уже чувствовалось сближение традиционной и новой точек зрения.

Уже тогда появлялись сомнения в целесообразности лишь отраслевого подхода. В противовес ему философ Э.С. Маркарян в

своей книге «Очерки теории культуры» (Ереван, 1969) определил культуру как особый внебиологически выработанный способ деятельности. При таком «технологическом» подходе возникла необходимость связать отрасли культуры воедино, чтобы получить представления именно о культурно-историческом процессе. Во время известной дискуссии 1970-х гг. М.А. Барг, предлагая системный подход, связующим звеном (интегратором) процесса называл экзистенциальную ориентацию человека, то есть его представления о себе самом и своем месте в окружающем мире.

Подобные предложения подводили еще к одной проблеме — проблеме менталитета. Как известно, данный термин подарила нам в 50-е гг. французская школа «Анналов» в лице Жоржа Дюби и Робера Мандру. О том, что такое менталитет, историки спорят до сих пор. Достаточно вспомнить международную конференцию 1989 г. в Москве на тему «Школа “Анналов” вчера и сегодня», посвященную 60-летию журнала, номер отечественного журнала «Одиссей» за 1989 г., полностью посвященный проблеме менталитета, дискуссию на страницах «Вопросов философии» (1993. № 7. С. 3—39) и «Отечественной истории» (1994. № 4/5. С. 3—45) вокруг книги А.С. Ахиезера «Россия: критика исторического опыта» (М., 1991), историографические заметки «Что такое менталитет?» Л.Н. Пушкирева в «Отечественной истории» (1995. № 3) и т. д. Менталитет часто трактуется как бессознательное, как восприятие, истолкование мира, а не его познание.

Поговорим о еще одном подходе. Очень плодотворной была работа московско-таргусской школы во главе с Ю.М. Лотманом, определявшей культуру как совокупность текстов (это так называемый семиотический подход): культура — это совокупность способов описания и взаимодействия с миром (имеются в виду языки в широком смысле). Поскольку средневековая культура содержит множество символов, нуждающихся в расшифровке, семиотика как наука о знаковых системах весьма полезна при разработке проблем, связанных, например, с древнерусской живописью.

Все названные методы успешно используются в новейших исследованиях. Не отметая отраслевой подход, специалисты пытаются с помощью структурно-системного анализа представить культуру Древней Руси как процесс. Особое внимание при этом уделяется литературе, архитектуре, музыке и главному феномену древнерусской культуры — иконописи.

Но прежде чем мы перейдем к рассмотрению этих работ, необходимо сказать несколько слов о трудах религиозных философов, искусствоведов начала XX века, которые в конце XX в. стали доступны широкому кругу читателей и повлияли на процесс осмыслиения древнерусского искусства, особенно иконописи. Имеются в виду исследования Е. Трубецкого, С. Булгакова, П. Флоренского, в которых раскрывался глубокий сакральный смысл древнерусского искусства, прежде всего иконы. Труды перечисленных авторов и других философов издаются отдельными томами, но особо хочется выделить публикацию «Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв.: Антология» (М., 1993), подготовленную Н.К. Гаврюшиным, охарактеризовавшим во введении вехи становления русской религиозной эстетики.

Первое, что бросается в глаза при ознакомлении с новейшими исследованиями, — это попытка уловить тот самый сакральный смысл. Словно восстанавливается распавшаяся в советскую эпоху связь времен, появляется ощущение преемственности, поскольку глубокие суждения философов начала века активно вводятся в научный оборот. Искусствоведческий анализ дополняется рассуждениями о религиозном смысле иконы, об иконе как предмете культа. Исследована, прежде всего Б.А. Успенским, семиотика иконы (см. его статью «О семиотике иконы» в «Трудах по знаковым системам». 1971. Вып. 5. С. 178—222). Очень важны рассуждения специалистов о значении цвета в древнерусской живописи.

В настоящее время изучение иконы осуществляется, таким образом, по целому ряду направлений. Уточняется фактическая сторона вопроса, дается культурно-историческая интерпретация некоторых икон. В качестве примера хотелось бы привести статьи из «Трудов отдела древнерусской литературы» (т. 38). Так, И.А. Кочетков уточняет название очень важной для понимания XVI в. иконы «Церковь воинствующая». Ее точное название — первые строчки стихиры «Благословенно воинство небесного царя». И смысл иконы совсем другой, чем обычно сообщается. К сожалению, не все современные авторы об этом открытии знают, тиражируя ошибку. В этом же томе привлекает внимание культурно-историческая интерпретация В.Г. Чубинской иконы Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская» (проблема древа, виноградника, то есть вертографа, в живописи и литературе).

Как уже говорилось, в новых исследованиях предпринимается попытка более глубокого постижения религиозного смысла

иконы, для чего важно иметь четкие представления об образах древнерусской живописи, о типах икон, об устройстве иконостаса, об изображаемых сюжетах из Священного Писания. Все это подробно изложено в имеющей характер своеобразного спрочника книге Н.А. Барской «Сюжеты и образы древнерусской живописи» (М., 1993), а также в новейшем издании «Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика» (М., 2000). Н.А. Барская и многие другие авторы заостряют внимание и на отличиях иконописи от западноевропейской живописи. Стоит упомянуть также о юбилейном издании «Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь: К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896—1990)» (СПб., 1999), содержащем ряд интересных статей, например, В.М. Сорокатого, Л.А. Щенниковой, О.Е. Этингоф.

Хочется особо остановиться на двух самых серьезных попытках философского осмысления культуры. Это, во-первых, книга доктора философских наук В.В. Бычкова «Русская средневековая эстетика» (М., 1995). Опираясь на размышления Е. Трубецкого, С. Булгакова, М. Алпатова, В. Лазарева и других своих предшественников, автор подчеркивает, что «для потомков, видимо, навсегда останется тайной, почему именно в живописи обрела Древняя Русь наиболее адекватную форму своего духовного самовыражения, но факт этот теперь совершенно очевиден и доказан» (с. 135). Русичи были удивительно чутки к цвету и форме. В работе Бычкова анализируется русское Предвзрождение в лице Феофана Грека и Андрея Рублева (это — «философия в красках»), а также Дионисия с его «эстетикой в красках». Не принижая достоинств творений последнего, философ констатирует, что для второй половины XV — начала XVI в. была характерна повышенная эстетизация культа и всей духовной культуры. Очень важны рассуждения о каноничности как одном из главных принципов эстетического сознания Древней Руси. Другими принципами названы духовность, софийность, традиционализм, соборность. Эта работа вызывает большой интерес благодаря своей фундаментальности. То же самое необходимо сказать и о книге В.В. Бычкова «Духовно-эстетические основы русской иконы» (М., 1995).

Эстетическому сознанию посвящена и коллективная монография «Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI—XVII вв.» (М., 1996), редактором и одним из авторов которой также является В.В. Бычков. Само название кажется несколько громоздким. И достаточно спорной представляется задача свес-

ти восприятие человеком многообразного окружающего мира к уровню лишь эстетического сознания. На наш взгляд, эстетическая реакция на все явления духовной культуры несколько абсолютизируется, некоторые главы, как, например, глава 4 «Эстетика древнерусского города», искусственно привязаны к теме. Заслуживает внимания сам подход, применение системного анализа с целью воссоздания целостной картины. Подробно характеризуется эстетика исихазма и литургическая эстетика. Вообще, стоит напомнить, что еще П. Флоренский определял храмовое действие как синтез искусств. Именно так, что важно отметить, культура анализируется в данных работах и во многих других трудах. Очевидно, этим вызвано и появление в трудах по истории культуры совершенно нового раздела — «Музыка Древней Руси». Читая старые учебные пособия по истории культуры, можно было сделать вывод, что музыка на Руси до XVIII в. как бы и не существовала. Хотя книги о певческом искусстве появлялись, но об этом в работах общего характера, как правило, не упоминалось или же говорилось вскользь. Теперь этот пробел активно восполняется, как например, в книге Л.А. Рапацкой «Русская художественная культура» (М., 1998).

С учетом новых подходов написана книга Г.К. Вагнера и Т.Ф. Владышевской «Искусство Древней Руси» (М., 1993). Вагнер исследует архитектуру, скульптуру и живопись, Владышевская — музыку. Эта книга в какой-то мере является продолжением чрезвычайно важного труда Вагнера «Искусство мыслить в камне» (М., 1990). Здесь обозначен совершенно новый подход к истории архитектуры. Автор делит архитектурные памятники на жанры в зависимости от функционального назначения, называя это функциональным методом. Под функционированием он понимает жизненную реализацию не только чисто литургических или обрядовых требований, но и задач более широкого идеологического плана — символико-космологических, политических, эстетических. В храме, пишет автор, воплощен образ мира. Как он меняется, Вагнер прослеживает на основе анализа впервые обозначенных им государственно-соборного, земельно-соборного, придворно-княжеского, уличанского (то есть посадского), мемориального, усадебного жанров храмового зодчества. В обеих книгах выделяются также стили, которые некогда Д.С. Лихачев определил для литературы (монументальный историзм, экспрессивно-эмоциональный, барок-

ко и т. д.). Подробно анализируется сущность эпохи Предвоздрождения. Книги прекрасно иллюстрированы.

Огромный интерес представляет работа А.Л. Юрганова «Категории русской средневековой культуры» (М., 1998). Он дает свое определение культуры: «что искусственно в этом мире, то создано человеком, не принадлежит природе и является культурой» (с. 3). Здесь подробно анализируется миф как способ организации бытия. Автор подчеркивает, что название его трудаозвучно книге А.Я. Гуревича «Категории средневековой культуры», но только этим сходство и ограничивается (с. 23). В понимании А.Л. Юрганова категории — это «символические основы», не выводимые ниоткуда, кроме как из себя. Применительно к истории и культуре это значит, что феноменологически изучаются самоосновы самосознания и смыслополагания человека и общества. Средневековье, пишет автор, выражаясь философским языком, «вещь в себе», явление духа — вполне цельное, законченное (с. 24). Одной из главных особенностей древнерусского языка является его нетерминологичность. Поэтому большинство средневековых слов-понятий невозможно сходу перевести, перекодировать при помощи метаязыка науки (с. 25). В основе базовых ценностей средневекового человека — отношение ко времени и пространству. Время и пространство мыслились как конечные фазы единого процесса истории, в конце которого будет Суд. Этот средневековый пессимизм на самом деле был скрытой формой оптимизма — веры в блаженство «вечной жизни», где уже не будет времени. В конце XVII в. наступает охлаждение рассудка и человек ощущает дыхание земной вечности. Русская церковь в это переломное время сама — что очень существенно — начинает вести пропаганду идей, согласно которым ничего глобально-физического в масштабе мироздания не произойдет, и каждому лучше думать не о вселенском «Дне Господнем», а о сроке собственной жизни. Так, Русь средневековая на рубеже XVII—XVIII вв. вступает в качественно новую полосу своего бытия — в Новое время. Название этой книги, подчеркивает исследователь, можно переиначить — речь в ней идет о самоосновах смыслополагания русского средневекового человека (с. 27—28). Самой важной нам представляется последняя, четвертая, глава данной книги — «Страшный суд: время и место», где развиваются высказанные ранее в одной из статей мысли. Заслуживает внимания вывод автора об опричнине, ко-

торая в восприятии Ивана Грозного была синcretическим явлением: не столько политического, сколько религиозного характера (с. 403). Царь, по мнению Юрганова, добивался полновластия как исполнитель воли Божьей по наказанию человеческого греха. Опричные казни преащались в своеобразное русское чистилище перед Страшным судом. И только в последние годы царь стал каяться, возможно, сознавая, что прельстился (с. 404).

Естественно, что в условиях относительной свободы мнений и роста (не всегда оправданного) влияния Православной Церкви на жизнь общества достоянием широкого круга читателей становятся и работы религиозных авторов, некоторые из которых представляют существенный интерес для историков, как бы дополняя светский анализ проблемы.

Для примера выделим подготовленную в Московской духовной академии книгу М.М. Дунаева «Своеобразие русской религиозной живописи» (М., 1997). Чувствуется эрудиция автора, глубокое проникновение в суть иконы, знание светской литературы вопроса. Некоторые концепции светских авторов его не устраивают. Дунаев не считает, что XIV—XV вв. можно назвать эпохой Предвозрождения, скорее, это название подходит, по его мнению, к XVI—XVII вв. Не принимает автор и объяснения, например, Д.С. Лихачевым, причин того факта, что Предвозрождение не переросло в Ренессанс. Он считает, что во всем виновата расцерковленная культура Запада и только. Соглашаясь, что начиная с XVI в. древнерусская икона «уходит» из храма, что утрачивается ее сакральный смысл, автор тем не менее настаивает на возвращении икон из музеев в церковь. С одной стороны, он будто придает значение искусствоведческому анализу, проделанному В.Н. Лазаревым, М.В. Алпатовым и др., благодарен музейным работникам, реставраторам, спасавшим икону, с другой — он настаивает, что икона — это прежде всего предмет культа, и утверждает, что религиозный ее смысл историки так и не смогли понять. Так, Г.К. Вагнер, по мнению М.М. Дунаева, искает смысл Фаворского света.

Таков круг наиболее важных новейших исследований по истории древнерусской культуры. Полный библиографический список, как уже говорилось, помещен в приложении. Там же читатель найдет список специальных терминов и составленные в виде чайворда тесты, с помощью которых сможет проверить свои знания.

Тесты включают материал всего лекционного курса, а не только данной публикации.

## ГЛАВА 1

# АРХИТЕКТУРА И МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ X—XVII вв.

В данном разделе речь пойдет об архитектуре, в основном о храмовом зодчестве Древней Руси. Обо всех сооружениях, естественно, сказать невозможно, поэтому мы остановимся на анализе лишь наиболее ярких памятников. Очень важно выявить архитектурные стили и жанры и проследить, какие архитектурные идеи нашли воплощение в древнерусском зодчестве и в чем, несмотря на византийское влияние, заключается их самобытность. При осмыслении жанрового разнообразия архитектурных памятников Древней Руси мы опираемся на точку зрения известного искусствоведа Г.К. Вагнера, предложившего определять принадлежность храма к тому или другому жанру, исходя из его функционального назначения (важно знать, кто заказчик и для какой службы храм был предназначен). Обосновывая свою концепцию, ученый подчеркивает, что функциональный подход рекомендован еще П.А. Флоренским, предостерегавшим исследователей: «Отделите храм от того, что в нем совершается, забудьте образы, которые приурочиваются к его отдельным частям, стоят в связи с его устройством, и вы получите какой-то остов, какую-то анатомическую массу без его жизни и голоса. Чтобы понять назначение и отношение этих частей, вам нужно видеть их работу, то есть отправления жизненные».

Храм — это образ мира, микрокосмос, символ неба и земли, рая и ада. Следовательно, внутреннее и внешнее убранство храма представляет собой единое целое. Композиционное единство монументальной живописи и зодчества в Древней Руси — это несомненный факт. Поэтому кажется вполне оправданным рассмотрение в данном разделе не только собственно архитектурных сооружений, но также мозаики и фресок, украшавших храмы (то есть **монументальной живописи**). Начать же разговор необходимо с архитектурной терминологии и общей характеристики храма.

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ХРАМА

Язычник был одержим идеей круга, то есть замкнутого пространства, не предполагавшего развития: почти все славянские святилища богов имели форму круга. Исключениями являются святилище Перуна в Перыни под Новгородом в виде восьмилепесткового цветка и капище в Киеве, имевшее прямоугольную форму. Начиная с Десятинной церкви в Киеве, идея прямоугольника получает реальное воплощение в храмовом зодчестве. Православный храм первоначально представлялся древнему человеку в виде корабля, который только церковь могла привести через бурное море жизни. Внутреннее пространство храма как бы делилось поперек на три части: **нартекс** (поперечное пространство в западной части храма), где должны были находиться во время литургии оглашенные (то есть окончательно пока еще не утвердившиеся в вере христиане); **наос** в середине храма, где располагались верные христиане; **алтарь** как обитель Бога, куда могли входить только священники. Таким образом, при богослужении учитывалось пространство храма, например, во время литургии верных провозглашалось: «Оглашенные, изыдите!». После чего находившиеся в нартексе у выхода оглашенные могли быстро покинуть храм. В росписях храмов также ощущалось движение во времени: сюжеты Ветхого Завета находили отражение в росписи стен в нартексе, христологическая тематика характерна для наоса. Храм прямоугольной формы называется базиликой (**базилика**). Храм — это Космос, но купол как символ неба в базилике первоначально отсутствовал. При строительстве Софийского собора в Константинополе в 532—537 гг. базилику соединили с куполом (София — это Высшая Премудрость божества). Возникла как бы новая модель мироздания. В известном сочинении Прокопия Кесарийского «О постройках» (VI в.) говорилось, что купол Софии кажется «золотым полушиарием, спущенным с неба», не сотворенным человеком. «Зрители, — подчеркивал Прокопий, — все-таки не могут постигнуть искусства и всегда уходят оттуда подавленными непостижимостью того, что они видят». Когда в 558 г. свод Софии рухнул, данное разрушение главной святыни восточного христианского мира было воспринято как вселенская катастрофа. В 563 г. состоялось вторичное освящение храма после реставрации.

Итак, с появлением купольной базилики упрочивается представление о «храме-Космосе». Но человек растворялся в пространстве этого храма. Овладеть данным пространством ему помогла новая архитектурная идея **крестово-купольного храма**, компактно связавшая три основные направления пространства. Это было как бы небо на земле. Четыре центральных столба соединялись вверху подпружными арками, поддерживавшими через паруса световой барабан, завершившийся полусферическим куполом. К подкупольному квадрату в центре храма обращены четыре полуцилиндрических свода, образующие в плане крестообразную структуру. Отсюда название системы — крестово-купольная. По мнению В.Д. Лихачевой и Д.С. Лихачева, в архитектуре крестово-купольного храма нет ярко выраженного прямого направления с запада на восток, от входа к апсиде, как в базиликального типа соборах Европы. Но господствует циркулярный ритм, движение, идущее вокруг одного, ясно подчеркнутого центра, каковым служит подкупольное пространство храма. В связи с этим, пишут авторы, «в организации интерьера древнерусской церкви, как и византийской, отражено представление о цикличности времени, а не о его развитии от начала и до конца, как в романской и готической архитектуре».

Прежде чем перейти к характеристике русских храмов, необходимо остановиться на объяснении некоторых архитектурных терминов. **Крест** поконится на **куполе**, который в старины имел параболическую форму и свинцовое покрытие (позолоту стали использовать несколько позже). Постепенно очертания купола менялись, и в конце концов он приобрел форму луковицы. Причины подобной трансформации объясняются по-разному. Наиболее достоверным представляется сравнение луковичной формы купола с язычком пламени, направленным к кресту (купол подобной формы воспринимается как символ огненного горения веры, горения ко кресту). **Купол** (голова, глава храма) посажен на **барабан** (это как бы шея храма). Через окна барабана в храм поступала основная масса дневного света. Если смотреть изнутри, то можно увидеть, что переходы от окружности светового барабана к квадрату подкупольного пространства имеют форму сферического треугольника. Такие треугольники называются **парусами**. **Паруса** покрывались росписью.

Во внешней отделке храма использовалось вертикальное членение фасада на части — **прясла**. На прясла стена делилась лопатками. **Лопатка** — это вертикальное утолщение стены, отвечающее конструкции здания. Иногда стены вдоль делились на части лопатками более сложной профилировки, то есть небольшими полуколоннами, не выполнившими роль несущих конструкций, а имевшими чисто декоративные функции. Это **пилястры**. Полукруглое завершение верхней части прясла, отвечающее конструкции перекрытия, то есть торцу цилиндрического свода, называется **закомарой (закомара)**. Со временем закомары как бы надстраиваются одна над другой, увеличивая высоту храма: человек, обращая взор к небу, устремляется ввысь и сам храм, что приводит к упрочнению идеи вертикализма в храмовом зодчестве. В XVII в. верхняя часть стены храма увенчивается рядом кокошников. **Кокошник** — это архитектурная деталь, похожая на женский головной убор с аналогичным названием, но символизирующая огненное горение веры: кокошник напоминает язычок пламени, стремящийся к кресту. Стены храмов украшались **аркатурным или аркатурно-колончатым поясом**. Это горельеф или барельеф в виде небольших колонн и арок. (**Горельеф** — это скульптурные, рельефные, украшения, выступающие над плоскостью фона более чем на половину объема, **барельеф** — менее чем на половину объема). Над аркатурным поясом порой размещался ряд кирпичей, обращенных ребром к зрителю, — **поребрик**. Вход в храм — **портал** — обрамляло несколько арок, постепенно уменьшающихся в размерах. Такой портал называют перспективным. **Алтарь** всегда располагается в восточной части христианского храма, поэтому снаружи в данной части имеются выступы, количество которых зависит от величины и функционального назначения сооружения. Каждый такой выступ — это **апсида**. Храм, предназначенный для архиерейской службы (высших чинов церкви), обычно называют **собором**. Следовательно, маленькая церковь в приходе или при дворе князя так называться не может. Площадка перед церковью и крыльцо — это **паперть**. Ранние христианские храмы имели снаружи ряд галерей, которые на Руси назывались гульбищами. **Гульбище** было местом, где совершался крестный ход и где располагались во время церковной службы те, кто еще окончательно не решил принять крещение и боялся войти вовнутрь храма.

К сожалению, в более поздний период (в XVIII и XIX вв.) многие древние храмы были перестроены настолько, что порой весьма трудно представить их первоначальный облик. Но положение не кажется безнадежным, поскольку византийская традиция подробно описывать произведения искусства (название такого описания — **экфрасис**) сохранялась и на Руси: летописцы особое внимание уделяли архитектурному декору. Эти красочные описания и археологические раскопки позволяют историкам архитектуры создать достоверные рисунки и чертежи древнерусских храмов, реконструировав, таким образом, их первоначальный облик.

Долгое время считалось, что древнерусские зодчие строили «на глазок», без особых расчетов. На самом деле, это не так. Очень подробно данная проблема была изучена в 1940-х гг. Б.А. Рыбаковым, обратившим внимание на сведения о расчетной работе зодчего, содержащиеся в славянском «Сказании о Соломоне и Китоврасе» (XII в.). Это сказочная переработка повествований о построении храма царем Соломоном, которому помог составить план сооружения мудрый кентавр — Китоврас. Не случайно изображения кентавра встречаются на стенах древнерусских церквей. Китоврас использовал деревянные мерила по 4 локтя в каждом. Были и другие способы обмеров. Например, в Киево-Печерском патерике сообщается, что церковь размерили златым поясом.

В фундаменте некоторых храмов обнаружены глиняные пластины с нарисованными на них квадратами или прямоугольниками, вписанными один в другой и свидетельствующими о системе сложных расчетов. Такие таблички имели красноречивое название — **«вавилоны»** (оно взято из русских источников XVII в.). Для облегчения расчетов была изобретена **антропометрическая система мер**. Как утверждал Б.А. Рыбаков, в Древней Руси с XI по XVII в. существовало семь видов саженей и локтей, бытовавших одновременно (в его статье приведены рисунки, поясняющие все меры длины). Например: 152,7 см — прямая сажень (то есть расстояние между большими пальцами разведенных в стороны на уровне плеч рук человека, рост которого примерно 170 см); 176,4 см — мерная, или маховая, сажень (то есть расстояние между средними пальцами рук в том же положении); 250 см — великая сажень (диагональ квад-

рата со стороной в мерную сажень); 216 см — косая сажень (то есть расстояние от земли до кончиков пальцев вытянутой вверх руки стоящего человека); 38 см — локоть (то есть расстояние от локтя согнутой руки до окончания сжатой в кулак кисти); 54 см — тоже локоть, но это расстояние от плеча до большого пальца вытянутой в сторону руки. При создании этих мер учились строгие геометрические соотношения. Рыбаков установил, что прямая сажень есть сторона вписанного в «авилюн» квадрата, а косая — его диагональ; такое же соотношение существует между «мерной» и «великой» саженью и т. д.

Не имея бумаги, чертеж часто делали на земле, потом плотники могли вырезать из дерева некоторые детали, скажем, кружало, то есть дугу для точного оформления арок, закомар. Свинцовые листы для облицовки купола подгонялись на земле на макете в натуральную величину из дерева или из глины. Определялся формат кирпичей, толщина стен, радиус арок и общие габариты здания. Эти расчеты корректировались во время строительства. Разумеется, абсолютно точными они быть не могли, что явилось причиной разрушения некоторых храмов.

А теперь рассмотрим интерьер храма. Внутреннее пространство храма делится колоннами (столпами, столбами) или арками на нефы. **Неф** — это продольное пространство между колоннами или арками. Поперечное пространство называется по-другому — **трансепт**. Наверху вдоль южной, северной, западной стен, а чаще — только западной, располагались балконы — **хоры**. В первые века христианства на РусГи там обычно во время литургии находились женщины, позже — знатные люди. В столичном соборе для князя, а с середины XVI в. для царя, предусмотрено почетное место в виде беседки — **царское место**. Напротив находилось место для митрополита, после введения в России патриаршества — для патриарха.

Место, где располагается церковный хор (таких мест и соответственно хоров обычно два — правый и левый), называется клиросом (**клирос**). Говорят: «Петь на клиросе». Храмы всегда отличались прекрасной акустикой, что достигалось благодаря нишам во внутренней части стен. Эти ниши имеют красноречивое название — **голосники**. В западной части расположена **крещальня** как символ прихода в христианство. Восточная часть храма — самая главная: это **алтарь** с обязательными углублениями.

ями в стене (апсидами), верхняя вогнутая внутренняя поверхность которых называется конхой (**конха**). Алтарь отделен алтарной преградой, которая в византийском храме была совсем невысокой: в лучшем случае над **Царскими вратами** (это главный вход в алтарную часть, символизирующий вход в Рай) помещали один ряд икон. Русская православная церковь осуществила в XV в. своеобразную реформу, создав **иконостас** (так называются ряды икон, размещенные в алтарной части один над другим почти до самого верха). Эта реформа связана с именами великих древнерусских изографов (то есть иконописцев) — **Феофана Грека и Андрея Рублева**. Порядок (чин) размещения икон в иконостасе будет рассмотрен в лекции, посвященной древнерусской иконе.

Литургический символизм имеет очень большое значение, и византийские философы много писали о символике храма. Сам храм — это земное небо, это весь мир, ибо Бог пронизывает собой все и Он выше всего. Апсида — это Вифлеемская пещера и одновременно место погребения Христа; своды алтаря и храма — образы двух уровней неба; лампады и свечи — образ вечного света; архиерей — это «образ» Господа; диаконы — «образы» ангелов; стихарь (церковная одежда) символизирует плоть Христову.

Расположение мозаик и росписей в храме также не случайно. Оно зависело от представлений о храме как о своего рода космосе: чем значительнее в иерархии христианский смысл изображения, тем выше оно помещается в здании. Кроме данного, «космического», фактора имел значение и топографический: христианин, прия в храм, как бы совершал путешествие по Святой Земле. Была и временная причина расположения сюжетов, связанная с богослужебным календарем, литургией.

Как уже указывалось, монументальная живопись — это мозаика и фрески. Мозаика за пределами эпохи Киевской Руси не применялась, фресками покрывают стены храмов и в настоящее время. Стоит подробнее остановиться на общей характеристике мозаики и фрески, на технике их создания.

**Мозаика**, популярная в Киевской Руси, складывалась из мелких кубиков прямоугольной формы размером от  $4 \times 7 \times 4$  мм до  $12 \times 15 \times 16$  мм из сплава стекла, который называется смаль-

той. **Смальта** вдавливалась в сырой грунт под разными углами, благодаря чему все изображение искрилось на солнце. Для этого более всего подходили неровные поверхности (выпуклые или вогнутые).

**Фреска** в древнерусском искусстве распространена более, нежели мозаика. Сочетание мозаики и фресок не встречается в столичных храмах Византии. Там мозаика объединялась с мраморными облицовками. Киевские росписи, как и мозаика, неизменно связаны с архитектурой, представляя художественный синтез. *Fresco* по-итальянски значит «свежий». **Фрески** — это живопись водяными красками по сырой известковой штукатурке, по двухслойному грунту (**левкасу**). На первом слое шнурами намечались линии регистров на стене. Фреска писалась на втором слое, который наносился отдельными участками. Писать фрески нужно было очень быстро, практически без эскизов, пока не высохла штукатурка. Направление движения мастеров можно проследить по так называемым дневным швам. Обычно под роспись готовили дневную норму мокрой штукатурки (5—6 кв. м поверхности), поэтому, всмотревшись, можно увидеть швы на стене, соединявшие росписи каждого дня (каждый последующий «слой» слегка находил на предыдущий). Естественно, стены расписывали только в теплое время года, начиная в апреле-мае и заканчивая в августе-сентябре. Иногда художники не укладывались в срок («не успела написать зимы ради»), и тогда работы прерывались. Расписывать храм начинали с купола и верхних частей стены (чтобы возможные потеки краски не пачкали уже готовые изображения). Техника фрески требовала от художника навыков в работе на криволинейных поверхностях сводов и арок и виртуозного владения кистью. Вместе с тем художник-фрескист должен был обладать огромным запасом знаний различных иконографических тем и деталей, хорошо разбираться в сложных богословских вопросах. Ему самому нередко приходилось выступать в роли своеобразного богослова, поскольку роспись храма представляет собой систему сложных богословских построений. По сравнению с иконописью **монументальная живопись** — искусство более интеллектуальное, более динамичное, непосредственно связанное с ходом всей церковной службы. Если икона должна была защищать, оберегать, давать почти немедленный ответ на обращен-

ную к ней молитву, то задача росписи была заключена в получении, наставлении, воспитании человека. Неграмотный прихожанин по этой росписи изучал Священное Писание.

Фрески и мозаика составляли циклы, в которых изображение неотделимо от соседних с ним сцен. Важным достижением древнерусских фреслистов была тесная связь монументальной живописи и архитектуры. При этом сама живопись была лишена архитектурных деталей. Живописцы не представляли фреску оторванной от стены или искусственно на нее положенной. Это же можно сказать и о средневековой византийской, а также романской живописи. Средневековые живописцы-монументалисты, в том числе и древнерусские, избегали сильной светотеневой моделировки, заставлявшей фигуры выступать из стены и нарушать ее плоскость. Но итальянцы уже в XIII—XV вв. от этой традиции отказались. В эпоху Возрождения итальянские художники, пытаясь сделать изображение независимым от стены, ограничивали свои фрески широкими рамами. Меняя замысел архитектора, они перенасыщали росписи колоннами и пиластрами, а вместо купола даже писали круглое отверстие, через которое видна бесконечная высь. Отступления от канона были ощущимы и на Руси в XVII в. (в качестве примера можно привести росписи в ярославских храмах).

От общих рассуждений о храме и его росписях перейдем теперь к истории зодчества и монументальной живописи Древней Руси на примере конкретных архитектурных памятников, оставивших наиболее яркий след в русской культуре и позволяющих судить об образе мира, сложившемся в сознании наших далеких предков.

## ПАМЯТНИКИ АРХИТЕКТУРЫ КИЕВСКОЙ РУСИ

Поскольку храм является свидетельством красоты и величия горнего мира, Рая, его убранство должно быть ярким, богатым и красивым. Изображения Христа на фресках и иконах означают и пребывание Бога на небе со святыми, и Его присутствие среди нас. Но сама идея крестово-купольного храма была усовершенствована на Руси, о чем свидетельствуют уже первые православные соборы в **Киеве**. Так, в 989г. киевскими и греческими мастерами была заложена **Десятинная церковь**, названная так потому, что на ее содержание шла 1/10 часть кня-

жеских доходов. Церковь строилась 6 лет, имела 25 куполов, ее внутреннее пространство делилось на 5 нефов. К сожалению, данное сооружение не сохранилось: в 1240г. его разрушили монголо-татары. Археологические раскопки показали, что стены были украшены мозаикой и фресками, для облицовки храма широко использовался мрамор. Рядом на площади стояли статуи, привезенные из Корсуни.

Первые храмы Киевской Руси отличались большими размерами, богатством убранства, строились по приказу князя и предназначались для службы главы Русской церкви — митрополита. Поэтому данный жанр в храмовом зодчестве историки архитектуры (например, Г.К. Вагнер) называют **государственно-соборным**, или **митрополичьим жанром**. То есть храмы в данном случае распределяются по жанрам в зависимости от их функционального назначения. Понятие художественного стиля в его европейском значении к древнерусской культуре неприменимо. Тем не менее можно говорить о стиле монументального историзма, который отчетливо проявился, в частности, в архитектуре и настенной живописи. Этот стиль был для Киевской Руси «первичным», каким для Западной Европы стал романский стиль.

Олицетворением преемственности русской и византийской церквей, а также политического и культурного единства всех земель Киевской Руси должна была послужить практически одновременная закладка трех Софийских соборов — в Киеве, Новгороде и Полоцке. Понятие «София» в это время воспринималось как символ света христианского учения и как приобщение к мудрости этого учения. Софийские храмы на Руси в образной форме знаменовали победу над язычеством. Но Ярослав Мудрый, не желая зависимости от византийской церкви, стремился к тому, чтобы русские соборы не повторяли облик Софии Константинопольской. Так, **Софийский собор в Киеве**, главный храм русской митрополии, имел 13 куполов, символизирующих Христа и 12 апостолов, 5 апсид, опоясывался наружными галереями (гульбищами). Бессспорно, этот храм строили греческие мастера (привлекая и русских помощников, конечно), но замысел постройки был продиктован заказчиком, то есть Ярославом Мудрым и его советниками. Очевидно, поэтому храм отличался целым рядом особенностей, позволяю-

щих судить о становлении «русской школы» архитектуры: многоглавие, общая пирамidalная композиция свидетельствовали об изменении Образа Мира, который приобретал строго иерархическую структуру. При соборе была создана первая на Руси большая библиотека и велось летописание. Храм должен был прославлять самого строителя Ярослава и его семью.

Согласно записи в Повести временных лет, **Софийский собор в Киеве** был заложен в 1037 г. В 1051 г. здесь был провозглашен митрополитом, впервые без согласования с византийским патриархом, русский человек Иларион (так это имя писали в древности). В 1240 г. собор был разграблен татарами, горел, затем долгое время пустовал, после ремонтировался, переделывался неоднократно. Особенно ощутимо его облик изменился в 1685—1707 гг.: собор был побелен, его купола покрыли позолотой, придав им грушевидную форму. В результате переделки храм во многом утратил свой первоначальный вид. Но и теперь он очень красив. Стены Софии Киевской были двойными, в фундаменте наружных стен применялся раствор, внутренние стены ставились насухо. При возведении стен использовался метод «утопленной плинфы» (**плинфа** — это узкий кирпич длиннее обычного). При такой кладке, имевшей как эстетическое, так и конструктивное значение, ряды кирпича выходили на фасад здания через один, а промежуточный ряд был отодвинут вглубь и прикрыт цемянкой (**цемянка** — раствор извести, песка и толченого кирпича). Серый гранит, красный кварцит, оранжево-розовая плинфа и розовая цемянка придавали собору нарядный вид. Воздвигнут он был на высоком берегу Днепра, чем достигалась гармония с природой. Внутренние стены собора украшены мозаикой и фресками, сохранившимися до наших дней. Различие художественных манер в мозаиках объясняется тем, что артель мозаичистов из различных областей Византии была дополнена русскими мастерами. Мозаикой покрыт купол, конхи, центральные столбы, паруса, то есть верхние части храма, особенно хорошо освещаемые.

В мозаиках **Софии Киевской** наиболее ярко раскрывается их связь с византийским искусством, но обнаруживается в них и своеобразие, оригинальность: изображения святых на Руси отличаются большей полнокровностью и мощной силой. Мозаики Киевской Софии представляют искусство высокого мо-

ументального стиля. Масштабы фигур здесь зависели от их места в небесной и земной иерархии. Композиционным центром является традиционное изображение в главном куполе Пантократора. **Пантократор** — это Христос Вседержитель. В нем с особой силой подчеркнута физическая и духовная мощь, взгляд его огромных глаз исполнен гипнотической силы.

Мозаики купола, барабана и парусов при всей своей торжественной величественности и красочной декоративности не сразу привлекают внимание входящих в храм. Переступив его порог, зритель невольно обращает взгляд прежде всего к мозаике в грандиозной алтарной апсиде. На золотом сверкающем фоне изогнутой поверхности конхи возвышается гигантская фигура Богоматери Оранты с воздетыми руками (именно так молился за свой народ Моисей). Богородица устремляет свои мольбы к Пантократору. **Богоматерь Оранта** (молящаяся) получила название «Нерушимая стена», то есть надежная защита и покровительница города Киева. Художники, учитывая, что мозаика располагается на вогнутой поверхности, сознательно нарушили пропорции путем увеличения головы Оранты. Вот почему стоящему внизу зрителю изображение Богородицы кажется удивительно пропорциональным. Мастера великолепно рассчитали эффект солнечных лучей, полностью озаряющих алтарь в 12 часов дня. Тогда синяя с фиолетовым и с золотом одежда Оранты начинает излучать сияние. Эта мозаика отличается некоторым архаизмом, выразившимся в упрощенном рисунке драпировок и складок одежды, чем, однако, удачно подчеркивается впечатление монументальности фигуры Марии.

Одно из семи таинств христианства — Таинство Причастия — это высшая цель богослужебного цикла, поэтому изображение Евхаристии (**Евхаристия** значит Причащение), как правило, занимает одно из главных мест в алтарной части храма. Эта сцена имеет отношение к описанной в Новом завете Тайной вечере (то есть трапезе). Именно тогда Христос впервые раздал ученикам хлеб и вино как символ Его плоти и крови. В Евангелии от Марка читаем: «И когда они ели, Иисус, взяв хлеб, благословил, преломил, дал им и сказал: приемите, ядите; сие есть Тело Мое. И взяв чашу, благодарив, подал им; и пили из нее все. И сказал им: сие есть Кровь Моя нового завета, за

многих изливаляемая». Трактовка этого события неоднозначна. В православной церкви причащаются квасным хлебом, а не опресноками (пресными лепешками), как в католической. Что же касается вина, то лишь в 1962—1965 гг. Вселенский собор католических церквей разрешил причащение и вином тоже. В православной церкви вином причащают издавна. В Киевской Софии мы имеем дело с мозаичным изображением Евхаристии, расположенным под Орантой в конхе апсиды. В центре этой самой крупной из мозаик Киевской Софии композиции помещен престол с хлебом и вином. Чтобы одновременно показать разновременные действия Христа и не нарушить симметрии, Господь и ангел, помогающий ему, изображены дважды. Шесть апостолов стоят справа от престола и столько же — слева. Одним Христос протягивает чашу с вином, другим — хлеб. Ореол вокруг головы Христа (**нимб**) украшен крестом, символизирующим Распятие, и драгоценными камнями. Одеяние Христа (традиционная одежда палестинских мужчин того времени) — золотой **хитон** (длинная рубаха) и синий **гиматий** (плащ) — отличается яркостью красок. Специалисты насчитали 130 оттенков в мозаичной палитре (к примеру, 25 — зеленого, 23 — коричневого, 19 — синего). По другим подсчетам всего оттенков 177. Особую роль играет золотой цвет. В Киевской Софии мозаичными изображениями заполнены выпуклые или вогнутые поверхности. Мозаичным был также пол храма. Всего мозаикой было покрыто около 640 кв. м поверхности, до настоящего времени подлинных мозаик сохранилось 260 кв. м. После научной реставрации 1952—1954 гг. им был возвращен первоначальный блеск и сияние.

Не менее интересны **фрески Софийского собора в Киеве**. Фрески, как известно, особенно яркими быть не могут, зато при этом очень долго сохраняются. Правда, часто древние изображения покрывались новым слоем или вообще скальвались со стен вместе со штукатуркой. К сожалению, так произошло с фресками Софийского собора: во время капитального ремонта в конце XVII — начале XVIII в. они почти целиком были покрыты штукатуркой. Фресковая роспись Киевской Софии занимала 3000 кв. м поверхности, преобладая над дорогостоящими мозаиками. Хотя ей и было отведено второстепенное место, тем не менее она производит сильное впечатление эмо-

циональной выразительностью образов. Росписи собора содержат сотни изображений человеческих фигур. Конечно, важную роль играли греческие мастера, но русские изографы усвоили новое искусство с поразительной быстротой. Известный искусствовед В.Н. Лазарев восхищался совершенством владения линией, умением придать образу одухотворенный характер.

Из двух групповых портретов семьи Ярослава Мудрого в Софийском соборе сохранилось изображение его дочерей; другой портрет известен по описаниям и зарисовке XVII в.: Ярослав в окружении сыновей держит в руках модель храма. Стены двух башен Софийского собора украшены росписью реалистического характера на светские темы. Эти уникальные светские фрески Киевской Софии занимают исключительное место в мировом искусстве. Здесь изображены византийский император в нимбе, человек, ведущий на поводу верблюда, акrobаты, борьба ряженых, скоморохи, охота на медведя, кулачный бой. Следует подчеркнуть, что позы святых на фресках статичны, в росписях же светского характера чувствуется движение, эти росписи удивительно современны. Софийский собор в Киеве представляет собой единственный памятник монументального искусства, уцелевший от XI в. во всем многообразии его убранства и содержания. В Киеве мозаикой и фресками был украшен не только Софийский собор, но от других мозаик почти ничего не осталось. Например, сохранились лишь фрагменты мозаики разобранной **церкви Архангела Михаила**: снятые со стен, они находятся в Софийском соборе («Евхаристия») и в Третьяковской галерее («Дмитрий Солунский»).

В целом для живописи Хв. характерен **монументальный стиль**, который, как подчеркивает Г.К. Вагнер, проявился не только в очень крупных размерах фигур (в Киевской Софии они достигают 5,5 м), но и в целостной цветовой моделировке, без излишних дробных складок в одеждах, в крупных ясных чертах лиц, в гармонии физической и духовной красоты. По мнению искусствоведов, столь эпические образы редки даже для византийского искусства. Новое искусство несло в себе сложную систему росписей, тесно связанную с музыкальным строем литургии (то есть церковной службы). Господствовавший в то время в певческом искусстве жанр канона, когда основная тема развертывается не только вширь, но и вглубь, оказал вли-

жение и на характер росписей Киевской Софии. Изображение Вседержителя в центральном куполе, являющееся смысловым центром, связывает воедино всю композицию, состоящую из евангельских сцен на сводах, изображений Богоматери, Евхаристии и святительского чина в центральной апсиде, ветхозаветных сцен на хорах и т. д.

**Новгородская архитектура** не столь изысканна, как киевская. Мозаики здесь нет, фрески скромны, внешний облик храмов кажется более мощным и строгим, в чем, очевидно, проявился более суровый характер северян. **Софийский собор в Новгороде** строился в 1045—1050 гг. Его облик лишь отчасти напоминает Софию Киевскую. У Софии Новгородской 5 куполов, длинные проемы окон, 3 апсиды, барабан увенчен аркатурным поясом. Внутреннее пространство храма разделено двухярусными пролетами, а также четырех- и восьмигранными столбами на 5 нефов. Вдоль боковых и западной стен расположены хоры. Здесь нет богатой мозаики и фресок. От росписи, появившейся только в 1108 г., почти ничего не осталось (видно, что она имела плоскостной и весьма условный характер).

**Софийский собор в Полоцке** построили во второй половине XI в. Это пятинефный храм с 3 апсидами и 7 куполами.

Кроме этих самых главных храмов Киевской Руси стоит упомянуть еще ряд сооружений домонгольского периода. В 1073—1078 гг. в **Киево-Печерской обители** был воздвигнут **Успенский собор**, который имел, очевидно, 5 глав. В 1941 г. этот храм был разрушен фашистами. В 1106 г. в Киево-Печерской обители возвели и **надвратную церковь**, позже значительно перестроенную и утратившую свой первоначальный вид. В **Юрьевом монастыре под Новгородом** в 20-е гг. XII в. появился **Георгиевский собор**, построенный, согласно летописи, русским мастером Петром. Храм украшают 3 асимметрично расположенные главы, 6 столпов делят его на 3 нефа, узкие проемы окон напоминают бойницы. Богатая роспись храма была уничтожена в 40-е гг. XIX в. **Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде**, построенный в 1117—1119 гг., также связывают с именем **мастера Петра**. Здесь сохранилась часть древних фресок. Около 1036 г., при князе Мстиславе, сыне Владимира Святославича, был сооружен пятиглавый **Спасо-Преображенский собор в Чернигове**, украшенный фресками.

Итак, каменное строительство в Киевской Руси носило культовый характер. Но строились и дворцы, о чем свидетельствуют археологические раскопки: рядом с Десятинной церковью в Киеве стояли каменные палаты, украшенные фресками. Следует упомянуть также о главном въезде в Киев — **Золотых воротах**, построенных при Ярославе Мудром. К сожалению, в первоначальном виде они не сохранились.

Рассмотрев шедевры храмового зодчества Киевской Руси X — начала XIIв., можно сделать следующий вывод: восприняв византийский тип крестово-купольного храма, русские мастера внесли новые приемы, связанные с техникой деревянного строительства, издавна популярного на Руси. В Киеве закладывались основы того развития, которое на многие годы определило дальнейшие судьбы художественной культуры Древней Руси. Мозаика, реалистические элементы в росписи храмов говорят не только о византийском влиянии, но и о мастерстве и самобытности древнерусских изографов. Это был период, интересный функциональной выдержанностью архитектурных жанров. В последующую эпоху феодальной раздробленности функции и жанры архитектуры будут переплетаться, что затруднит их анализ.

Завершая разговор о данном периоде, необходимо сказать и о сооружениях, предназначенных для отправления функций не общегосударственного, а сравнительно частного характера (это крещальни, усыпальницы, лично-княжеские и лично-епископские божницы-молельни). Г.К. Вагнер относит такие постройки к **«приватному»**, или **«обиходному жанру»**. Служба в таких храмиках происходила не ежедневно и отправлялась ограниченным клиром. Названная выше надвратная церковь Киево-Печерской обители может быть отнесена именно к данному жанру. Кажущийся на первый взгляд малозначительным, этот обиходный архитектурный жанр содержал в себе, по мнению Г.К. Вагнера, большие потенциальные возможности: отсюда поведут свое начало жанр придворно-княжеского храма и жанр приходского храма (уличанского, посадского).

## АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ФЕОДАЛЬНОЙ РАЗДРОБЛЕННОСТИ (ДОМОНГОЛЬСКИЙ ПЕРИОД)

Эпоха феодальной раздробленности начинается в 30-е гг. XII в., когда Киевская Русь после смерти князя Мстислава (сына Мономаха) распадается на отдельные княжества. В данное время общие черты древнерусской архитектуры сохраняются, но при этом появляется много местных особенностей. Можно даже утверждать, что распад единого государства для отдельных земель не имел в культурном отношении однозначно негативных последствий: в наиболее развитых княжествах в данный период воздвигаются подлинные шедевры храмового зодчества (оспаривая первенство у Киева, местные князья стараются от киевского князя не отстать). Правда, сил и средств для постройки соборов типа Софийских у князей не было, что привело к возникновению и развитию **нового жанра** в храмовом зодчестве Руси — **земельно-соборного (епископского, или кафедрально-епископского)**. В XII—XIII веках возводятся небольшие одноглавые крестово-купольные храмы. Нартекс, где располагаются оглашенные во время литургии и где обычно находится крецальня, в храме сохраняется, поскольку в отдаленных от Киева землях не все население еще приняло крещение. И все же, по мере завершения процесса всеобщего крещения населения Руси, нартекс уменьшается в размерах (теперь крестили лишь новорожденных или иноверцев, пожелавших принять православие). Уменьшение размеров храма вовсе не означало, что «сократился» и Образ Мира: изменился, как считает Г.К. Вагнер, не Образ Мира, а его архитектурное воплощение. Функции храмов были «комплексными», что диктовалось жизненной необходимостью: многие епархиальные соборы XII в. были одновременно и кафедрально-епископскими, и княжескими, и общегородскими. Вот почему так сложно определить жанр некоторых церквей. В это время предпринимаются попытки создания и больших пятикупольных храмов, которые, по Г.К. Вагнеру, следует воспринимать как реминисценцию (то есть смутное напоминание, копирование) государственно-соборного жанра. Причем облик храма зависел от того, какой архитектурный образ был исходным (если это Киевская София, то и ре-

минисценция должна быть внушительной). Стремление местных князей ни в чем не отставать от Киева проявлялось не только в попытках создать нечто подобное Киевской Софии: порой планировка целого города должна была напоминать о Киеве и даже об Иерусалиме. Такова, например, семантика стоящего на холмах Суздаля, который воспринимается и как жилище Богородицы, поскольку там свыше 30 храмов посвящены ее культу.

Самым типичным в храмовом зодчестве эпохи феодальной раздробленности стал **придворно-княжеский жанр**. Один за другим, наряду с большими шестистолпными соборами, во всех княжествах непосредственно на княжеских дворах (отсюда и название жанра) строятся более компактные, кубической формы, четырехстолпные церкви, обязательно увенчивающиеся одной главой. Княжеский храм не нуждался в нартексе, в развитой алтарной части, а одноглавие прекрасно соответствовало идеи княжеского суверенитета. По мнению Г.К. Вагнера, как в Европе готика является вторичной по отношению к романскому стилю, так на Руси постройки придворно-княжеского жанра по отношению к стилю монументального историзма представляют вторичный стиль, приводящий к большему архитектурному разнообразию. Придворно-княжеский храм оставался Образом Мира, но это было несколько иное представление о Мире, не столь внеличностное, как во времена Ярослава-Илариона, и более компактное. Придворно-княжеский храм был как бы «небом в человеке», «земным небом». Образ Мира здесь более антропоморфен. Поскольку в реминисценциях государственно-соборного жанра, а также в епископском жанре воплощался теперь совсем иной Образ Мира, для разных функций создаются и разные храмы. Рассмотрим наиболее яркие примеры.

На общем фоне особенно выделяется архитектура Новгородской и Ростово-Сузdalской (позже называвшейся Владимиро-Сузdalской) земель. **Новгородские церкви** по-прежнему строги, имеют мощные стены, что позволяет им служить одновременно и крепостями в случае нападения врага, и складами, и тайниками для городских и церковных ценностей. Простота становится характерной чертой новгородских храмов. Можно привести в качестве примера **церковь Благовещения в Аркажах**, построенную в 1179г., и **церковь Параскевы Пятни-**

цы, возведенную на Ярославовом дворище в 1207 г. по заказу местных купцов смоленскими зодчими. Позже новгородские мастера, отвергнув декоративность и вертикальную устремленность церкви Параскевы, позаимствуют трехлопастное членение ее фасадов и наличие только одной апсиды при строительстве храмов уличанского жанра.

Имен строителей, художников, расписывавших храмы, мы, как правило, не знаем. Но ученые Московского университета В.Л. Янин, Б.А. Колчин и А.С. Хорошев, многие годы руководившие раскопками в Новгороде, обнаружили остатки деревянной усадьбы, принадлежавшей, по их мнению, Олисею Гречину, священнику, который одновременно был и художником, писавшим как иконы, так и фрески. Его имя упоминается в летописи и в берестяных грамотах, найденных на месте раскопок. Эти археологи высказали предположение, что последнюю построенную на средства князя **церковь Спаса-Нередицы** (1198 г.), что недалеко от Новгорода, расписал именно **Олисей Петрович Гречин**. Возможно, он был одним из десяти художников, трудившихся над росписью (фрески обнаруживают различную манеру письма). Скорее всего, кисти Гречина принадлежат фрески дейсусной композиции. Храм типичен для новгородских сооружений: он не отличается геометрической точностью форм, а фрески выполнены с некоторой небрежностью и без соблюдения законов симметрии. Сохранились, правда, лишь отдельные их фрагменты, поскольку церковь была разрушена фашистами. Здание восстановили после Великой Отечественной войны, но все росписи спасти не удалось. В.Н. Лазарев, считавший эти росписи «крупнейшим средневековым живописным ансамблем не только в России, но и во всей Европе», с горечью писал: «Для русской культуры гибель росписей Нередицы — это ничем не вознаградимая утрата, потому что в них новгородские черты выступали с такой силой, как ни в каком другом памятнике. Фрески Нередицы поражали своей изумительной сохранностью и ни с чем не сравнимой полнотой в подборе сюжетов, которые почти исчерпывающим образом знакомили зрителя с системой средневековой росписи. Кто не имел счастья видеть фрески Нередицы, тому трудно составить достаточно полное представление о монументальной живописи средних веков». По мнению ученого,

в полнокровности и реализме нередицких фресок пробиваются с необычайной силой народная струя. Вообще, стиль росписей Новгорода, Пскова, Ладоги того времени можно назвать русским.

Храмы **Ростово-Суздальской земли** выглядят особенно нарядно не только потому, что местные князья, осмелившись спорить с Киевом, уделяли большое внимание архитектуре: изысканность этим сооружениям придает использовавшийся в качестве строительного материала местный белый известняк, легко поддающийся обработке. При возведении стен снаружи и изнутри применялись тесаные плиты из известняка, внутреннее пространство между ними заполнялось камнями и заливалось известковым раствором. Такой способ кладки характерен и для храмов Галицко-Волынской земли (очевидно, некоторые мастера прибыли оттуда).

Белокаменные церкви Владимира и Суздаля — подлинные шедевры древнерусского храмового зодчества. Одни из них свидетельствуют о реминисценции государственно-соборного жанра, другие — о дальнейшем развитии земельно-соборного жанра. Но в этих землях получил особое распространение неординарный **тип придворно-княжеского жанра**. Несмотря на то что лаконичная кубическая форма одноглавого храма, казалось бы, не давала никакой свободы творческой фантазии, зодчие все же нашли для нее выход. Он состоял в изменении конструкции подкупольных арок, которые, по примеру Софии Киевской, но гораздо решительнее, стали повышать над боковыми сводами так, что под барабаном главы образовывался как бы особый постамент. Благодаря этому композиция здания получала подчеркнутую высотность и храм приобретал башнеобразный вид. За счет круговых галерей, угловых лестничных башен и т. д. усложнялся также основной четверик (**четверик** — конструкция из четырех стен, в отличие от **восьмерика** — конструкции из восьми стен, ставшей в сочетании с четвериком особенно популярной в храмовом зодчестве XVII в.). Сами по себе галереи и башни — признак государственно-соборного жанра, но теперь эти элементы соединялись с четырехстолпным одноглавым храмом с целью приподнять, возвеличить его образность. Такие храмы любили строить смоленские князья, много их и во Владимиро-Суздальской земле.

Как уже отмечалось, к придворно-княжескому жанру относят церкви, предназначенные для молитвы князя и его семьи. Примером такого храма служит **церковь Спаса Преображения** на берегу реки Трубеж в **Переяславле-Залесском**, воздвигнутая в 1152 г. Постройка лишена аркатурного пояса, имеет очень скромный вид, ее хоры в древности, очевидно, соединялись переходом с другими княжескими сооружениями, до нас не дошедшими.

Подлинного расцвета храмовое зодчество достигло во Владимире во второй половине XII — начале XIII в. Особо при этом стоит отметить **время Андрея Боголюбского**, лишившего Киев главной святыни — иконы Богоматери «Умиление», названной теперь Владимирской. Претензии Андрея на самостоятельность ростово-суздальско-владимирской церкви отражены в построенном в 1161—1162 гг. в Ростове **Успенском соборе**, в какой-то мере напоминавшем Успенский собор Киево-Печерской обители. Андрей основал **резиденцию в Боголюбово**, под Владимиром, часть построек которой (лестничная башня и фрагмент перехода между нею и собором) дошла до наших дней и поражает своим совершенством. Существует красивое предание, объясняющее происхождение данного названия: именно в этом месте кони, впряженные в повозку, на которой перевозили икону Владимирской Богоматери, встали как вкопанные, не желая следовать дальше. Все это было истолковано как знак Божий, как указание на то, что именно здесь любимое Богом место, то есть Боголюбово. Андрей Боголюбский, как известно, был убит в этой резиденции противниками сильной княжеской власти. Летопись сообщает, что у князя работали мастера из всех земель. Имя его увековечено во многих архитектурных памятниках той эпохи. Так, **во Владимире на Клязьме** в подражание Киеву в 1164 г. были построены **Золотые ворота**, в отличие от киевских, кстати, лучше сохранившиеся до настоящего времени. Золотыми их назвали потому, что изнутри они были обшиты медными листами — «писаны золотом», как говорили в старину. Белокаменные ворота имели в центре арку и арочную перемычку, а также наблюдательный сторожевой пост. Вверху была надстроена одноглавая Ризположенская церковь. Ворота одновременно служили оборонительным сооружением и предназначались для торжественного въезда в город.

В 1165 г. при впадении реки Нерли в Клязьму, в том месте, где корабли поворачивали к княжеской резиденции, на искусственном холме была сооружена церковь **Покрова на Нерли**, связанная с упрочившимся на Руси культом Богородицы. В древности она стояла, как на пьедестале, на высоком фундаменте со ступенями и имела круговые галереи. Во время разлива реки князь с приближенными приплывал сюда для молитвы на лодке. Если даже сейчас от этой белокаменной красавицы трудно оторвать взор, то в своем первозданном виде, отражаясь в воде, она, очевидно, всех завораживала. Человек Древней Руси умел ценить красоту. Данная церковь по праву считается одним из самых совершенных образцов придворно-княжеского жанра. Четырехстолпный одноглавый храм устремлен ввысь, его пропорции соответствуют ландшафту. Каменная резьба не-богата, но весьма выразительна. Небольшой аркатурный пояс, изображения царя Давида, грифонов (то есть крылатых львов), растений на закомарах, белый цвет камня — все это придает церкви нарядный вид.

**Во Владимире** лучшая точка городского рельефа, на высоком берегу реки Клязьмы, была выбрана для **Успенского собора**. Для его создания, как говорит летописец, «Бог привел мастеров из всех земель». Первоначально храм был одноглавым, шестистолпным с характерными для этого времени башнями. Но после пожара 1185 г. собор перестроили (теперь у него пять глав), сделав ярким образцом государственно-соборного жанра. Кстати, его высота, равная 32,3 м (до купола), на 4 м превышает высоту Киевской Софии. Пятиглавый, с богатой резьбой, украшенный аркатурно-колончатым поясом, пилястрами, с широкими проемами окон в фасадной части, с богатым внутренним убранством, позже он явился образцом для Успенского собора в Москве. Перестроил Успенский собор во Владимире, придав ему столь величественный вид, князь Все-волод Большое Гнездо, осознававший, очевидно, свою историческую миссию. Ведь это к нему обращается автор «Слова о полку Игореве»: «Великий князь Все-волод! Не думаешь ли ты прилететь издалека, отцовский золотой престол поберечь? Ты ведь можешь Волгу веслами расплескать, а Дон шлемами вычерпать». Во время реставрации, в начале XV в., Успенский собор во Владимире расписали Андрей Рублев и Даниил Чер-

ный. Долгое время именно в этом храме находилась вывезенная Андреем Боголюбским из Киева икона Владимирской Богоматери.

При Всеволоде в 1194—1197 гг. во Владимире был построен еще один шедевр белокаменного зодчества — четырехстолпный одноглавый **Дмитриевский храм** (в честь святого Дмитрия Солунского), богато украшенный каменной резьбой. На его стенах изображены князь Всеволод в окружении сыновей, первые русские святые Борис и Глеб. Библейский царь Давид представлен в центральных закомарах трижды. Орнамент носит светский характер, изображения зверей, растений напоминают аналогичные изображения в книжных миниатюрах. Всеволод создавал этот храм с претензией на государственно-соборный жанр. Вот почему это соружение часто называют собором. Тем более что в первоначальном виде оно выглядело внушительнее за счет башен и галерей. Но все же с большим основанием эту постройку можно отнести к придворно-княжескому жанру. Великолепные фрески храма, которыми в конце XIV в. восхищался и вдохновлялся Андрей Рублев, созданы византийскими и русскими мастерами. Незначительная часть этих древних росписей дошла до наших дней. Уцелели фрагменты композиции «Страшный суд» (около 1195 г.) на большом и малом сводах под хорами. На северном склоне малого свода собора сохранилась композиция праведников, идущих за апостолом Петром в рай, отличающаяся в сравнении с другими фресками более упрощенной трактовкой. Эта упрощенность, придание лицам праведников национальных русских черт, изображение богато орнаментированных одежд наводят на мысль, что данная роспись была выполнена местными мастерами, помогавшими византийскому художнику. Особого внимания заслуживает роспись на большом своде, где греческим мастером с виртуозностью изображены апостолы, держащие на коленях раскрытые книги. В красоте пропорций тела и драпировок, в изяществе жестов рук апостолов сказываются отголоски эллинистических традиций. Колорит росписей пленяет красотой голубых, синеватых, лиловых, светло-коричневых тонов, переливающихся на солнце.

Не менее живописен и ковер каменной резьбы, покрывающий наружные стены Дмитриевского храма, которые по го-

ризонтали как бы разделены на 3 яруса. Нижний ярус совершенно гладкий, без резьбы. Второй ярус представлен сплошь покрытым резьбой аркатурно-колончатым поясом, колонки которого несколько нависают над стеной. Закомары (третий ярус) также заполнены орнаментом. В восточной закомаре южного фасада Дмитриевского собора привлекает внимание сцена вознесения Александра Македонского, изображенного сидящим в коробе, к которому привязаны два грифона. В обеих руках высоко над головой Александр держит копья с приманкой, до которой безуспешно пытаются дотянуться грифоны, тем самым вознося все выше и выше своего седока. Кстати, такая же композиция с Александром, который мог ассоциироваться с богом Аполлоном, есть и в убранстве Успенского собора. Встречается она также в вышивках на тканях, головных уборах. Это свидетельствует о равноправии и языческого символа, каким является «Вознесение Александра» (возможно, так древнерусский зодчий зашифровал образ Хорса, или Даждьбога), и важнейших христианских изображений.

Б.А. Рыбаков высказал предположение, что весь декор Дмитриевского и Георгиевского (о котором речь пойдет ниже) храмов построен на космогоническом принципе. По его мнению, тремя ярусами фасада Дмитриевской церкви представлена архаичная языческо-бibleйская картина мира. Верхний ярус — закомары с окнами — символизирует «верхнее небо» с райскими садами и фауной. Горизонтальная плетенка, полностью воспроизводящая изображения на ритуальных браслетах XII в., — это как бы «хляби небесные», находящиеся в верхнем небе и отделяющие его от среднего. Колончатый пояс символизирует «среднее небо», то есть воздушное пространство с солнцем, дождевыми стрелами, падающими сверху на растения и почву. Этот же ярус содержит растительный орнамент и изображения святых. Ниже колончатого пояса орнамента нет вовсе: на фоне гладких стен должны смотреться люди, для которых сотворен этот мир.

С начала XIIIв. центр строительного дела перемещается из Владимира в Ростов, Сузdalь, Ярославль, Юрьев-Польской, Нижний Новгород. В Ростове и Ярославле в качестве строительного материала используется кирпич, а белый камень применяется лишь для декоративной отделки храмов. Напротив, в

**Суздале** были продолжены традиции белокаменного зодчества, одним из ярких примеров которого стал **собор Рождества Богородицы**, воздвигнутый в 1222—1234 гг. на средства знатных горожан (именно для них предназначались просторные хоры вдоль западной стены). Врата храма с золотой наводкой — так называемые «Корсунские ворота» — считаются шедевром ювелирного искусства сузальских мастеров.

Лебединой песнью русской архитектуры домонгольской поры стал **Георгиевский собор**, воздвигнутый князем Святославом Всеvolодовичем в 1230—1234 гг. в **Юрьеве-Польском**. Этот храм (произвольно именуемый собором) был четырехстолпным, одноглавым, имеющим ступенчато-пирамидальный силуэт (так ярко воплощалась здесь идея вертикализма). Любопытной особенностью храма была каменная алтарная преграда (разобранная позже) и резьба, ковром покрывавшая все его стены. Это, пожалуй, единственный на Руси храм, украшенный резьбой по белому камню так обильно, **снизу доверху**. К сожалению, о первоначальной красоте этого сооружения мы можем судить лишь по реконструкциям: в XV в. верхняя часть его стен, своды и барабан обрушились. В 1471 г. под руководством **Василия Дмитриевича Ермолина**, единственного из московских купцов-строителей XV в., кто совмещал функции зодчего и скульптора, храм сложили заново. Нанятые Ермолиным мастера, не привыкшие к утраченному за столетия монголотатарского ига искусству каменной резьбы, перепутали плиты и установили их совсем не в том порядке, в каком они покрывали стены храма в древности. В современном виде собор массивен и тяжеловесен, от его былого изящества, к сожалению, не осталось и следа. Каменная резьба, декор Георгиевского собора, по мнению Б.А. Рыбакова, высказанным еще в 1951 г., построен на космогоническом принципе (с подобными выводами согласен и Г.К. Вагнер). В расположении элементов декора как бы воскресает древняя идея Збручского идола: нижняя половина здания — это отражение земного мира (корни деревьев растительного орнамента почти соприкасаются с настоящей землей). Орнамент нижнего яруса, данный в виде роскошного сада из «деревьев жизни», обозначал Землю в широком смысле слова. Верхняя половина здания отведена небожителям, а орнамент превращен здесь в более мелкое и живописное лиа-

нообразное плетение, то есть как бы дематериализован. По мнению Вагнера, это не церковная, а народная космогония, глубоко и стихийно реалистическая. Кстати, «Вознесение Александра Македонского», свидетельствовавшее, как уже было сказано, о живучести языческих представлений, отражено в декоре и этого храма. Есть здесь и православные сюжеты («Троица», «Преображение» и т. д.).

**Южнорусская архитектура XII—XIII вв.** представлена менее ярко, чем зодчество Владимира-Сузdalской Руси. Новые элементы в архитектуре здесь стали проявляться у строителей Чернигова и Полоцка: в замкнутый куб здания они вводят ступенчато вздымющиеся уступы. В качестве примера можно привести церковь Параскевы Пятницы в Чернигове (XII в.).

Итак, древнерусское искусство домонгольского периода являло собой поразительно яркую и цельную картину. Оно восприняло идущие из Византии духовные ценности без излишней теософской рационалистичности, что позволило избежать антагонизма с народной культурой. Язычество изживалось медленно, а главные его эстетические ценности (чувство единения с природой, поэтика художественного творчества) сохранились, став живительной силой нового искусства. Вместе с христианством человек приобрел понятие о ценности души, что нашло отражение во всех отраслях культуры, в архитектуре в частности. Особое развитие в эпоху феодальной раздробленности приобретают земельно-соборный и придворно-княжеский жанры. Стиль архитектуры и живописи второй половины XII — начала XIII в. уже трудно отнести к монументальному историзму: и сама архитектура не столь монументальна, и в скульптуре (имеется в виду архитектурный декор) историзм как бы потонул в фантастической картине, составленной из разных элементов. Если в западноевропейской скульптуре романского стиля упор делался на устрашение загробными муками, то на Руси, в частности во Владимира-Сузальском княжестве, на первый план выдвигалась тема спасения и победы добра над злом. Микрокосм (человек) не противопоставлялся макрокосму (Вселенной) и составлял с ним единое целое. Храмовое зодчество эпохи феодальной раздробленности, сохранив некоторые общие черты, характеризуется конкретизацией художественных программ в соответствии с условиями мест-

ной жизни. Так, в Новгороде формировался культ Софии Премудрости, во Владимиро-Суздальском княжестве — культ Богоматери, в Чернигове, Рязани — культ первых русских святых Бориса и Глеба. Новгородские постройки строги и лишены всяких украшений; ростово-суздальская школа характеризуется изяществом и декоративной выразительностью; в Чернигове и Полоцке заметно стремление переработать крестово-купольную систему, найти башнеобразное решение верхней части храма. К сожалению, в более поздние времена многие храмы были перестроены до неузнаваемости, иные вовсе разрушены. Особенно пострадала монументальная живопись.

## **АРХИТЕКТУРА КОНЦА XIII — XV ВЕКА**

В начале XIII в. древнерусские земли подверглись опустошительному нашествию татаро-монголов. После ожесточенного сопротивления многие древнерусские города пали. В 1240 г. был захвачен и разграблен Киев. Эта дата и считается началом многовекового монголо-татарского, или золотоордынского ига, последствия которого историками оцениваются по-разному. Даже согласившись с мнением, что Русь все же не стала частью (улусом) государства завоевателей (Золотой Орды), нельзя не признать тяжелейшей зависимости русских земель. Иго принесло неисчислимые страдания населению Древней Руси: набеги, непомерные налоги, увод лучших мастеров в Золотую Орду привели к тому, что многие территории обезлюдили, секрет большинства древнерусских ремесел был утрачен навсегда. Были нарушены связи с Европой, что привело к культурной изоляции. Многовековой гнет стал главной причиной все большего отставания Древней Руси от европейских стран, до которых волны татаро-монгольского нашествия не докатились. В то время как народ все более нищал, православная церковь накапливала богатства благодаря хитрой политике золотоордынских ханов, не облагавших церковь налогами. Возможно, по этой причине борьбу русского народа против захватчиков возглавили московские князья, то есть светская власть, но не церковь. Победа Дмитрия Донского над ханом Мамаем в Куликовской битве в 1380 г., хотя и не привела к окончательному избавлению от гнета (иго просуществовало еще ровно сто лет), но вселила светлые надежды и способствовала сплочению на-

рода именно вокруг Москвы, ставшей в XV в. центром создания Русского единого государства. Все эти процессы нашли непосредственное отражение в искусстве.

В XIV—XV вв. возобновлялось каменное строительство, проходила реставрация старых памятников. Однако ни Суздаль, ни Ростов, ни Владимир, ни Нижний Новгород, ни Рязань не стали ведущими центрами развития искусства, эта роль перешла к Твери, Новгороду, Пскову, Москве, то есть к тем городам, где был достигнут наиболее высокий уровень экономического и политического развития.

Крупнейшим центром развития искусства, имевшим не только русское, но и общеевропейское значение, стал в XIV—XV вв. **Великий Новгород**, как известно, не подвергшийся разорительному нашествию монголо-татарских завоевателей, что создало более благоприятные, по сравнению с другими русскими городами, условия для развития культуры. Успешно отразив нападок врагов с Запада, в конце XIII в. Новгород вступил в полосу большого подъема. Политический статус боярской феодальной республики оказал влияние на характер новгородского искусства: как писал один из искусствоведов И. Грабарь, идеал новгородца — сила, и красота для него — это прежде всего сила. Данный идеал нашел отражение и в архитектуре. В 1292 г. была построена **церковь Николы на Липне**, являвшаяся как бы форпостом на путях к Новгороду с юга. Этот храм, восстановленный после Великой Отечественной войны, позволяет судить об основных чертах новгородского зодчества. Сохранив традиционную схему четырехстолпного одноглавого храма, строители внесли много нового в его конструкцию, отказавшись от позакомарного покрытия, сделав его трехлопастным. Вместо трех апсид осталась одна, причем опущенная до половины здания. Не стало деления фасадов лопatkами. Кроме того, новгородские зодчие перешли от кладки, чередовавшей слои камня и кирпича, к кладке из грубо отесанных известковых плит, с использованием валунов и частично кирпича. Это придавало стенам новгородских сооружений неровную волнистую поверхность и лишало их геометрической четкости и строгости, еще более усиливая впечатление грубоватой силы и моци. Напротив, росписи храмов той поры отличаются известной изысканностью, которую необходимо объяснить особо.

Новым для русской монументальной живописи XIV века было вторичное сближение с искусством Византии, переживавшим последний период расцвета (**«палеологовский Ренессанс»**). Палеологовский стиль формируется и развивается в период правления императоров из династии Палеологов. После изгнания в 1261 г. (при Михаиле Палеологе) крестоносцев из Константинополя и возвращения туда столицы начинается новый расцвет художественной культуры Византии, характеризующийся особой увлеченностью собственным культурным наследием не только христианского, но и дохристианского, эллинистического периода. Связь изображения и литературного текста, столь важная для всего византийского искусства, с особой силой и наглядностью раскрывается именно в эпоху Палеологов. Во всем проявляется стремление к многообразию, к расширению и обогащению эмоционального строя живописи, к точности передачи оттенков чувства, к изысканной красоте. Новые тенденции ощущимы и в отказе от статуарной концепции искусства XIII в., в тяге к передаче движения. Основными приметами стиля становятся многофигурные композиции, сильные ракурсы, глубокое пространство, насыщенный светом и разнообразными цветовыми оттенками колорит. Жизнеспособность и привлекательность палеологовского искусства во многом объяснялись тем, что созданный им изобразительный язык позволял показывать события в их течении, развитии, заставляя зрителя превращаться в свидетеля и незримого соучастника этих событий.

Следует отметить, что новое сближение с византийской культурой со стороны русских мастеров уже не было ученическим. Древнерусские города обладали своим достаточно развитым искусством. Движение к новому стилю ощущалось, например, в **Новгороде**. Возможности для этого появляются по мере активизации духовной жизни города, развития строительно-художественной деятельности, усиления церковных контактов с Константинополем и Москвой, куда при митрополите Петре переносится резиденция главы Русской церкви. При архиепископе Василии Калике, занявшем новгородскую кафедру в 1331 г., все работы по строительству каменных храмов, их украшению и ремонту ведутся под руководством владыки и по его инициативе.

От первой половины XIV в. в Новгороде сохранились лишь фрагменты нескольких зданий, построенных при владыке Монсее. Такие шедевры (прежде всего благодаря своей росписи), как **церковь Спаса на Ковалеве** (1345 г.) и **церковь Успения на Волотовом поле** (1352 г.), были разрушены фашистами в годы Великой Отечественной войны. Первая из них была восстановлена, об оригинальной росписи второй мы знаем по довоенным фото и зарисовкам.

**Волотовские фрески** отличались яркостью, экспрессией (здесь во всем ощущалось движение), в них чувствовалось стремление преодолеть канон. На смену тяжеловатым, приземистым фигурам пришли узкие, вытянутые изображения людей, многослойные композиции. Живопись стала более миниатюрной, изящной, обогатилась цветовая гамма. В волотовской росписи одеяния святых надуваются как паруса, либо выступают острыми углами. Фигуры очерчены летящими линиями, в позах и жестах всех фигур есть что-то неуравновешенное. Мы не найдем в сценах ни одной спокойной, фронтально стоящей фигуры. Художник достигает сильного пространственного эффекта. Как подчеркивал знаток новгородской монументальной живописи Л.И. Лившиц, ни в какой другой росписи Новгорода не слышно такой полноты звучания «голосов», сливающихся в стройный хор, как в Волотове. Нигде больше мы не найдем такого совпадения интонаций хвалебного гимна со свободной ритмикой движений и радостной, яркой, живописной палитрой. Жизнерадостные фрески Волотовской церкви далеко выходили из рамок сурового аскетического мировосприятия и были проявлением свободы творчества.

Эти сооружения переходного периода свидетельствовали о выработке нового стиля новгородского зодчества, который получил свое яркое воплощение во второй половине XIV в. Тип княжеского храма здесь своеобразно трансформируется. Поскольку заказчиками выступали боярско-купеческие круги, иногда целыми улицами, Г.К. Вагнер предлагает называть сложившийся новый архитектурный жанр **уличанским**. Такие храмы в Новгороде можно рассматривать как начало приходского, или посадского строительства, которое переживает свой апогей в XVII в. На него равнялись и монастыри.

Итак, в XIV—XVвв. в Новгороде появляются постройки, относящиеся к **уличанскому (приходскому, посадскому) жанру**. Заказчиками таких храмов выступают прихожане, поэтому средств хватает лишь на возведение скромных одноглавых церквей с одной, как правило, апсидой. Кубическая компактность, интимность внутреннего пространства, простоватость наружного декора объясняются не только скромными затратами, но, возможно, и психологией заказчика. Труднее понять причины перехода к красивому трехлопастному завершению фасадов. Трехлопастная арочка была распространенной формой в декоративно-прикладном искусстве. Здесь можно увидеть и отзвук ренессансных композиций, особенно характерных для Венеции.

Одним из классических памятников новгородского зодчества является построенная по заказу посадника Семена Андреевича в 1360—1361гг. на Торговой стороне **церковь Федора Стратилата на Ручью**, фрески которой по своей манере напоминают росписи Феофана Грека. Нарядно и внешнее убранство храма. Строители вновь вернулись к членению фасадов лопатками, украсив барабан поясами арочек и треугольников, разместив украшения над окнами и порталами. Подобное стремление к декоративности было новой чертой новгородского стиля.

Еще более нарядной выглядит построенная в 1374 г. в **Новгороде церковь Спаса Преображения на Ильине улице** (часто используют краткое название — церковь Спаса на Ильине). Найденный образ уличанского жанра проделал известную эволюцию от сравнительно скромной Успенской церкви на Волотовом поле до этого импозантного храма, обильно декорированного разного рода нишами, крестами и прочими выкладками из кирпича. Фасады церкви Спаса на Ильине имеют треугольное завершение. Расписана церковь **Феофаном Греком** «повелением благородного и боголюбивого боярина Василия Даниловича со уличаны Ильинны улицы». По-видимому, они же были и заказчиками храма. Так уличанский храм получил свое «юридическое» оформление, считает Г.К. Вагнер. Росписи храма на Ильине улице кисти Феофана Грека заслуживают особого внимания. Но вначале — несколько слов о самом мастере.

Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий — каждая из этих фигур является одной из вершин творческого гения средних

веков. Вместе они хорошо выражают специфическую динамику движения древнерусской философии в красках от конца XIV до начала XVI в. С их именами связана эпоха **Предвозрождения** в русской культуре. Начинает ее **Феофан Грек**, прибывший на Русь из Византии в 70-е гг. XIV в. До своего приезда в Новгород он расписал множество храмов в Константинополе и других византийских городах. Художник, обогатив русскую культуру лучшими достижениями Византии, сам претерпел на Руси под влиянием местных условий существенные изменения, вылившись в яркое явление русской культуры. Для него характерна глубокая философичность, возвышенность и отчетливо выраженный драматизм. Епифаний Премудрый назвал Феофана «живописцем изящным во иконописцах», отмечая, что при работе он никогда не смотрел на образцы. Феофан Грек появился тогда, когда Русь была охвачена религиозно-философскими спорами. Творения Грека, особенно его фрески из церкви Спаса на Ильине, — это его личный глубокий вклад в духовную полемику того времени. Как точно подметил В.В. Бычков, в сравнении с волотовской росписью, интонационный строй живописи значительно перестраивается: открытое «звучание» фресок Волотова сменяется у Феофана атмосферой со средоточенного молчания. За внешним спокойствием его образов скрывается мучительная внутренняя борьба. Но даже эта борьба не выводит святых Феофана Грека из состояния покоя. Образы иконописца возвышены над реальной действительностью. Его святые как бы постоянно ощущают рядом присутствие божества. Резкие световые блики, ложащиеся на затемненные участки тела, будто освещают святого божественным светом.

По мнению В.В. Бычкова, живопись Феофана — это философская концепция в красках, достаточно суровая, далекая от обыденного оптимизма. Суть ее составляет идея глобальной греховности человека перед Богом. Человек должен со страхом и ужасом ожидать прихода своего бескомпромиссного судьи, образ которого с крайней суровостью взирает на грешное человечество из-под купола новгородского храма. В лице Пантократора нет ничего человеческого. Это, считает Бычков, предельное воплощение в живописи образа высшей карающей силы, единственный по экспрессии и лаконизму во всем восточно-христианском искусстве обобщенный художественный

символ осуждающих человека сил, возведенных в абсолют и представленных в образе Вседержителя.

Праотцы, пророки, столпники — все они в изображении Феофана строгие аскеты. Лица отшельников отмечены внешне выраженным («абстрактным», по Д.С. Лихачеву) психологизмом. Драматическое, экспрессивное выражение феофановских подвижников нередко сравнивают с состоянием исихастского молитвенного экстаза. Состояние «сверхумного экстаза» составляло необходимое условие византийской мистики. Не менее широко в XIII—XIV вв. было распространено учение о «божественном свете». Суть этого учения для нас особенно важна, так как она подводит к технике живописи, к стилю Феофана Грека. Его живопись не отличалась столь же яркой красочностью, как фрески Волотова. Хотя есть сведения, что росписи Грека первоначально были гораздо красочнее: здесь присутствовали и голубые фоны, и зелень, и золотистая охра. В целом же палитра художника была довольно монохромной, но движения кисти свидетельствуют о его могучем темпераменте. Самая примечательная особенность манеры Феофана — энергичный и необычайно выразительный мазок. Имеются в виду его знаменитые светоносные «блики» (их называют «белильные движки», «пробела»), как бы молнией выхватывающие фигуры и лица из мрака. Есть предположение, что эти блики имеют «фаворский» характер. Чтобы истолковать суть понятия **«Фаворский свет»**, нужно обратиться к Новому Завету, повествующему о Преображении Господнем, произошедшем на горе Фавор. В Евангелии от Марка читаем: «И по прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, и возвел на гору высокую особо их одних, и преобразился перед ними: Одежды Его сделались блестящими, весьма белыми, как снег, как на земле белильщик не может выбелить. И явился им Илия с Моисеем; и беседовали с Иисусом. <...> И явилось облако, осяняющее их, и из облака исшел глас, глаголющий: «Сей есть Сын Мой возлюбленный; Его слушайте».

Исихасты суть этого Фаворского света понимают двояко. Свет, излившийся на апостолов, по мнению византийского мыслителя Григория Паламы, — это «внешний свет». Но есть тот же Фаворский свет, который находится внутри. Передать его живописными средствами вряд ли возможно, утверждает,

например, Г.К. Вагнер. Т.И. Балакина также считает, что, «не все в творчестве Феофана укладывается в рамки исихастской доктрины, например, его стремление подчеркнуть бесконечность расстояния, разделяющего Бога и человека». М.В. Алпатов настаивает, что «ошибка заключается в попытке отождествлять понятие философского света со светом в живописи. Можно только признать, что свет у Феофана — не только оптическое явление, он в известной мере символизирует его духовное озарение». Экспрессивно-эмоциональный стиль фресок Феофана свидетельствует о силе индивидуального творческого начала. Его многофигурные композиции пронизаны динамизмом, некоторые персонажи изображены со спины, что совершенно необычно.

Предельно подчеркнутая суровость Пантократора, экспрессивный драматизм многих новгородских образов — это выражение и личного почти безысходно пессимистического мирапонимания Феофана, и дань конкретным обстоятельствам жизни новгородцев. Художник увидел, какая пропасть отделяла новгородскую жизнерадостную Русь от высот христианской духовности, и направил всю свою творческую энергию на проповедование и спасение своих новых соотечественников. Повышенный психологизм образов Феофана делает их персонажами мировой трагедии.

Расстанемся с величайшими творениями Феофана Грека и обратимся вновь к истории новгородской архитектуры. В XV в. новгородские зодчие старались следовать уже выработанным ранее приемам. Эта консервативность новгородской архитектуры объясняется, очевидно, стремлением местной аристократии к сохранению строя феодальной республики с ее независимостью от княжеской власти. Характерным для начала XV в. памятником является **церковь Петра и Павла в Кожевниках** (1406 г.), подражающая храму Федора Стратилата. Несмотря на вторичность архитектурной идеи, этот храм смотрится великолепно, он очень наряден.

Сохранились в **Новгороде** от XV в. и некоторые гражданские постройки, такие как **Грановитая палата**, воздвигнутая в 1433 г. немецкими и новгородскими мастерами, и **Часозвоня**, возведенная в 1443 г. В Грановитой палате заседал Совет господ — верховный орган боярской аристократии. Эта палата имеет

ряд специфических черт готического искусства. Напротив, столп Часозвони завершался традиционным для русского деревянного зодчества шатром, являясь одним из ранних образцов русской шатровой архитектуры. К сожалению, в 1671 г. Часозвония обрушилась. Через два года ее отстроили вновь, но без шатрового верха.

Своеобразное место в русском искусстве XIV—XV вв. занимает **зодчество Пскова**, военного стражи Русской земли. Псковские сооружения производят впечатление крепостных — настолько чувствуется сила в их мощных стенах и несимметричных пропорциях. Псков в течение столетий вел упорную борьбу против завоевателей, поэтому его каменные постройки имели военное назначение. Именно здесь в XV в. был возведен самый большой каменный Кремль, стены которого протянулись на 9 км. После 1348 г. Псков обособился от Новгорода, став центром самостоятельной феодальной республики. Все это наложило отпечаток на зодчество и живопись города. Большинство псковских храмов XV в., ранним из которых была **церковь Василия на Горке** (1413 г.), — это небольшие кубической формы сооружения с одной главой, украшенные простыми поясками в виде треугольных и квадратных углублений. Как и в Новгороде, стены здесь возводились из неровных плит известняка. Церкви имели несколько боковых приделов, что увеличивало впечатление некоторой приземистости зданий. Для псковского зодчества характерны невысокие звонницы, состоявшие из нескольких пролетов, а также украшение стен темно-зелеными поливными изразцами. Псков был единственным городом на Руси, где существовало производство таких изразцов (**изразец** — это керамическая плитка с узором).

Каменное строительство в **московских землях** началось во второй четверти XIV в. Первый этап его относится к 1326—1333гг., когда были построены в духе традиций владимиро-суздальского зодчества четыре небольших каменных храма в московском Кремле, не сохранившихся до наших дней. Крупнейшей постройкой XIV в. был **Успенский собор в Коломне**. Сохранив формы владимирского зодчества, московские мастера придали коломенскому храму торжественный и величественный вид. Древнейшими дошедшими до наших дней памятниками московского зодчества являются **Успенский собор в Звени-**

**городе** (около 1400 г.), **собор Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде** (1405 г.) и построенный на могиле преподобного Сергия Радонежского **Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря в Сергиевом Посаде** (1422 г.). Эти московские сооружения следуют образцам владимирских зданий XII в. — церкви Покрова на Нерли и Дмитриевскому собору во Владимире. Они представляют собой крестово-купольные одноглавые храмы с тремя апсидами, но выполненные с меньшим декоративным убранством, нежели владимирские. Здесь проявились и первые особенности московской архитектуры, например, килевидные арочки в порталах. Очертания храмов более приземисты и суровы в сравнении с изящными владимирскими постройками. В **Спасо-Преображенском соборе Спасо-Андроникова монастыря** (1427 г.) традиционный владимирский «куб» стал нарушаться за счет возвышения средних сводов над боковыми, что усиливало впечатление от устремленности храма ввысь. Росписи этих церквей хранят следы прикосновений кисти величайшего русского художника **Андрея Рублева**.

Стремление московских князей подчеркнуть преемственность владимирского и московского княжений проявилось в архитектуре: не случайно многие храмы Московской Руси напоминали владимирские. С этой же целью реставрировались и древние храмы Владимира-Сузdalской Руси. В 1408 г. в росписи восстановившегося Успенского собора во Владимире вместе с Даниилом Черным принимал участие Андрей Рублев. Довольно трудно выделить, что именно сделал каждый из них в отдельности, очевидно, они работали вместе над каждым фрагментом фресок. Одно из лучших изображений — «Шествие праведников в рай». В этой фреске найдены новые выразительные приемы. Апостол Петр, идущий обычно впереди шествия с ключами от рая, объединен с идущими. И хотя каждая группа (апостолы, пророки, святители, праведники) выделена, создается впечатление единства этой толпы. Очень выразительна фигура апостола Павла, указывающего путь в рай. Сцены Страшного Суда были популярны в Европе (см., например, скульптурную композицию главного портала парижской Нотр-Дам), но там чаще всего они призваны были устрашать, напоминать о наказании. Андрей Рублев придает своим изображениям удивительную грацию, лица, написанные им, полны мягкости и благородства, тона

красок спокойные, умиротворяющие. Художник тяготел к гармоническому пропорционированию: излюбленные пропорции человеческой фигуры в его работах — 1 : 9, что близко к канону Леонардо да Винчи и к скульптуре Венеры Милосской.

Философия Феофана Грека в целом была чужда русскому эстетическому сознанию, жизнерадостному и оптимистическому. Но влияние великого византийца нельзя недооценивать. Феофан приобщил Рублева к лучшим монументальным традициям византийской живописи, он явился прямым предшественником Рублева в создании классической формы русского иконостаса. Судьба свела Феофана и Рублева, этих двух талантливых художников, представлявших разные направления русской живописи, в Москве: в 1405 г. вместе с **Прохором из Городца** они расписывали Благовещенский собор в Кремле (росписи, как и сами стены, не сохранились).

XV век в истории **московского зодчества** имеет очень важное значение. Это во многом объяснялось политическими причинами, усилением могущества Русского государства. Иван III стал называться «государем и самодержцем всея Руси», с 1448 г. митрополит всея Руси стал избираться собором епископов по назначению великого князя. Все это не замедлило сказаться на архитектуре. По подсчетам специалистов, уже с 1320-х по 1420-е гг. раннемосковская архитектура пополнилась более чем 30 памятниками, то есть в среднем возводилось по одному каменному сооружению за каждые 3 года. Новый подъем начинается в третьей четверти XV в., когда строительство зданий (прежде всего культового назначения) из камня и кирпича приобретает более массовый характер. Камень пришел на смену дереву и в некультовых постройках. Характерным новшеством конца XV в. стало распространение кирпича и терракоты. Традиционное белокаменное строительство уступало место кирпичной кладке, только фундаменты обычно клади из камня. Признаки нового подъема сказались в увеличении масштабов строительных работ и в интенсивном восстановлении многих обветшавших к тому времени более ранних построек. Создавались строительные артели под «представительством» крупных бояр и купцов, выполнявших заказы по строительству и восстановлению зданий. История сохранила для нас имена самых крупных предпринимателей. Активно занимались каменным строительством в

Москве, выступая в качестве заказчиков, Ховрины-Головины, происходившие из обоярившейся богатой семьи гостей-сурожан. Так называемая Ермолинская летопись содержит подробные сведения о деятельности упомянутого ранее **Василия Дмитриевича Ермолина** и его родственников. Из 26 каменных сооружений Московской Руси, построенных заново либо восстановленных в третьей четверти XV в., 16 связаны с именами богатейших купцов. 11 из этих 16 построек возведены В.Д. Ермолиным.

Всматриваясь в сооружения конца XV в., можно заметить, что в этот период разрушается прежняя местная четкость архитектурных «почерков». Теперь, в условиях объединяющегося Российского государства, стал формироваться и общерусский архитектурный стиль, причем ведущая роль в этом процессе принадлежала московским мастерам — при активном участии мастеров других земель, особенно Пскова. Изысканное и изящное искусство зодчих древнего Владимира возродить было невозможно. Московское искусство и формировалась на его основе общерусская архитектурная школа отличались значительно большей простотой и усилившим внешней декоративности.

Например: владимиро-московские, псковские и новгородские традиции соединились в построенном в 90-х гг. XV в. **соборе Ферапонтова монастыря на Белоозере**, который прославили выполненные в начале XVI в. фрески **Дионисия**, третьей крупной фигуры в истории древнерусской живописи эпохи Предвзрождения.

Дионисий оставил нам много икон, но из росписей его кисти мало что сохранилось. Фрески Рождественского собора Пафнутьева Боровского монастыря (60—70-е гг.) и фрески Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря (1481—1486 гг.) были уничтожены. Дионисий обычно работал с артельми живописцев (среди которых **старец Митрофан, поп Тимофей, старец Паисий, сыновья Дионисия Владимир, Феодосий**, возможно, еще один его сын **Андрей** и др.), поэтому порой трудно установить степень участия мастера в исполнении ряда фресок и икон. Из принадлежащих его кисти росписей до нас дошли лишь часть фресок Успенского собора Московского Кремля и почти полностью — уже упомянутые **фрески церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря**. Иногда художника называют Дионисий Ферапонтов, поскольку именно в

росписи этого монастыря его творческая индивидуальность проявилась с наибольшей полнотой. Фрески Дионисия поражают необычным богатством и праздничностью декоративного убранства. Светлые и радостные краски, отличающиеся какой-то особой музыкальностью, напоминают прозрачностью и нежностью полутона акварелей. Изображаемые фигуры стройны, изящны, движения сдержаны и медлительны. Для пропорций персонажей характерна «готизация», то есть преувеличенная (1 : 10 и более) удлиненность, точнее, сверхудлиненность формы (при маленьких головах — высокие талии, длинные ноги). Фигуры и здания как бы парят в воздухе, благодаря чему возникает ощущение легкости и одухотворенности. Особенность ферапонтовского цикла состоит в попытке живописными средствами выразить всеобъемлющую похвалу Богородице. В росписи ощущается связь с древнерусскими песнопениями. Великолепна фреска «Акафист Богородице». Самая знаменитая композиция «О Тебе радуется» создана на основе гимна Иоанна Дамаскина, исполненного ликованием и светом. Наиболее красивы фрески при вечернем солнечном освещении. Именно в это время софийность росписей, горение неземным сиянием, их, как писал религиозный философ Е. Трубецкой, «солнечная мистика» проявляются с наибольшей силой.

Остановимся подробнее на интенсивном строительстве, которое ведется в XVв. в **Московском Кремле**. Но вначале немного предыстории. Как известно из летописи, в 1147 г. сын Владимира Мономаха суздальский князь Юрий, прозванный Долгоруким, возвращаясь из похода на Новгород, пригласил к себе на пир новгород-северского князя Святослава Ольговича: «Приди ко мне, брате, в Москву». Здесь князья держали совет, и Юрий, по словам летописца, дал гостю «обед силен». Так началась история Москвы. В 1156 г. были возведены первые деревянные стены Московского Кремля, территории которого была намного меньше нынешней. В 1238 г. Москву сожгли полчища Батыя, но уже в конце XIII в. она стала центром небольшого удельного княжества. В 1339—1340 гг. при Иване Даниловиче Калите за 5 месяцев были возведены мощные дубовые стены вокруг Кремля, ставшего резиденцией великих князей и митрополита. В 1367—1368 гг. внук Калиты Дмитрий Иванович, позже получивший прозвище Донского, построил белокамен-

ные стены и башни Кремля — первые каменные укрепления во всей Северо-Восточной Руси. С этого времени началась полоса нового интенсивного каменного строительства в Москве и в других городах московского княжества.

Грандиозную перестройку Кремля задумал Иван III. Ему и митрополиту Филиппу нужен был новый храм, который ни в чем бы не уступал Успенскому собору города Владимира. Московскому Успенскому собору, построенному при Иване Калите в 1326—1327 гг., еще не исполнилось 150 лет, но он уже стоял «древом убо подкреплени быша». Заказчиком нового собора стал митрополит Филипп, не жалевший средств на его возведение. К тому же в 1469 г. папа Павел II предложил Ивану III руку племянницы последнего византийского императора Зои (Софии) Палеолог, и венчание должно было состояться в Москве. В 1471 г. Иван III осуществил успешный поход на Великий Новгород. В таких условиях стало закономерным возрождение государственного-соборного жанра в храмовом зодчестве.

Для руководства строительством **нового Успенского собора в Кремле** на месте старого пригласили В.Д. Ермолина и И.В. Ховрина, но между ними, как пишет летописец, произошла какая-то «пря» (ссора), после чего храм стали строить отец и сын Ховрины. Они наняли мастеров Ивана Кривцова и Мышикина, которые, съездив весной 1472 г. во Владимир, начали сооружение нового собора вокруг старого здания, разобрав его боковые стены и алтарь (старый храм оказался в новом, как в футляре). В 1473 г. инициатор строительства митрополит Филипп умер, а в 1474 г. недостроенное здание собора неожиданно развалилось. Великий князь, не желая отказываться от своего замысла, послал за псковскими мастерами. Псковичи выяснили, что причиной катастрофы явился плохой раствор извести и неудачный расчет тяжести сводов, но достроить храм не взялись. Тогда отправлявшийся в Венецию государев посол Семен Толбузин получил наказ: привезти из Италии лучшего мастера каменных дел.

В марте 1475 г. в Москву вместе с сыном Андреем и учеником Петром приехал знаменитый болонский инженер и архитектор шестидесятилетний **Аристотель Фиораванти**. Осмотрев развалины сооружения, он подтвердил мнение псковских мас-

теров, затем, разрушив остатки стен, приступил к делу заново. В селе Калитниково построили завод, который стал производить прочный кирпич. Показал Фиораванти и как делать крепкий раствор извести. Для фундамента вырыли глубокие рвы, укрепив дно дубовыми сваями. Толпы москвичей ходили смотреть на необычные строительные приемы итальянского мастера. Летописец отметил, что «хитрый» Фиораванти все делал «в кружало» и «в правило», то есть с помощью линейки и циркуля.

Русские мастера многому научились у итальянца, но и он пожелал узнать секреты русских зодчих. Заложив здание, Фиораванти решил познакомиться с традициями и приемами русского зодчества, для чего отправился во Владимир, затем в Ростов, Ярославль, Устюг Великий, Новгород. Благодаря этому **Успенский собор**, освященный митрополитом Геронтием в 1479 г., получился произведением именно русского зодчества, обогащенным некоторыми элементами итальянской архитектуры эпохи Возрождения. Храм не только не был подражанием собору во Владимире, но превзошел рекомендованный образец. Оба храма имеют по пять глав и украшены аркатурным поясом по стенам, но во владимирском соборе столпов 14, а московский стоит на шести, причем четыре из них Аристотель Фиораванти сделал не квадратными, как обычно в русских постройках, а круглыми. В московском соборе вместо трех мы насчитаем пять апсид, спрятанных за мощные угловые пильasters. Все здание Успенского собора в Московском Кремле проникнуто торжественной величавостью, государственная сила и строгость нашли превосходное воплощение в четких формах здания. Четыре прясла стены завершены спокойными полукружиями, тот же круговой ритм ощущается в мощных барабанах симметрично расположенных пяти куполов. Храм был на 2 м меньше владимирского в ширину и на 2 м длиннее, чем создавалась компактность и мощность пятиглавия.

Внушительное впечатление производил Успенский собор и внутри своими свободными, в отличие от других построек XV в., пространствами. Высокая строительная техника позволила мастеру увеличить внутренний объем храма за счет прочных, но необычайно тонких стен и столпов. В 1514—1515 гг. стены покрылись росписью, которая была «вельми чудно и всякой лепоты исполнена». Часть фресок принадлежит **Дионисию**

и его школе. Сохранились отзывы современников: «Бысть же та церковь чудна вельми величеством, и высотою, и светлостию, и звоностию, и пространством, такова же прежде того не бывала в Руси, опроче Владимирских церкви, а мастер Аристотель». Архитектура Успенского собора была ранней ренессансной модификацией стиля монументального историзма. Этот храм стал не только главным сооружением велиокняжеской Москвы, но и классическим образцом монументального церковного зодчества XVI в. Пятиглавие московского Успенского собора, его основные формы и пропорции многократно повторялись в различных вариантах в соборах того времени. В этом явлении, а вовсе не в башнеобразных храмах и следует видеть процесс формирования общерусского стиля. Аристотель Фиораванти тем и вписался в историю древнерусского искусства, что сумел за короткий срок своего пребывания в Москве почувствовать дух «древнерусской классики», чем-то родственной романскому стилю.

Возможно, Аристотель Фиораванти принимал участие и в разработке планов перестройки Кремля. Вскоре из Италии прибыли и другие специалисты — Пьетро Антонио Солари, Марко Руффо и т. д. За столетие стены Кремля обветшали, в них появилось так много деревянных заплат, что одному иностранному путешественнику даже показалось, будто стены полностью сделаны из дерева. Под руководством Василия Ермolina с 1492 г. началась реставрация кремлевских стен. Незадолго до этого, в 1485 г., итальянский архитектор **Антон Фрязин** соорудил первую из современных башен — **Тайницкую**, проездную башню с тайником для добывания воды. В 1490 г. **Пьетро Антонио Солари** построил **Боровицкую** башню, в 1491 вместе с **Марко Руффо** заложил новую **Фроловскую** (с XVII в. называющуюся **Спасской**) и **Никольскую** башни. Эти и другие башни соединялись новой стеной. Солари вскоре умер, но строительство стен продолжалось под руководством **Алевиза Миланца**. В 1495 г. была заложена последняя, Троицкая, башня. Сооружение новых стен, начавшихся в 1485 г., завершилось лишь в 1516 г. В результате этих работ были возведены ныне существующие стены Московского Кремля (без шатровых завершений на башнях, поставленных в XVII в.), охватившие всю его современную территорию. В настоящее время площадь Кремля составляет около 28 гектаров, длина его стен — 2235 м, высота — от 5 до 19 м (в

зависимости от ландшафта), толщина — от 3,5 до 6,5 м. По верху стены идет боевая площадка от 2 до 4,5 м шириной, защищенная с внешней стороны 1045 зубцами. Стены обрамлены 20 башнями (19 — по периметру, плюс предмостная Кутафья башня).

**Соборная площадь Московского Кремля**, где уже возвышался Успенский собор и воздвигнутая в 1329 г. Иваном Каливой церковь Иоанна Лествичника, в конце XV в. интенсивно застраивалась. Построенный в конце XIV в. князем Василием Дмитриевичем Благовещенский собор не сохранился (именно его, как уже было отмечено, расписывали Феофан Грек, Андрей Рублев и Прохор из Городца). Обязательным при характеристике собора стало опиравшееся на выводы И.Э. Грабаря утверждение о том, что до нас дошли выполненные для храма иконы кисти Феофана Грека и Андрея Рублева. В новейшей литературе данная точка зрения не всегда поддерживается. Так, по мнению профессора Российской академии живописи, ваяния и зодчества Н.К. Голейзовского, иконы великих мастеров погибли во время пожара 21 апреля 1547 г.; сохранившиеся же иконы он считает ремесленной поделкой середины XVI века (Вопр. истории. 1998. № 6. С. 114). Но эти иконы столь совершенны, что их просто невозможно отнести к ремесленным поделкам. Поэтому нас более устраивает объяснение известного искусствоведа В.Г. Брюсовой, которая считает, что иконостас Благовещенского собора действительно сгорел в пожаре 1547 г. Находящийся же сейчас в соборе иконостас принадлежит кисти Андрея Рублева и Даниила Черного, но он был написан по заказу звенигородского князя Юрия Дмитриевича для собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде (а после московского пожара 1547 г. его перевезли в Москву). При этом В.Г. Брюсова утверждает, что разница в манере письма двух изографов вполне уловима: Богоматерь, например, — это творение Андрея Рублева, а Вседержитель и Апостол Павел выполнены Даниилом Черным.

Продолжим историю Благовещенского собора. В 1416 г. в Кремле был возведен второй Благовещенский собор. По всей вероятности, лишь в 1481 г. мастера во главе с Дионисием украсили этот собор фресками. Но только что расписанный храм почему-то разобрали на  $\frac{3}{4}$ , и на его месте в 1484—1489 гг. псковские мастера возвели **новый Благовещенский собор**, имевший

до XVI в. 3 главы, затем несколько перестроенный, в результате чего он стал пятиглавым. Приемы внешнего убранства храма говорят о влиянии московских (аркатурные пояски) и псковских (узоры верхней части куполов) традиций.

Внутренние стены Благовещенского собора были расписаны под руководством **мастера Феодосия**, сына Дионисия. В летописи сказано: «Повеле князь великий Василий Иванович всея Руси подписывать церков Благовещение святыя Богородица у себя на дворе, а мастер Феодосии Деонисиев сын с братиєю». Н.К. Голейзовский предположил, что «братия» — это еще два сына Дионисия — Андрей и Владимир. В росписи храма воплотилась официальная государственная идея об исторической преемственности власти московских князей. Глубокое влияние древнерусской музыки на живопись проявилось и здесь, в фреске «Акафист Богородице». Благовещенский собор стал частью великокняжеского дворцового комплекса. Его можно отнести к **придворно-княжескому жанру**.

В XV в. получил развитие **жанр дворцово-палатной архитектуры**. Особый статус приобрели трапезные палаты, которыми желал обзавестись чуть ли не каждый монастырь. В таком же духе итальянцы **Марк Фрязин и Пьетро Антонио Солари**озвели в 1487—1491 гг. знаменитую **Грановитую палату Московского Кремля**, являвшуюся составной частью построенного тогда же дворцового комплекса и предназначенную для приема иностранных послов. Это был самый большой зал того времени (площадь 495 кв. м., высота 9 м). Его своды опирались на громадный четырехгранный столб посередине. Наверху были сделаны особые сени с тайником, откуда женщины великокняжеской семьи могли незамеченными наблюдать за происходившим в Грановитой палате. Живопись и убранство здания менялись неоднократно. Первая роспись была выполнена при царе Федоре Иоанновиче в конце XVI в. Существующие сейчас фрески были воссозданы художниками из Палеха братьями Белоусовыми в 1882 г. по описям изографа XVII в. Симона Ушакова. Название палаты объясняется особой облицовкой белым граненым камнем выходящего на Соборную площадь восточного фасада.

Подводя итоги, следует отметить, что замеревшее на полстолетия в условиях золотоордынского гнета каменное строительство в XIV—XV вв. разворачивается с новой силой. В храмо-

вом зодчестве упрочивается новый уличанский (или приходской, посадский) жанр, возрождается с некоторыми модификациями государственно-соборный жанр, дальнейшее развитие получает придворно-княжеский жанр. Кроме того, в XV в. можно говорить о развитии дворцово-палатной архитектуры и крепостного строительства, центром которого становится Москва. Синтез местных особенностей строительной техники с приемами москвичей и отчасти итальянских зодчих приводит к созданию общерусского архитектурного стиля. В рассмотренный период недосягаемых вершин достигает монументальная живопись, при этом изображение Пантократора в купольной части соборов сменяется фреской «Вознесение Христа» и другими сюжетами. Кроме того, в храмах появляется, как чисто русское явление, иконостас. Окончательное освобождение от гнета Золотой Орды в 1480 г. способствовало еще большему размаху строительства, особенно в Москве.

## **АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ XVI ВЕКА**

Конец XIV—XV в. многие исследователи считают эпохой Предвозрождения в России. По мнению Г.К. Вагнера, к началу XVI в. искусство вступило в эпоху Ренессанса, но вслед за этим переходом его развитие тут же затормозилось, оно стало биться в тисках реакции. Вот отчего сложилось такое впечатление, что никакого перехода к Ренессансу не было. «Почувствовав вкус Ренессанса», русское искусство как бы отвернулось от него и пошло более сложным, непрямым путем. Ренессансные тенденции в архитектуре модифицировались очень своеобразно. Первая половина века ознаменовалась расцветом столпообразного, и особенно шатрового, типа храма. Можно усматривать в этом реминисценцию романо-готических форм. При этом сохранялся интерес и к «национальной классике», в качестве которой теперь выступили памятники раннемосковского зодчества, и прежде всего Спасский храм Спасо-Андроникова монастыря. Памятники этого времени овеяны духом чистоты геометрической формы, что выражается в отказе от оконных наличников, от угловых лопаток, в замене грубоносовых лопаток более стройными и ордерными пилонами, в увлечении карнизами, отделяющими традиционные закомары от основного четверика. Символика, содержащаяся в шатровом зодчестве, до сих пор убедительно не

раскрыта, и гуманистическое содержание архитектуры XVI века остается для нас достаточно загадочным. В специальной литературе говорилось и о народной природе шатровых храмов, и о романо-готическом влиянии, и о воздействии образов крепостной архитектуры. Г.К. Вагнер, например, напоминает об общекультурной символике шатровой формы, идущей от христианской древности (храм Гроба Господня).

Что касается архитектурных жанров, то необходимо подчеркнуть, что стиль, влияя на жанр, может привести к переходу одного жанра в другой. Связь жанра и стиля многогранна. К таким выводам можно прийти, размышляя о жанре **Архангельского собора Московского Кремля**, усыпальницы великих князей. Его предназначение наводит на мысль о придворно-княжеском жанре. Но в храме совершились митрополичьи службы, к тому же его монументальность позволяет отнести данное сооружение к государственно-соборному жанру. Архангельский собор был построен архитектором **Алевизом Новым** при Василии III в 1505—1509 гг. в честь Архангела Михаила, патрона московских князей. Предводитель небесного войска Архангел Михаил сопровождает души умерших на небо, вот почему храм стал усыпальницей. В его внешнем облике многое взято от приемов зодчества итальянского Возрождения. Но внутренняя основа собора сохранена в духе русских традиций.

В 1505—1508 гг. итальянец **Бон Фрязин** поставил в Кремле столп **Ивана Великого**, разобрав предварительно старую церковь XIV в. В середине столетия к столпу была пристроена звонница. В 1600 г., при Борисе Годунове, был надстроен верхний ярус колокольни. В свое время колокольня Ивана Великого была самым высоким зданием на Руси (ее высота 81 м) и являлась сторожевой сигнальной башней, с которой хорошо обозревались окрестности на 25—30 км. Столп, с его изумительным совершенством пропорций, стал главной вертикалью столичного города, организуя весь его сложный и красивый силуэт. В 1812 г., при отступлении армии Наполеона из Москвы, звонница и пристройка были взорваны. Столп колокольни Ивана Великого дал трещину, но устоял, что свидетельствует об исключительной прочности здания, о высоком мастерстве его строителей. (Звонницу и пристройку восстановили к 1819 г. по проекту архитектора Д.И. Жиляриди.)

В XVI в. практически сложились очертания современного Московского Кремля. Он стал уникальным произведением зодчества, поражавшим взор и русских людей, и иноземцев. Напротив Кремля на другой стороне реки был устроен Громадный Государев сад, просуществовавший до XVIII в. От центра Кремля — Соборной площади — расходились к воротам московские улицы. Они продолжались за пределами Кремля. Город быстро рос, и на протяжении XVI в. пришлось строить три кольца укреплений — сначала в 30-х гг. каменная стена **Китай-города** окружила посад, потом в 80-х гг. знаменитый градостроитель **Федор Конь** построил стену **Белого города** по теперешнему Бульварному кольцу. В 1591—1592 гг. была возведена деревянная стена — **Скородом** — по нынешнему Садовому кольцу. Таким образом, Москву опоясали четыре линии укреплений, в общей сложности со 120 башнями. Градостроительство, в особенности создание военно-оборонительных сооружений, приобрело в Российском государстве гораздо более широкий размах, чем в предшествующее время, и привело к выработке новых технических и художественных приемов. Окончательно определившись к концу XV в. переход к огнестрельному оружию привел к изменению задач и характера оборонительных сооружений. Теперь необходимы стали более мощные стены. Именно Москва послала своих мастеров в другие города, даже в такие центры, как Псков и Новгород. Руководящая роль в крепостном строительстве окончательно перешла к Москве.

Еще в 1492 г. четким квадратом поднялись стены **Иван-города**. Затем появились башни на мощных стенах Новгородского и Псковского кремлей, в 1508—1511 гг. с участием **Петра Фрязина** был построен **каменный кремль Нижнего Новгорода**. На всем протяжении XVI в. реставрировались старые и возводились новые городские и монастырские укрепления. Замечательным итогом развития русского крепостного зодчества в XVI в. явился построенный в 1595—1602 гг. **Федором Конем Смоленский кремль**, за изумительную красоту свою названный «ожерельем земли Русской». Имя зодчего Федора Коня окутано дымкой легенды. Из немногих сохранившихся в архивах документов доподлинно известно, что сей «государев мастер» строил Белый город и Донской монастырь в Москве, усадьбу Бориса Годунова в Больших Вяземах и крепость в Смоленске. Есть смут-

ные сведения о царской опале за непокорность, ссылке и заточении зодчего в Соловецком монастыре и о возвращении его на родину лишь десять лет спустя. Не случайно именно смоляне поставили памятник Федору Коню. Его главный шедевр, Смоленская крепостная стена, опоясывавшая весь город, очень живописно смотрелась на холмистом ландшафте. Стена, сохранившаяся не полностью, и сейчас вызывает восхищение и чувство гордости за русских мастеров.

Но возвратимся в **Москву** и посмотрим, как она отстраивалась за пределами Кремля. Уже было сказано, что мы ничего не поймем в архитектурной типологии, если останемся в рамках только культового понимания функции архитектуры. В период укрепления русского многонационального государства, когда чрезвычайно обострились все противоречия между социальными слоями русского общества, а также между Москвой и соседними землями, архитектурная образность приобрела особое смысловое значение, которое было своего рода функцией и притом весьма активной. Развитие вертикализма в русском зодчестве стало характерным явлением XVI в. В этом проявилось, очевидно, и стремление ввысь гордой души, жаждущей свободы, и стремление государства к закреплению политической самостоятельности, к самодовлеющему величию.

Как отмечает Г.К. Вагнер, идея приближающегося к форме шатра пирамидального завершения храма волновала древнерусских зодчих с XII в. В соборе Спасо-Андроникова монастыря (XIV в.) пирамидальная композиция вплотную приближалась к очертаниям шатра. В более чистом виде эта идея была реализована при строительстве в 1530—1532 гг. в велиокняжеской подмосковной усадьбе **Коломенское** первой каменной шатровой **церкви Вознесения**. Храм был воздвигнут Василием III по случаю рождения сына, будущего Ивана IV Грозного. Шатровые завершения часто применялись в поздней готике, например в Польше. Вспомним, что вторая жена Василия III Елена Глинская была родом из Литвы. То есть, если к шатрово-столпообразной архитектуре XVI в. подходить «извне», то она вовсе не будет казаться каким-то исключительно русским созданием. Тем не менее сооружение храма Вознесения в Коломенском выдвинуло русскую архитектуру на самый высокий уровень европейского средневекового зодчества. Общая высота здания

составляет 60 м, почти половину ее занимает восьмигранный шатер, органически сливающийся с «четвериком» (четырехугольным зданием храма). Все здание очень пластично, оно хорошо связано с окружающей природой и кажется огромным монументом, поднявшимся с берегового холма Москвы-реки. Охватывающие храм со всех сторон галереи и ряды кокошников создают постепенный переход от холма к четверику, от четверика к шатру. Церковь не имеет алтарных апсид, благодаря чему она подчинена всецело осевому движению по вертикали. Сочетание красного и белого цветов в отделке здания придало ему великолепный цветовой эффект. Сооружение Вознесенской церкви происходило в обстановке полной победы иосифлян над нестяжателями. Неудивительно поэтому, что факт постройки храма был отмечен Василием III и митрополитом Даниилом трехдневными торжествами и пирами.

Неподалеку от Коломенского **в сельце Дьяково** был воздвигнут в середине XVI в., в честь состоявшегося в 1547 г. венчания Ивана Грозного на царство, **храм Иоанна Предтечи**. Церковь имеет пять восьмигранных приделов, тесно поставленных вокруг центрального столповидного здания. Центральный столп выполнен в виде многоярусной башни. В этом сооружении исходная композиция пятикупольного храма органически сочетается с башенными, столпообразными и шатровыми приемами нового зодчества. Имеет церковь и некоторые псковские детали, например, звонницу и ее цилиндрические столбы. В сравнении с коломенским храмом, дьяковская церковь, хотя и украшена богаче, более статична и тяжеловесна. Оба эти храма теперь находятся в черте города, и Коломенское стало любимым местом отдыха москвичей.

Композиционно подготовленный дьяковской церковью, **Покровский собор**, точнее, **Покрова на Рву** увековечил память об огромной победе — покорении Казани. Храм называют также **собором Василия Блаженного**, поскольку в одном из его приделов был похоронен этот знаменитый юродивый. В XVI в. прижилось еще одно название — **Входоиерусалимский собор** (из-за самого большого придела с фреской, изображавшей вход Господень в Иерусалим). Этот удивительный распустившийся на Красной площади каменный цветок создавали с 1555 по 1561 г. мастера **Барма** и **Постник Яковлев**. Царь и митрополит

Макарий хотели видеть собор из восьми приделов, но мастера иначе решили задачу, сделав храм девятиглавым. Они разместили восемь приделов вокруг одной центральной оси, смещенной в сторону Кремля. Яркие своеобразные купола приделов расположились вокруг центрального собора, увенчанного шатром, символизируя объединение русских земель под властью Москвы. Все девять церквей конструктивно слиты в одно здание, все они стоят на одном каменном помосте и связаны галереей. Интересен и труднообъясним тот факт, что композиция храма очень похожа на один из архитектурных набросков Леонардо да Винчи. Первоначально Покровский собор был белым, даже его главы были покрыты побеленным железом. Нарядные луковичные главы собора появились в конце XVI в. В XVII в. здание получило теперешнюю пеструю окраску, было изменено и покрытие глав. В сталинские времена его чуть не постигла участь храма Христа Спасителя. Эта утрата была бы невосполнимой, поскольку отличающийся изумительным творческим своеобразием, яркий и нарядный собор Василия Блаженного имел выдающееся градостроительное значение: его архитектура «держала» весь город не только своей величиной, но и необычностью формы, ее динамичностью. Для этой функции внешность храма была гораздо важнее интерьера. Внутри Покровский собор тесен даже для великокняжеской семьи. Конечно, он выполнял функции домовой церкви, но главным было то, что он служил памятником и несомненным украшением Красной площади. Иностранцы так и писали, что храм «построен скорее как бы для украшения, чем для молитвы». Светское начало в нем преобладает над культовым. Это высшая точка развития русского зодчества XVI в. Такими памятниками являлись и коломенская, и дьяковская церкви, и целый ряд храмов, воздвигнутых в провинции с целью увековечить знаменательные события. Это дало основание Г.К. Вагнеру говорить о становлении в XVI в. **жанра мемориальной архитектуры**. Самыми яркими образцами данного жанра и явились храмы Вознесения в Коломенском, Иоанна Предтечи в Дьяково и Покрова на Рву в Москве. Шатровый стиль пришелся как нельзя кстати, когда речь шла о возведении храмов в память больших побед. За постройкой Вознесенской церкви в Коломенском последовало множество других шатро-

вых храмов, резко порывающих с традиционной крестово-купольной структурой.

Однако шатровая архитектура с большим неудовольствием воспринималась официальной церковью, видевшей в ней отказ от вековых традиций и византийских форм. Стоглавый церковный собор 1551 г. строго регламентировал культовое строительство. Церковь требовала строить храмы по образцу Успенского собора в Москве.

Подводя итоги, необходимо отметить, что развитие вертикализма в русском зодчестве было характерным для XVI в. явлением. Наиболее ярко эта идея претворена в шатровых храмах, одном из самых важных достижений древнерусских строителей в XVI в., изменившем Образ Мира. Идея вознесения космологична. Но если космология традиционного соборного храма носила «интерьерный» характер, то космология шатрового храма была «экстерьерной». Как верно подметил Г.К. Вагнер, идея Образа Мира не устраивалась, но как бы обращалась другой, более динамической своей стороной, предвосхищая будущие устремления человека к познанию пространства. В этом можно видеть рационалистический момент, который, по мнению Вагнера, и послужил одной из причин запрещения строительства шатровых храмов с середины XVII в.

В жанровом отношении архитектура XVI в. была очень противоречивой. В храмовом зодчестве делались попытки придать государственно-соборному жанру новый общерусский характер, уделялось некоторое внимание придворно-княжескому и епископскому жанрам. Посадский жанр особого развития не получил (его бурный расцвет начнется лишь в XVII в.). Значительны сооружения в мемориальном жанре, увековечившие важные исторические события. Больших успехов достигло крепостное строительство (имеются в виду городские и монастырские стены и башни). От XVI в. до нас дошли и шедевры гражданского строительства — дворцы и палаты, а также трапезные монастырей. В конце XVI в. архитектура становится более однородной по тенденциям своего развития. Это было связано и с образованием в 1585 г. Приказа каменных дел, взявшего в свои руки организацию строительного дела. Возникшие в XVI в. и особенно ставшие актуальными к концу века архитектурные задачи перешли в XVII в., образовав почти столь же сложную жанровую картину, к анализу которой мы и переходим.

## АРХИТЕКТУРА XVII ВЕКА

С приближением нового периода русской истории, с развитием индивидуального начала в психологии заказчиков и зодчих архитектурные замыслы и их осуществление приобретали все более разнообразные формы. Все более ощутимой становилась борьба старого и нового. При характеристике архитектуры XVII в. обычно прибегают к двум утверждениям: о зависимости каменного зодчества от деревянного и о так называемом обмирщении культуры. По справедливому замечанию Г.К. Вагнера, первый тезис не может быть распространен на всю архитектуру, второй тезис также нуждается в уточнении. Русская архитектура XVII в. социологически продолжала быть связанной с теми же кругами русского общества — царским двором, церковью, дворянством, боярством, купечеством и населением посада. Но в происходящем столкновении царской власти и церкви чуть ли не каждый из этих кругов раскололся на противоположные группировки, и в этих условиях функции архитектуры невероятно усложнились, дав самые неожиданные переплетения жанров.

Несмотря на потрясения начала XVII в., удельный вес гражданской монументальной архитектуры сильно возрос. В XVII в. определились ее основные типы: жилые дома, общественные здания, промышленные сооружения. То влияние, которое оказывал город на развитие русской культуры в XVII в., сказалось и на архитектуре, причем наряду с каменными постройками по-прежнему строилось много деревянных зданий. Например, в Москве на Трубной площади продавались готовые деревянные срубы. Пожар 1626 г. уничтожил значительную часть Москвы. Взамен строились двух- и трехэтажные хоромы (но царский указ 1688 г. запретил в интересах пожарной безопасности строительство трехэтажных домов). Проникновение светских элементов было ощутимо и в деревянном зодчестве, величайшим примером которого явился знаменитый **царский дворец в Коломенском**, построенный в 1667—1678 гг. под руководством плотничего старосты Семена Петрова и стрельца Ивана Михайлова. В 1681 г. дворец частично перестроил Савва Дементьев. Это уникальное сооружение состояло из разнохарактерных построек, соединенных между собой переходами. В нем было 270

комнат с 3000 окон и оконцев. Башенки, кокошники, крылечки с витыми колонками, чешуйчатые крыши, гульбища делали дворец похожим на сказочный городок. К сожалению, в 1768 г. эта удивительная постройка была разобрана.

Светские элементы проникали и в каменное зодчество. В каменной жилой архитектуре XVII в. различаются **жанры дворцовой и палатной архитектуры**. «Визитной карточкой», «эпиграфом к архитектуре XVII в.» называют **Теремной дворец Московского Кремля**, построенный в 1635—1636 гг. **Баженом Огурцовым, Трефилом Шарутиным, Антипом Константиновым и Ларионом Ушаковым**. После неумелой переделки в XIXв. до нас это здание дошло в сильно искаженном виде. Дворец представлял собой трехэтажное на высоких подклетях здание, увенчанное высоким «теремком» и богато украшенное каменной резьбой, изразцовыми карнизами. Здесь проявилось новое отношение к декору, изменение его взаимодействия с конструкцией здания. Новым был и сам декор. Резьба, покрывающая оконные проемы, сложна по мотивам и виртуозна по исполнению. Роскошно декорированное золотое крыльцо вызвало в дальнейшем ряд подражаний. Достоин восхищения богатый интерьер, покрытые росписью стены дворца. Впервые в русской архитектуре ориентация на европейские образцы была выражена столь открыто и программно.

**Жанры гражданской архитектуры общественного назначения** в XVII в. были менее разнообразны, как и сама общественная жизнь страны. Здесь можно выделить **жанр административной и жанр торговой архитектуры**. Еще один жанр гражданской архитектуры, возникший в XVII в., представляют **здания промышленного назначения** — пушечные, ткацкие, монетные дворы. Оставим без внимания подобные сооружения и перейдем сразу к **крепостному строительству**. Собственно военных крепостей в XVII в. строилось мало, но **монастырско-крепостное строительство** составило яркую страницу в истории древнерусской архитектуры. Существенно изменился архитектурный облик укреплений, в XVII в. многие монастыри улучшают свои прежние стены и башни. После надстройки в 1624—1625 гг. Баженом Огурзовым и англичанином Христофором Галовеем башенно-шатрового верха над Фроловскими (Спасскими) воротами Московского Кремля и появления шатровых же верхов

над башнями Симонова монастыря (1630—1640 гг.) эта выразительная архитектурная форма, вероятно, вызывавшая «победные» ассоциации, крепко утвердилась в строительстве кремлевских и монастырских стен. В 1670—1680-е гг. все башни Московского Кремля (кроме Никольской) получили шатровые завершения. В монастырско-крепостном жанре архитектуры усиливалось чувственно-эстетическое начало. Башни некоторых монастырей увенчивались фигурными «коронами» из сквозных арок с «гребешками», что создавало впечатление «царственности». Например, такие украшения появились в 80-е гг. XVII в. на башнях Новодевичьего монастыря и в 1686—1711 гг. — на башнях Донского монастыря.

В целом жанры гражданской архитектуры XVII в. при всей тяге зодчих к живописной декоративности были очень функциональны. Здание палатного жанра нельзя спутать с дворцовым, здание дворцового жанра — с общественно-административным, здание общественно-административное — с торговым и промышленным. Мы начали разговор о зодчестве XVII в. с анализа некоторых сооружений светского характера не случайно: появление их в большом количестве стало приметой времени. Но это вовсе не означает, что **культовое строительство** в XVII в. не играло никакой роли. К анализу памятников храмового зодчества мы и переходим.

В XVII в. предпринимаются попытки возрождения **государственно-соборного жанра**. Во многом они связаны с деятельностью патриарха Никона. Так, он решил воссоздать под Москвой подобие главной христианской святыни — храма в Иерусалиме над Гробом Господним (были использованы модель и чертежи данного храма). Главным сооружением **Ново-Иерусалимского монастыря** стал гигантский **храм Воскресения** (1656—1685 гг.). Причем это не просто копия Иерусалимского храма, не просто некий Рай, но сложный архитектурный образ, воплотивший идею о первенстве Московского царства, православной церкви и патриарха. Богослужение Никона в таком храме являло бы собой действие, подтверждающее, что патриарх, действительно, «есть образ жив Христос и одушевлен». Но эта мечта не осуществилась (Никон умер в 1681 г., когда строительные работы были далеки от завершения). Воскресенский храм, с его громадным куполом, огромной (диаметр 10 м) апсидой и

вписанной в полукруг ротондой, смотрится очень величественно и функционально и, несмотря на свои несколько чужеродные формы, относится к государственно-соборному жанру. Но оружие обладало и специфически русскими чертами. Величественность собора сочеталась с довольно ярко выраженным декоративным началом, что, в частности, проявилось в широком использовании многоцветных изразцов. Монументальный образ собора Воскресения в новом Иерусалиме сыграл очень важную роль в русской архитектуре второй половины XVII в.

Поскольку с учреждением патриархии число митрополитов увеличилось, возникла необходимость в возведении в митрополиях кафедральных соборов. Как пишет Г.К. Вагнер, точнее будет применительно к данной эпохе назвать этот жанр **епископско-соборным**. Ярким примером такой постройки является шестистолпный пятиглавый **Успенский собор**, возведенный в 1693—1699 гг. в Рязани для митрополита Авраамия (архитектор — Я.Г. Бухвостов). Своды этого производящего весьма сильное впечатление храма немного выше сводов Успенского собора Московского Кремля, что косвенно свидетельствует о возвышении рязанских митрополитов в конце XVII в. (пройдет несколько лет — и рязанский митрополит Стефан Яворский станет блюстителем патриаршего престола).

С образованием в XVII в. единого всероссийского рынка и ростом товарного обращения торгово-ремесленное и купеческое население городских посадов очень окрепло, что и отразилось на архитектуре, как гражданской, так и культовой. Не случайно поэтому на первый план выдвигается **посадский жанр**. В таком храме число прихожан было ограниченным, службу осуществлял один священник. Поскольку не требовалось большого пространства, обходились без внутренних столбов. Основное помещение можно было с запада увеличить трапезней. С севера и юга для увеличения числа служб устраивались приделы. Локальная суверенность храма подчеркивалась колокольней (у западного конца трапезной), а культовая значимость — пятиглавием. В зависимости от наличия и числа приделов храм мог быть трех-, четырех- и пятиапсидным. Такова, по Г.К. Вагнеру, жанровая схема.

Эта схема в XVII в. имела много вариантов в зависимости от условий заказа и таланта зодчих. Общей для посадских храмов чертой было сохранение привязанности к увенчанию четверика

ярусами кокошников. Старая символика придворно-княжеского жанра, утверждавшая княжеский суверенитет через башнеобразную одноглавую композицию, сменилась представлениями более широкого народного характера. Не исключено, что люди XVII в. видели в системе венчающих кокошников что-то конкретное, родственное коллективному посадскому сознанию. Что касается пятиглавия, то в нем заключалась семантика национального характера, закрепленная кремлевским Успенским собором. Но в посадском жанре пятиглавие не имело того всеобъемлющего значения, что в государственно-соборном жанре.

Рассмотрим на отдельных примерах, как конкретизировалась «типовая» схема посадского жанра. Наиболее типичными представителями посадского жанра являются храмы, не претендующие на соборную выразительность, а отвечающие простому бытовому посадскому вкусу. Своеобразным архитектурным предисловием к посадскому жанру можно считать широко известную **московскую церковь Рождества Богородицы в Путинках** (1649—1652 гг.), увенчанную тремя шатрами, с шатровой же колокольней. Как предполагает Г.К. Вагнер, групповая композиция шатров могла иметь культовую символику.

**Московская церковь Святой Троицы в Никитниках** (1628—1653 гг.) стала воплощением архитектурных идей зрелого XVII в. Построена она была по заказу выходца из Ярославля купца Григория Никитникова. Декоративность убранства достигает здесь исключительного богатства. Для этого храма характерна яркая колористическая гамма, основанная на сочетании красного цвета стен с белокаменным декором, зелеными изразцовыми вставками и зелеными куполами. Интерьер церкви по контрасту с наружной оболочкой кажется статичным, простым, почти примитивным. Внутреннее пространство камерно, интимно, поскольку ориентируется не вовне, а внутрь — на свой замкнутый мир и на человека в этом мире. Замкнутость интерьера подчеркивается росписями, которые идут непрерывными лентами по всем стенам, замыкаясь с восточной стороны иконостасом, в написании которого принимал участие известный мастер Оружейной палаты **Симон Ушаков**. Храм расписывали, наряду с московскими, костромские мастера **Гурий Никитин, Сила Савин, Стефан Ефимьев** и др. Мы видим на стенах последовательный рассказ о событиях Нового Завета — от земных деяний Христа через Стра-

сти, Распятие, Воскресение к деяниям Апостолов. Практически все изображения равновелики, ритм чередования сюжетов уравновешен и спокоен. Росписи приспособливались для иллюстрирования Священной истории, становились по назначению «Библией для неграмотных». Эта идея ранее выражала одну из частностей в общем назначении религиозной живописи. Теперь частность приобрела всеобщий характер. Как с прискорбием констатирует М.М. Дунаев, автор изданной Московской духовной академией книги о религиозной живописи, верующий человек мыслился теперь не как средоточие соборного единства, а как простодушный невежда, нуждающийся в картинках-иллюстрациях для полноты понимания Евангелия, в котором главным содержанием становилась внешняя событийность, а не вероучительный смысл. Троицкая церковь оказала влияние на целый ряд построек в других городах, например в Устюге (Вознесенский храм) и Муроме (Троицкий храм). А новый композиционный принцип оформления храма применялся затем в росписях ярославских и костромских церквей.

Но одинаковость храмов посадского жанра в столице и провинции лишь кажущаяся, поскольку вариаций в деталях очень много. Так, у великолепной **московской церкви Николы в Хамовниках** (1679г.) нижние кокошники не отрезаны карнизом и напоминают закомары, благодаря чему, по мнению Г.К. Вагнера, в образе храма чувствуется нечто «соборное». Еще больше вариаций в фасадном декоре. Храм в Хамовниках сказочно наряден.

Религиозная символика все более отступала перед живописным и радостным искусством. В XVII в. в России возводились замечательные по своей красочности храмы, вызывавшие, скорее, не строго религиозное чувство, а эстетическое наслаждение, благодаря игре своих архитектурных форм, богатству цветов. Особенно сильно светские черты ощущимы в ярославском зодчестве. В **Ярославле**, ставшем в это время крупнейшим ремесленно-торговым центром России, выросло богатое купечество, по заказам которого были построены многие храмы. И особое внимание при этом уделялось не воплощению религиозных идей, а богатству и пышности храмов, долженствовавших отразить богатство их заказчиков. Г.К. Вагнер предлагает относить подобные сооружения к **промежуточному привилегированно-посадскому (крупнокупеческому) жанру**. Предельная де-

коративность, широкое использование изразцов в качестве архитектурного декора, напоминавшие своими очертаниями кошник наличники на окнах, увеличение многоглавия, обширные подклеты (для хозяйственных нужд), просторные круговые паперти, обрастанье храмов обязательными приделами — вот характерные черты данного жанра. В сущности, это тот же посадский жанр, но с еще большим числом светских элементов.

В качестве яркого примера **ярославского** храмового зодчества можно привести возведенную в 1647—1650 гг. купцами Скрипинными церковь Ильи Пророка, представляющую собой окруженное папертью-галереей пятиглавое здание с примыкающим к нему с запада шатровым приделом. Цветовые контрасты достигались здесь с помощью отделки красным кирпичом на фоне белой стены, украшенной зелеными, синими, желтыми изразцами. Колокольня также богато украшена. Школа ярославских мастеров оставила глубокий след и в истории монументальной живописи. В замечательных фресках ярославских церквей светское начало решительно вторгается в церковно-догматическое, расширяется круг сюжетов. В росписях церкви Ильи Пророка изображена история «создания человека». Как отмечал А. М. Сахаров, чудеса святых отступают здесь на задний план перед сценами из русской жизни. Крестьянская лошадь изображена в сцене пахоты Каина. Жнецы в розовых и голубых рубахах машут русскими серпами. С большим искусством разрабатывается пейзаж. На этих фресках красивы люди, в особенности женщины, причем не бестелесной, а полнокровной, человеческой красотой. Столь важная в церковной символике сцена Страшного суда вообще вынесена из внутреннего помещения на паперть, и в ней звучит, скорее, сочувствие к простому человеку, нежели угроза.

В 1671—1687 гг. богатыми ярославскими горожанами была построена грандиозная церковь Иоанна Предтечи в Толчкове. Каждая деталь храма была отделана с виртуозностью. Данный храм явился изумительным памятником искусства народных мастеров-резчиков по дереву, кузнецов, живописцев и кирпичников, создавших прекрасные формы фигурного кирпича. Это замечательный образец посадской архитектурной культуры второй половины XVII в. Как писал один из историков архитектуры, народная любовь к красоте и укращенности мира и вещи была с предельной полнотой выявлена в Толчковской

церкви, этой ликующей симфонии народной фантазии. Здесь пятиглавием увенчан не только основной четверик, но и два симметричных придела, что образовало уникальное пятнадцатиглавие. Рядом возвышается многоярусная колокольня. **Фрески** церкви Иоанна Предтечи принадлежат кисти **Дмитрия Плеханова**. Здесь прихожане увидели Ноев ковчег в форме русского теремка с фигурной кровлей, нагую Вирсавию, Саломею в танце, очень похожем на русскую пляску. Художник с увлечением передает любовные сюжеты библейской истории. Изображения на стенах стали многолюдными, яркими, в них часто встречаются не только святые, но и черти.

В русском зодчестве конца XVII в. появляется новая, я尔斯кая (восьмерик на четверике) центрическая композиция. Невиданный взлет архитектурных фантазий уже проявлялся в столпообразных и шатровых храмах XVI в. В конце XVII в. эти фантазии получили новое развитие, выливвшись в еще один архитектурный **жанр**, который Г.К. Вагнер называет **боярско-княжеским, вотчинным (усадебным)**. Усадебные храмы были расчитаны не на уличную перспективу, а на парковое окружение, своеобразную «зеленую раму». В таком окружении центрический многолепестковый план выглядел наиболее органичным, придавая зданию живописный «павильонный» характер, в чем нельзя не видеть тонкого художественного чутья строителей. Вотчинный храм — это церковь с очень небольшим пространством основной (без апсид) части, рассчитанным человек на сорок, то есть на семью владельца, на гостей и некоторую часть дворни. Службу в таком храме отправлял один священник, как правило, духовник владельца. По существу, здесь негде поставить иконостас, и алтарь порой неотделим от места для молящихся. Это вовсе не означает, что во всех храмах данного жанра не было иконостаса.

Г.К. Вагнер подчеркивает, что в конце XVII в., при ближайшем ознакомлении с западно-европейской архитектурой, основанная на деревянном зодчестве русская архитектурная эстетика поднялась до более абстрактных архитектурно-художественных композиций, что привело к появлению **барокко** (обычно его называют московским или русским барокко). Первые постройки в стиле барокко появились в ближайшем окружении Петра I — во владениях братьев Голицыных. Наиболее зна-

менит голицынский храм **Знамения в Дубровицах под Польском** (1690—1704 гг.). Вместо ярусных восьмериков мы видим здесь один вытянутый вверх восьмерик, напоминающий ротонду. В богатом декоре этой церкви выделяются довольно крупные фигуры евангелистов, яркие примеры русской каменной статуарной скульптуры конца XVII — начала XVIII в.

Бурная строительная деятельность родственников Петра I по материнской линии Нарышкиных дала наименование архитектурному стилю — **нарышкинский, нарышкинское барокко**. Самым ярким образцом этого стиля можно считать **храм Покрова в Филях** (теперь это в пределах Москвы), построенный в 1694—1697 гг. Белокаменная резьба в сочетании с красным кирпичом придают этой церкви удивительно нарядный вид. Она наиболее раскидиста по планировке, маленькие главки на боковых полукружиях настолько подчинены помещающемуся на четверике центральному одноглавому столпу из трех уменьшающихся восьмериков, что о равнозначности пятиглавия не может быть и речи. Внутри храм украшен росписью и барочным иконостасом, свидетельствующим о возрождении древнерусского искусства резьбы по дереву.

По авторитетному мнению Д.С. Лихачева, Г.К. Вагнера, русское барокко конца XVII в. выполняло ренессансную функцию. Чертами ренессансности эту нарядную, несколько пестротатую архитектуру наделяют элементы рационализма в архитектурном творчестве, начала этажности, своеобразной ордерности, предпочтение геометрической определенности объемов, общее настроение радости и т. д. От Ренессанса же эту архитектуру отличает тяготение к интуитивной народной эстетике, своеобразная pragmatичность.

Итак, в XVII в. в русской архитектуре отчетливо проявились новые черты, она постепенно утрачивает свою имперсональность (до нас дошли имена многих зодчих). Повышается роль гражданского строительства. Жанровым разнообразием отличается и храмовое зодчество. Определенное воздействие на него оказывают вкусы богатых купцов-заказчиков, благодаря чему особое значение приобретает в XVII в. посадский жанр, отличающийся яркой фасадной нарядностью. Архитектурный декор храмов, фрески приобретают более светский характер. Как известно, православная церковь, борясь с идолопоклон-

ством, не поощряла развитие скульптуры на Руси. Но со стен древнерусских храмов скульптурные изображения не исчезали. Вначале это был барельеф, постепенно изображение приобретало более округлые формы, горельеф вытеснял барельеф, лица становились более индивидуализированными. Появление усадебного жанра было связано с началом барокко, и здесь мы порой сталкиваемся уже со статуарной скульптурой, выполняющей важную роль в архитектурном декоре храмов. Многие храмы имели черты и посадского, и соборного жанров, что дало повод Г.К. Вагнеру обозначить в архитектуре XVII в. «смешанный» жанр. Смешанный, а также кафедрально-соборный жанры оказались более устойчивыми, нежели все остальные, связав древнерусское зодчество с архитектурой нового времени.

Довольно часто в характеристиках историко-культурного процесса в России XVII века встречается термин «обмирщениe». Используют его и историки архитектуры. Но следует уточнить границы его применения, поскольку к гражданскому зодчеству, в основе своей мирскому, он вообще неприложим. Очень осторожно нужно обращаться с ним и в рассуждениях о культовой архитектуре. По мнению Г.К. Вагнера, безоговорочная характеристика «обмирщения» как некоего прогрессивного процесса грозит обернуться формализмом, так как при этом совершенно игнорируется содержание архитектурного образа. Усиление элементов чувственности в декоративной фасадной пластике — это, скорее, наведенный снаружи лак благочестия. «Обмирщениe» органично только там, где оно продолжало одухотворять культуру изнутри. Все эти процессы требуют дальнейшего изучения. Здесь же скажем, что вряд ли стоит этим самым «обмирщением» храмового зодчества или иконописи особенно восторгаться, поскольку в результате было утрачено навсегда нечто очень важное, чем были отмечены лишь шедевры русского Средневековья. Но безусловного восхищения заслуживает мастерство зодчих, резчиков по камню и по дереву, талант живописцев, расписывавших храмы. При этом нельзя утверждать, что на каменное зодчество оказали главенствующее влияние традиции деревянного зодчества: и то, и другое развивалось по закону материала и его творческого осмысления. Совпадение приемов объясняется единством художественно-архитектурного мышления. Искусственное расщепление еди-

ного архитектурного процесса как бы на два русла вообще представляется ненаучным. Излагая данный материал, мы находились, как можно было заметить, в плену концепции Г.К. Вагнера, полагающего, что будущая история архитектуры должна быть поделена не на дерево, камень и т. д., а только на жанры и стили. Продемонстрированный этим автором функционально-жанровый подход к древнерусской архитектуре представляется новаторским и заслуживает внимания. Именно такой подход стал определяющим в настоящей лекции.

## ГЛАВА 2

# ДРЕВНЕРУССКАЯ ИКОНА

Прежде чем перейти к непосредственному анализу древнерусской иконы, уместно будет напомнить, что сакральные изображения происходят от так называемых фаюмских портретов (фаюм — оазис в Нижнем Египте). Считается, что фаюмский портрет — это единственный известный до возникновения иконы вид станковой живописи. Он появился во II веке до н. э. в Египте и связан с заупокойным культом. Очевидно, секрет мумифицирования постепенно утрачивался, но, не оставляя надежд как можно дольше сохранить черты усопшего для потомков, египтяне стали кладь на лицо умершего дощечку с его портретом. Вначале использовались долговечные краски, приготовленные на воске. В первые века нашей эры стали применять темперу (краски, разведенные на яичном желтке). По мнению В.Д. и Д.С. Лихачевых, от фаюмского портрета до иконы всего один шаг. Икона тоже писалась темперой. На тех портретах и затем на иконе главное внимание уделялось глазам как символу вечной духовной жизни.

Древнерусская живопись играла в жизни общества совершенно иную роль, нежели современная. Главной ее задачей было стремление воплотить в образы христианское вероучение. В ее основе, как и в основе византийской живописи, лежит христианское «слово», то есть Священное Писание. Кроме того, несущими христианскую истину являются и **апокрифы** (это древнейшие повести, которые хотя и не считались богохувновенными, но признавались исторически достоверными, дополняющими Священное Писание). Отмечая тесную связь древнерусской литературы и живописи, Д.С. Лихачев писал, что слово смотрелось в свое изображение, как в зеркало. Для литературы нового времени таким зеркалом становилась критика.

Светского направления в древнерусской живописи практически не было, мы имеем дело лишь с религиозной живописью в трех видах (монументальная живопись, то есть фрески и мозаика; книжная миниатюра; иконопись). В широком смысле иконой, то есть образом, воплотившим слово, является все

созданное древнерусскими живописцами, и термин «иконопись» порой относят ко всей православной живописи. И все же икона — это прежде всего отдельное самостоятельное изображение, как правило, на доске.

Изобразительное искусство Древней Руси резко отличается от западноевропейского. Живопись Западной Европы выросла из тех же христианских корней, что и древнерусская живопись, но развитие ее пошло по другому пути. Западноевропейские мастера выработали не связанные с церковной традицией жанры (пейзаж, портрет, натюрморт и т. д.) и начиная с эпохи Возрождения с тех же позиций подходили к сюжетам Священного Писания, стремясь изобразить библейских героев как обычных людей. Иисуса Христа, Мадонну (Деву Марию) художник писал с натуры. В середине XIX в. академик Ф.И. Буслаев с прискорбием констатировал, что посторонние примеси к религиозным сюжетам постепенно отодвинули в западном искусстве «интерес религиозный» и, таким образом, икона превратилась в картину, а церковная живопись — в историческую, портретную, ландшафтную, жанровую. Например, «Рубенс под предлогом Святого Семейства писал семейные портреты, в которых его жена заменяла Богородицу, он сам Иосифа, а двое белокурых толстых ребят, играющих в соломенной люльке, — Христа-Младенца и маленького Предтечу».

Приведем один яркий пример, позволяющий понять, сколь различны светский и церковный, православный и католический подходы к религиозной живописи. В записной книжке С.Н. Булгакова сохранились воспоминания о двух встречах с «Сикстинской Мадонной» Рафаэля Санти. Первая встреча оказалась настоящим духовным потрясением: «Это не было эстетическое волнение, нет, то была **встреча**, новое знание, **чудо...** Я (тогда марксист) невольно назвал это созерцание **молитвою** (выделено в тексте. — Н.С.)». Следующий визит в Дрезден состоялся тогда, когда определились «церковные судьбы» Булгакова: теперь перед Мадонной стоял отец Сергий, человек глубоко верующий. И что же? «Увы! Не ударила в сердце радостною волною горячая кровь, — пишет автор, — оно не дрогнуло, осталось спокойно. Неужели же так оно охладилось за всю долгую жизнь? Но нет, не то, не то: **моя не состоялась встреча <...>** К чему таить и лукавить: я не увидал Богоматери. Здесь —

красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но... безблагодатность». «Это **не** есть образ Богоматери, Пречистой Приснодевы, не есть Ее **икона**. Это — картина, сверхчеловечески гениальная, однако совсем иного смысла и содержания, нежели икона. Здесь явление прекрасной женственности в высшем образе самоотдания, но “человеческим, слишком человеческим” кажется оно», — заключает автор. Теперь ему почувствовались в изображении Мадонны «мужская влюбленность и похоть». Булгаков припомнил беседу с Львом Толстым, в которой великий писатель высказал аналогичное мнение об этой картине, причем в гораздо более резких выражениях. Что касается самого С.Н. Булгакова, то он все же признает значение этой картины как светского произведения: «Здесь явлена человеческая трагедия, и то, чего отрицаемся мы в порядке религиозном, как кощунства, это приемлемо как трагическое постижение человеческих судеб в искусстве».

Итак, как подчеркивал еще Ф.И. Буслаев, церковное искусство на западе было явлением переходным. Но с его мнением о том, что русское искусство осталось церковным, без посторонних примесей, «до позднейшего времени», трудно согласиться. После Петровских реформ русская церковная живопись часто строится на тех же принципах, что и западная. В России XVIII в. отличие древнерусской живописи от европейской воспринималось как доказательство отсталости и варварства. Подобные настроения привели к уничтожению в храмах древнерусских фресок, к замене старых иконостасов барочными, как, например, произошло в Успенском соборе во Владимире (оттуда были изъяты иконы кисти Андрея Рублева). К этому времени древние росписи и иконы в храмах покрылись многолетним слоем копоти и потемнели, так что наши соотечественники не имели вплоть до начала XX в. представления о яркости и светоносности красок древнерусской живописи. Дело в том, что иконы для лучшей сохранности изображения покрывались тонким слоем олифы, которая быстро чернела в темных помещениях церквей настолько, что через 60—70 лет первоначальное изображение едва различалось. В те времена не умели реставрировать живопись в современном смысле слова. Церковь поручала художнику «поновить» образ. Тот порой счищал старое изображение, и творение его предшественника исчезало

без следа. В лучшем случае поновитель писал прямо поверх потемневшей олифы. Восстановленная живопись со временем вновь темнела, и ее покрывали новой записью. Подобная участь постигла и икону Владимирской Богоматери, вот почему после расчистки на ней осталось для потомков совсем немного авторской живописи.

В начале XIX в. завершался процесс формирования русской нации, что вызвало интерес к собственным корням. Этому способствовало появление «Истории Государства Российского» Н.М. Карамзина, обнаружение рукописи «Слова о полку Игореве». По образному выражению А.С. Пушкина, «Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка — Коломбом». Карамзин упомянул о древнерусской живописи, но само ее открытие произошло несколько позже. В первой половине XIX в. иконы собирали лишь немногочисленные коллекционеры, отыскивая их у старообрядцев. Во второй половине XIX в. икона уже не казалась столь примитивной. Ее преимущество перед образцами западной религиозной живописи констатирует, например, профессор Московского университета И.М. Снегирев в статье «Взгляд на православное иконописание». Подобным образом мыслит и уже упомянутый Ф.И. Буслаев: «Неразвитость нашей иконописи в художественном отношении составляет не только ее отличительный характер, но и ее превосходство перед искусством западным в отношении религиозном».

Но подлинный переворот в представлениях о древнерусской живописи приходится на начало XX в. В 1904 г. по поручению монахов Троице-Сергиевой лавры иконописец Гурьянов очищает от олифы икону Андрея Рублева «Троица». С этого времени начинается реставрация древнерусских икон, благодаря чему они засияли первозданными красками. Не случайно религиозный философ Евгений Трубецкой одну из своих статей 1916 г. назвал «Умозрение в красках», подчеркнув при этом, что открытие иконы явилось вовремя и может рассматриваться как знак Божий, как вспомоществование русскому народу в условиях тяжелейших испытаний в годы Первой мировой войны. Древнерусскими иконами стали восхищаться, специалисты приступили к их изучению, объединение «Мир искусства» выделило для них целый отдел под названием «Русские примити-

вы» на выставке русского изобразительного искусства, открывшейся в 1906 г. в Париже. Красочность древних икон, их символика, их рассеянный свет привлекали внимание художников, в частности авангардистов: например, вновь обретенные шедевры оказали несомненное влияние на творчество Натальи Гончаровой, Василия Кандинского, Казимира Малевича. Французский художник Анри Матисс приезжал в Москву в октябре 1911 г. по приглашению С.И. Щукина и также с восторгом открыл для себя икону, особенно ее цвет.

После 1917 г. многие храмы были разрушены, а иконы погибли. Но имел место и противоположный процесс. Комиссия под руководством И.Э. Грабаря спасла некоторые древнерусские шедевры. Так, в небольшой церквушке под Шуей был отыскан Деисусный чин кисти Андрея Рублева и Даниила Чертного, находившийся некогда в Успенском соборе во Владимире. В 1918 г. во время работ в Звенигороде экспедиции Центральных государственных реставрационных мастерских по обследованию Успенского собора на Городке (древнего княжеского храма Юрия Звенигородского, второго сына Дмитрия Донского) реставратору Г.О. Чирикову удалось обнаружить в дровянном сарае еще три рублевские иконы из **Деисуса**, названного **Звенигородским**. Сейчас эти отреставрированные шедевры хранятся в Третьяковской галерее. Следует отметить, что Государственная Третьяковская галерея и Центральный музей имени Андрея Рублева в Москве, Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге, Новгородский государственный объединенный музей-заповедник обладают самыми крупными коллекциями древнерусских икон. Немало шедевров находится и в музеях других крупных городов.

## ДРЕВНЕРУССКАЯ ИКОНА КАК ФЕНОМЕН

Обратимся теперь к общей характеристике древнерусской иконописи, к выявлению особенностей древней православной иконы. Некоторые представители церкви считают недопустимым светский анализ иконы, полагая, что ее сакральный смысл, понятный любому, даже не очень грамотному, верующему, для искусствоведа или историка культуры неуловим. Позволю себе не согласиться с подобной точкой зрения. Подход к древнерусской иконе только как к предмету культа сужает значение дан-

ного феномена, который нужно рассматривать и как явление искусства, как одну из самых ярких страниц в истории русской и мировой культуры. И именно ученые-искусствоведы, реставраторы проделали огромную работу по выявлению, спасению этих шедевров, по уточнению их названия, а порой — имен их создателей. Синтез концепций светских и церковных авторов позволяет составить более отчетливое представление об иконо-писи Древней Руси.

Рассуждая о древнерусском искусстве, термины «живопись», «живописец» можно применять лишь условно, поскольку **изограф** (так обычно называли художников Древней Руси) не должен был писать с натуры («по-живому»). Максим Грек, автор уникального литературного памятника XVI в. «О святых иконах», четко очерчивает круг требований, предъявляемых к иконописцам: «Житием духовным жити и благими нравы, смиренением же и кротостью украшатися и о всем благое гонити, а не сквернословцем, ни кощунником, ни блудником, ни пьяницам, ни клеветником, ни иным таковым». Не случайно многие (но не все) иконописцы были монахами. Правоверный изограф, по мнению Максима Грека, ничего, кроме икон, писать не должен. Достойных иконописцев «подобает честно почитати». «От неверных и иностранных римлян и германов, — продолжает автор, — иконного воображения православным христианом приимати не подобает». На стекле нельзя писать иконы ни в коем случае, «понеже сия сокрушителна есть вещь». Эти строчки свидетельствуют о том, что икона лишь в XVI в. становится предметом рефлексии (размышления, осмысления).

Икона в переводе с греческого означает «образ», вот почему русские иконы называют иначе **образами**. Как утверждал отец Сергий Булгаков, «икона есть видимое невидимого, ибо в ней изображается живущий в видимом теле невидимый дух». И Булгаков, и Павел Флоренский различали **лик**, **лицо** и **личину**. Флоренский утверждал, что **лицо** есть то, что мы видим при дневном свете, то, чем являются нам реальности здешнего мира. **Личина** — это маска. **Лик** (по-гречески называется идеей) — явление духовной сущности, созерцаемого вечного смысла, горного первообраза красоты. «Лик есть осуществленное в лице подобие Божие». На иконе мы видим лики. Икона не картина, это свидетельство о Первообразе, то есть о небесном архете.

П. Флоренский утверждал, что «икона — и то же, что небесное видение, и не то же: это — линия, обводящая видение». В свою очередь, Л.А. Успенский подчеркивал, что «икона есть и путь, и средство; она — сама молитва».

Принципиальное значение для православия имел спор иконоборцев и иконопочитателей, именно как спор о знаковой сущности иконы. Иконоборчество (движение против почитания икон) возникло в первой половине VIII в. в Византии. В то время почитание икон носило грубый характер (например, краску с икон соскабливали, смешивали с причастием и давали вместо причащения). Император Лев III Исавр (717—741 гг.) приказал поэтому снимать и закрашивать иконы, что вызвало недовольство населения. Лишь в IX в. иконопочитание победило. Иконопочитание — это догмат Вселенской церкви, установленный на VII Вселенском соборе. Согласно учению собора, чествование икон и поклонение им относятся не к веществу иконы, не к дереву и краскам, а к тому, кто изображен на иконе. Следовательно, это не идолопоклонство. Данное постановление собора утвердились на практике не сразу. Только после упорной борьбы собор 842 г. при патриархе Мефодии подтвердил решения VII Вселенского собора.

Как подчеркивал составитель антологии «Философия русского религиозного искусства» Н.К. Гаврюшин, «в иконе раскрылся и определился собственный лик Православия. Догмат иконопочитания связан в церковном сознании с учением о Боговоплощении. Через икону Православие утвердило себя <...> как здимо-явленная Истина. <...> Вопрос об отношении к иконе — это вопрос самоопределения человека, в известном смысле эсхатологический вопрос... Если в ней видится только искусство, умение, техника — она, по существу, остается непонятой. Иное дело, если она осмысляется как выражение достоверного знания о духовной реальности, об идеальном человеке, или о человеке в его “идее” — как образе и подобии Творца».

И.М. Снегирев выделял несколько типов икон: домовые, градские, полковые, корабельные, храмовые. Е. Трубецкой в своей статье «Два мира в древнерусской иконописи» определил ряд характерных черт древнерусских икон: 1. Аскетическая неотмирность иконописных лиц. 2. Подчиненность иконы храмовому архитектурному, соборному целому (то есть размеры иконы, ее

форма зависят от места, которое она займет в храме). 3. «Горение ко кресту» (умение изографа красками отделить мир здешний, то есть **дольний**, от потустороннего, то есть **горного**).

О красках древнерусской живописи следует сказать особо. В.В. Бычков пишет: «Для потомков, видимо, навсегда останется тайной, почему именно в живописи обрела Древняя Русь наиболее адекватную форму своего духовного самовыражения, но факт этот теперь совершенно очевиден и доказан. <...> Удивительная чуткость русичей к цвету и форме, услаждавшая их зрение и души, позволила им усмотреть именно в них, в их сложных гармонических сочетаниях все те духовные глубины бытия, неизрекаемые тайны и божественные откровения, с которыми их познакомило христианство, и запечатлеть эти «умозрения» в своей живописи». Цвет обладал глубокой художественно-религиозной символикой. Например, **пурпурный** цвет был важнейшим в византийской культуре. Это цвет божественного и императорского достоинства. Только алтарное Евангелие было пурпурного цвета, в одеждах этого цвета изображали Богоматерь. **Красный** цвет — это цвет огня, и карающего, и очищающего, цвет животворящего тепла, то есть символ жизни. **Белый**, как подчеркивает В.В. Бычков, в отличие от новоевропейской живописи, был равноправным цветом, символом божественного света, чистоты и отрешенности. На иконах и росписях многие святые и праведники изображены в белых одеждах, тело новорожденного Христа в композиции «Рождество Христово» и тело Христа в «Положении во гроб» также обернуто белой тканью. **Черный** цвет противоположен белому: он символизирует конец, смерть. В иконописи только при изображении глубин пещеры — символа могилы, ада — использовалась черная краска. **Зеленый** цвет — это типично земной цвет, это юность, цветение. **Голубой** цвет, как и **синий**, воспринимался в византийском искусстве как символ трансцендентного мира. А.Н. Овчинников, специально исследуя символику цвета (света), подчеркивал, что белый и золотой цвет в иерархии цветов стоят на первом месте, но значение их несколько разное. **Золотой** — это свет божественный, белый чаще всего символизировал райский свет. Вторым по значению идет красный цвет — символ Воскресения, третьим — синий (лазурь представляет небесную истину и символ бессмертия).

Художники сами приготавливали краски, растирая их на яичном желтке. Такая краска называется темперой. Например, голубую и синюю краску делали, используя дорогостоящие минералы синего цвета азурит и лазурит. Яичная эмульсия, используемая для связи с грунтом, с годами затвердевала, а красочный слой приобретал исключительную прочность. **Темпера** могла приготавливаться также на смеси клеевого раствора с маслом, разбавленным водой. Краски древних икон обладают светоносностью, которой нет в более поздних иконах: способность так писать была утрачена иконописцами уже в XVII в. и, очевидно, навсегда. Е. Трубецкой подчеркивал: «**Смысловая** гамма иконописных красок — необозрима, как и передаваемая ею и **природная** гамма небесных цветов. Прежде всего, иконописец знает великое многообразие оттенков голубого и темно-синий цвет звездной ночи, и яркое дневное сияние голубой тверди, и множество бледнеющих к закату тонов светло-голубых, бирюзовых и даже зеленоватых». Потрясает количество оттенков красного цвета, одним из которых является получившая распространение, особенно в новгородской живописи, **киноварь** (минеральная краска различных оттенков алого цвета). Например, **багрянец** — это ярко-алый цвет без примеси оттенков, **багор** — это вишневый цвет с лиловым оттенком.

Е. Трубецкой рассуждает и о бесконечном разнообразии небесных красок, среди которых все же главной является золото полуденного солнца: «Иконописная мистика — прежде всего солнечная мистика в высшем, духовном значении этого слова. Как бы ни были прекрасны другие небесные цвета, все-таки золото полуденного солнца — из цветов цвет и из чудес чудо. <...> Этот божественный цвет в нашей иконописи носит специфическое название “ассиста”. **Ассист** никогда не имеет вида сплошного, **массивного** золота; это как бы эфирная, воздушная паутинка тонких золотых лучей, исходящих от Божества и блесканием своим озаряющих все окружающее». Золотой фон иконы, «свет», как его называли, создавал ирреальную временную среду. Золотые линии изображались и в волосах Христа, Марии, Архангелов. Необходимо особо подчеркнуть, что «золотовласые» иконы встречаются только в древнерусской живописи. Иконописцы Древней Руси были подлинными духовидцами, стремившимися СВЕТ мира горного перенести,

насколько это возможно, в мир дольний (то есть земной). Христос, Бог Слово, светоносен, о чём сказано в Евангелии от Иоанна: «В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его». «Я свет всему миру, — читаем дальше, — кто последует за Мною, тот не будетходить во тьме, но будет иметь свет жизни». Художникам, постигавшим свет Божий, было присуще особое видение Истины в зримых образах, которые возникали перед их духовным взором: в иконе раскрывается поэтому красота неземного смысла, красота святости, красота Божественной Истины. Эстетическая сторона иконной живописи есть лишь внешнее выражение всего этого: изограф изображает в красках открывшееся ему в результате «молитвенного аскетического усилия» (М.М. Дунайев) понимание Истины, обретающей зримые символические формы, доступные сознанию земного человека.

О психологии иконы (о глубине мистического проникновения в человеческую душу) Е. Трубецкой пишет следующее: «Мы имеем и здесь необычайно многообразную и сложную гамму душевных переживаний, где солнечная лирика светлой радости совершенно необходимо переплетается с мотивом величайшей в мире скорби — **с драмою встречи двух миров**». В связи с этим В.В. Бычков отмечает такие основные черты иконы, как софийность и духовность. **Софийность** — это способность изографа выражать с помощью художественных средств основные духовные ценности (единство мудрости, красоты и искусства). Софийность можно рассматривать как чисто местное явление, возникшее на основе синтеза мифологического сознания восточных славян и христианской духовной культуры. **Духовность** — это уникальное свойство произведения искусства выводить зрителя на уровень сверхсознания, в результате чего устанавливается контакт с высшей духовной реальностью. Духовность иконы была осознана еще византийскими религиозными философами и определялась ими как **анагогическая** (воздоводительная) функция образа: имелось в виду возведение души от изображаемого к небесным архетипам. Речь идет, конечно, о лучших произведениях, а не о ремесленных поделках. Кроме **софийности и духовности**, опорными принципами эстетического сознания Древней Руси исследователи называют также **соборность** и вытекающие отсюда **анонимность (имперсональ-**

**ность), каноничность и традиционализм** всего древнерусского искусства и иконописи в частности.

Иконопись, религиозная живопись вообще, допускает некоторую **систему условностей**, или, говоря словами В.В. Бычкова, «высокоразвитый художественный символизм». В частности, это касается особой организации цветосветового пространства. На плоскости отсутствует третье измерение, в результате чего она становится невидимой гранью между миром горним и миром дольним. Ранее уже указывалось, что скульптурные изображения не поощрялись боровшейся с идолопоклонством церковью и именно поэтому скульптуры в Древней Руси практически не было. Но, как не без оснований предполагает М.М. Дунаев, могут быть и иные объяснения (мы все же рассматриваем их как второстепенные): скульптурные изображения слишком материальны, вещественны, трехмерны, поэтому ближе к реальности, что не позволяет свободно использовать те условности, которые допустимы в двухмерном пространстве живописи (в скульптуре сложно провести, как это возможно в живописи, грань между двумя мирами).

Б.А. Успенский считает проблему **точки зрения** центральной проблемой композиции произведения искусства. В живописи и в других видах изобразительного искусства проблема точки зрения выступает прежде всего как проблема **перспективы**. Об особенностях иконописи, связанных с пониманием перспективы, подробно пишет в своей статье «Обратная перспектива» П. Флоренский: «Внимание приступающего впервые к русским иконам XIV—XV веков, а отчасти и XVI, бывает поражено обыкновенно неожиданными перспективными соотношениями. <...> Как в криволинейных, так и в ограниченных телах на иконе бывают нередко показаны такие части и поверхности, которые не могут быть видны сразу, о чем нетрудно узнать из любого элементарного учебника перспективы. Так, при нормальности луча зрения к фасаду изображаемых зданий у них бывают показаны одновременно обе боковые стенки; у Евангелия видны сразу три или даже четыре обреза; лицо изображается с теменем, висками и ушами, отвернутыми вперед и как бы распластанными на плоскости иконы, с повернутыми к зрителю плоскостями носа и других частей лица, которые не должны были быть показанными». Изограф порой изменяет

пропорции фигур святых, центральную фигуру делая в три раза выше, чем боковые, как, например, на новгородской иконе **XIII в. «Св. Иван, Георгий, Власий»**. Отдельные предметы, удаляясь от зрителя, вопреки всем правилам, увеличиваются в размерах (например, на иконе «Троица» передняя часть стола значительно меньше удаленной от зрителя). Эти приемы изображения и называются **обратной перспективой**. Причем рисунок строится так, как если бы глаз смотрел на разные его части, меняя угол зрения (это **разноцентренность** в изображениях, по Флоренскому). На иконе отсутствует определенный фокус света, тени распределяются своеобразно — все это «не случайности и не промахи мастера-примитивиста, но художественные расчеты, дающие максимум художественной изобразительности». Флоренский подробно описывает и другие приемы иконописи, отличающие ее от западноевропейской живописи, в которой применяется прямая, линейная перспектива, открытая художниками эпохи Возрождения. При подобной прямой перспективе все линии мысленно сходятся в одной точке, воображаемой где-то в глубине, за плоскостью изображения. Как уже говорилось, на иконе мы сталкиваемся с совершенно иным способом организации пространства. Суть обратной перспективы заключается в том, что все линии сходятся в точке, расположенной **перед** иконой, примерно в том месте, где стоит смотрящий на икону человек. При этом силовые линии Божественной энергии, исходящие от иконы, концентрируются в душе воспринимающего. То есть **прямая** перспектива (при взгляде **отсюда туда**) предполагает наличие критериев истинности мировосприятия в мире **дольнем**; обратная перспектива (то есть при взгляде **оттуда сюда**) — в мире **горнем**. В системе прямой перспективы точка зрения художника совпадает с точкой зрения зрителя. В системе обратной перспективы точки зрения художника и зрителя не совпадают. Позиция древнего художника не внешняя, а внутренняя по отношению к изображению: он помещает себя как бы внутрь изображаемого пространства. М.М. Дунаев подчеркивает, что «при прямой перспективе нет ничего шире и значительнее пассивного созерцателя, самоутверждающегося в навязывании миру себя как точки отсчета. При обратной перспективе человеческая самость умалывается до беспредельно малой величины в соприкосновении с беспре-

дельно неохватным миром святости». Но мы должны согласиться и с мнением о том, что обратная перспектива так же, как перспектива прямая, есть лишь условная система передачи пространственных характеристик реального мира на плоскость изображения. М.В. Алпатов, например, вообще полагал, что «принятое обозначение «обратная перспектива» наводит на неверный след, создавая впечатление, будто древнерусские художники добивались какой-то «перспективы наизнанку». Однако в большинстве работ данный термин сохраняется и вовсе не трактуется как нечто «изнаночное».

Нужно также отметить, что в византийском и древнерусском искусстве семантически более важные фигуры в меньшей степени подвергаются перспективной деформации; в то же время деформация фона происходит наиболее полным образом. Вместе с тем значимые фигуры подчиняются особым семантическим закономерностям, также в достаточной мере условным. Например, лики в иконах, как правило, повернуты к молящемуся независимо от их положения в пространстве. Профильные изображения в иконах встречаются относительно редко, и в профиль могут изображаться лишь менее значимые фигуры (есть, правда, некоторые исключения из данного правила). Крайне редко встречаются в иконе изображения со спины.

В продолжение разговора о пространственно-временной характеристике иконописи отметим, что суммирование зрительного впечатления играет в древнем искусстве большую роль и приводит к определенным деформациям изображаемого объекта. Б.А. Успенский выделяет два способа суммирования, два вида подобного синтеза. Суммирование зрительного впечатления от многостороннего охвата предмета **в пространстве** приводит к уже объясненному эффекту обратной перспективы. Суммирование зрительного впечатления **во времени**, например, для передачи движения, приводит к тому, что на иконах, миниатюрах в изображении движущейся фигуры оказываются совмещеными различные положения при движении (они как бы накладываются одно на другое). Движение во времени изображается и путем фиксации последовательных стадий при движении, напоминающей отдельные кадры кинопленки. В русской иконописи этот прием часто встречается в клеймах житийных икон. **Клейма** — это изображения в квадратиках, распо-

ложенных по периметру иконы, вокруг главного изображения святого в центре иконы, так называемом **среднике**. Тем самым создается единая времененная направленность житийного повествования. С повторением в разных позициях, в пределах одного изображения, фигуры Христа и помогающего Ему ангела мы уже сталкивались в сцене Евхаристии (см., например, мозаику Киевской Софии). Такой прием называется «**симультанностью**» (симультанный, то есть одновременный), а подобная композиция — **симультанической**.

Совершенно очевидно, что семиотический подход вполне уместен при изучении иконы, ибо она насыщена символами, имеет, как сказал бы Ю.М. Лотман, «высокую семиотичность». О значении цвета, его символике, было сказано выше. Правда, по мнению М.В. Алпатова, краски в иконах — это вовсе не краски природы, и они не подчиняются условной символике, не имеют постоянного значения. Это верно, но лишь отчасти. Поговорим теперь о других, более устойчивых, символах. Б.А. Успенский в своей статье «Семиотика иконы» подчеркивает, что символизм как важный способ выражения высоких истин издревле употребляется Церковью. Приведем несколько примеров для иллюстрации данного тезиса, то есть расшифруем некоторые символы, присутствующие в иконописи. Начнем с нимба (сияния в виде круга). Его происхождение на изображениях подробно исследовал А.Н. Овчинников. Он сделал вывод, что символика нимбов со временем усложняется. Например, восьмиугольный нимб означает волю Божию (Софию) в действии. Обретение царицей Еленой (матерью византийского императора) в 326 г. животворящего креста Господня стало событием, открывшим новый смысл спасительной жертвы Христа. Крест становится символом этой жертвы, символом первосвященства Христа, который изображается теперь как в нимбе с перекрестием, так и с крестом, но без нимба. На знаменитой иконе XIII в. «Спас Златые власы» Христос также без нимба, поскольку в этом случае окружностью Его подразумевается вся Вселенная.

Сфера в разрезе вокруг Христа, изображенные на некоторых иконах, означают средоточие всех Божеских свойств (премудрость, всемогущество, милосердие и т. д.). Раздвоенная борода Христа — это эмблема Его двоякого естества (божествен-

ного и человеческого). Ассист, как уже говорилось, есть символ Божественного света.

Фронтально стоящая или сидящая фигура рассматривается как символ духовного общения, «явления» персонажа зрителю. Женская фигура с распластертыми руками считается символом материнской защиты, это также знак молитвенного состояния. Фигура в нимбе — знак святости. Фигура со склоненной головой и рукой, подпирающей щеку, воспринимается в качестве символа скорби, печали.

**Три восьмиконечных звезды** на покрывале Богоматери (на лбу и плечах) символизируют ее троекорное девство (до рождения, в рождении и по рождении). Лестница (лествица) в руках Марии на ряде икон считается эмблемой духовного восхождения. Квадраты, в которые вписана фигура Богородицы с младенцем Христом на иконе «Неопалимая Купина», символизируют миры: физический (зеленого цвета), ангельский (голубого цвета), престольно-духовный (красного цвета).

Различная раскраска ангелов тоже символична и означает их иерархию. Каждый из четырех евангелистов имеет свой символ, описанный в «Откровении Иоанна Богослова»: **ангел** (существо с человеческим лицом) — символ **Матфея**, **лев** — **Марка**, **телец (то есть бык)** — **Луки**, **орел** — **Иоанна**. В средние века в этих апокалиптических существах видели и символ Христа: будучи от природы человеком (ангел), Христос умер как жертвенное животное (бык), затем восстал, как лев, и вознесся на небо, подобно орлу. Поэтому данные символы присутствуют и на иконах Христа (см., например, «Спас в силах»). Порядок их изображения следующий: если в один ряд, то по Евангелиям (ангел, лев, бык, орел); если в четырех углах, то вверху изображается слева от зрителя ангел, справа — орел как обитатели воздушных сфер, внизу — лев и бык.

На проблеме «**правого**» и «**левого**» в иконописном изображении следует остановиться особо. Обращение к иконописным подлинникам позволяет установить, что по иконописной терминологии правая часть изображения считалась «левой», а левая — «правой». Иначе говоря, отсчет производится не с точки зрения смотрящего на икону, а с точки зрения внутреннего наблюдателя, представляющего внутри изображаемого мира. Иногда этот внутренний наблюдатель позиционно совпадает с

центральной фигурой изображения, как, скажем, Спаситель в Деисусе. Таким образом, когда, например, говорят, что евангелист Иоанн изображается на правой стороне Царских врат, то это означает левую створку дверей, если смотреть на алтарь. Нужно, однако, добавить, что эти свойства не могут считаться специфической особенностью византийского и древнерусского искусства. Ориентация на внутреннюю зрительную позицию при определении правого и левого наблюдается, к примеру, на западноевропейских изображениях Страшного суда.

Мы охарактеризовали общепринятые системы изображения. Иногда художник накладывает на эти системы свою индивидуальную систему организации материала. Например, на новгородской иконе XV в. **«Битва новгородцев с суздальцами»** из Третьяковской галереи отступление и наступление войск передается направлением, в котором развеваются их знамена. В реалистическом изображении знамена развевались бы в соответствии с направлением ветра. На указанной иконе знамена наступающего войска развеваются вперед, знамена отступающего войска обращены назад. В других же иконах этого сюжета знамена развеваются всегда в одну сторону, то есть их изображение не несет никакой семантической (смысловой) нагрузки.

Перечисление символов можно было бы продолжить, но перейдем к процессу создания иконы, подробно описанному П. Флоренским в статье «Иконостас». Первая забота иконописца — превращение хорошо просушенной доски в стену. На доску наносят чем-либо острым царапины, затем — тонкий слой клея. После просушки на более густой слой клея прикрепляют (для того чтобы доска не рассохлась и не треснула) **паволоку** (то есть холст или редкую пеньковую ткань), тщательно приглашают, затем намазывают еще один слой клея. Спустя сутки доска побеляется (**побел** — это жидкость из клея и мела). Когда побел высохнет, три-четыре дня доску левкасят 6—7 раз. **Левкас** — это специальный грунт, состоящий из побела, кипяченой воды, олифы (то есть вареного масла) и мела. Этот грунт наносят специальным инструментом типа шпателя. После каждой левкаски доску хорошо просушивают, затем начинается процесс лишевки, то есть шлифовки, вначале мокрой пемзой, после просушки — сухой пемзой. Окончательная отделка доски сейчас производится стеклянной (наждачной) бумагой, в ста-

рину это делали с помощью хвоща. В результате готовая для написания иконы доска напоминала стену. Таким образом, иконопись исторически возникла из техники стенописи.

Изображения, которые наносятся на подготовленную к письму доску, делятся на **личное** (лица и руки, то есть видимые части тела) и **дличное** (одежды, фон). Личное доверяется мастеру, дличное могут писать ученики. Церковь требовала соблюдать канон, не допуская «самомышления». Очевидно, поэтому икон на холсте в русской иконописной традиции немного (это маленькие иконы, современное название которых — «таблетки», древнерусское — «полотенца»): надавливая кистью на холст, художник как бы привносил слишком много собственной энергии, своей индивидуальности, что не разрешалось. Доска в этом плане была более приемлема. Существовали специальные руководства для иконописцев — **«Подлинник»**. Эти руководства подразделялись на **«Лицевые»** (собрание прорисей, образцов) и **«Толковые»** (содержащие чисто словесные объяснения). Считается, что православная церковь сохранила память о том, как действительно выглядели Иисус и Мария: первые портреты Марии писал евангелист Лука, Христос оставил свой лик на полотенце (**«Спас Нерукотворный»**). То есть в православной живописи существовал жесткий канон, и невозможно было изображение Марии в платье и головном уборе эпохи итальянского Возрождения, с книгой, щегленком и т. д. На византийских и русских иконах Богоматерь и Христос всегда облачены в одежды, которые носили в те времена жители Палестины. Покрывало, окутывающее голову и плечи Марии называется **мафорий**, Христос одет в длинную рубаху (**хитон**) и плащ (**гиматий**). Такие же одежды у апостолов, пророков. В совокупности хитон и гиматий истолковывались как облачение странствующих проповедников.

Казалось, наличие жесткого канона мешало художнику проявить индивидуальность. Но разве можно спутать с кем-то Феофана Грека или Андрея Рублева, творивших, тем не менее, в рамках данного канона? Отец С. Булгаков подчеркивал, что «канон есть не внешний закон, <...> но внутренняя норма, которая действует силой своей убедительности. <...> Наличие и оправданность канона свидетельствует о том, что икона Христа (а далее, по связи с ней,

конечно, и другие иконы) есть не только творение искусства с индивидуальным его характером, но и узрение церковное с его соборной природой, в которой личность не умирает, но включается в высшее соборное многоединство Церкви». Ему вторил отец П. Флоренский, настаивавший, что «художественному творчеству канон никогда не служил помехой. <...> Истинный художник хочет не своего во что бы то ни стало, а прекрасного, объективно-прекрасного, то есть художественного воплощения истины вещей, и вовсе не занят мелочным самолюбивым вопросом, первым или сотым говорит об истине. Лишь бы была истина, и тогда ценность произведения сама собою установится». «Икона, — читаем в книге М.М. Дунаева, — никогда не противостоит Истине, но всегда выражает ее, следует ей, не нарушает ее даже в малом. Поэтому созданные русскими изографами иконы являются не просто выдающимися творениями искусства, предметом эстетического восхищения и поклонения, но они есть нечто большее: они есть СВЯТЫНИ наарода».

Порассуждаем теперь о месте, которое отводится иконе в православном храме. В широком смысле слова русская икона — всегда часть иконостаса. В предыдущем разделе уже говорилось, что **иконостас**, чисто русское изобретение, появляется в эпоху Предвозрождения (XV в.). Напомним, что это алтарная преграда, состоящая из нескольких рядов икон. Как подчеркивал М.В. Алпатов, древнерусский иконостас — одно из проявлений символизма древнерусской иконописи. Его буквальное значение заключается в молении святых, обращенном к восседающему на троне Христу Вседержителю. Но это и живописный ансамбль, замечательное художественное произведение, с появлением которого структура отдельной иконы меняется (многие иконы теперь трудно понять вне контекста). В иконостасе XV в. с наибольшей силой выразились особенности иконы — «ее четкая силуэтность, ритмичность, цельность форм и уравновешенность красочных пятен, мерно чередующихся, вплетающихся в общую красочную ткань».

Итак, иконостас имеет символическое композиционное построение. Как пишет М.М. Дунаев, «в нем открывается единому взору вся сакральная история Церкви и соединения с нею человека. Сверху вниз направлена сила Божественного от-

кровения и спасения. От неба к человеку». На первый взгляд кажется, что иконостас является искусственной преградой между Богом и человеком (так утверждают некоторые исследователи). Л.А. Успенский, поставивший в свое время вопрос о том, преграда ли иконостас или окно в мир небесный, ответил однозначно: «Окно». П. Флоренский также полагал, что иконостас не стена между видимым и невидимым, но окно в невидимое (уничтожить иконостас значило бы замуровать окно в горний мир).

В иконостасе, как правило, пять чинов (рядов), увенчанных крестом. Самый верхний ряд называется **праотеческим**, здесь изображены праотцы от Адама до Моисея, в центре располагается образ Троицы. Ниже размещен **пророческий** ряд с изображением Богоматери Знамение посередине. Под ним — **праздничный** ряд, состоящий из икон, отображающих события из жизни Христа и Богородицы, Страсти Христовы, Сошествие Святого Духа на апостолов, Крестовоздвижение. В XVII в. Страсты Христовы иногда выводили в отдельный ряд.

Самый главный и самый высокий ряд иконостаса — **Деисус**, или Деисусный чин. *Deisis* в переводе с греческого — моление. Можно произносить название Деисусного чина и как **Деисис**. В центре чина — Спаситель на престоле, к Нему в молитвенной позе склоняются Богородица (по правую руку, то есть «одесную») и Иоанн Предтеча (по левую руку, то есть «ошую», или «ошуюю»). Уже эти три иконы считаются Деисусом. Но обычно в иконостасе изображений больше: это Архангелы Михаил и Гавриил, Апостолы Петр и Павел, другие святые. Деисус имеет отношение к сцене Страшного суда и композиционно связан с изображением Страшного суда на фреске над западным порталом.

Деисусный чин возвышается над собственно **алтарной преградой**, имеющей три входа в алтарь: северный, южный и центральный, который называется **Царскими вратами**. За алтарной преградой осуществляется **проскомидия** (тайство превращения хлеба и вина в тело и кровь Христову). Причащение хлебом и вином, одно из семи таинств православной церкви, называется **Евхаристия**. Изображение Евхаристии обычно располагается над Царскими вратами и имеет очертания этих врат. Царские врата обрамляют слева (со стороны зрителя) икона Богороди-

цы, справа — Христа, здесь же (всегда вторая справа) крепится местная икона, то есть икона того праздника или святого, которому посвящен храм. Сами врата символизируют вход в Рай (поэтому их еще называют райскими вратами). На их створках вверху помещается изображение Благовещения, ниже — евангелисты или творцы литургии Василий Великий и Иоанн Златоуст.

Иногда ниже Деисуса располагается целый ряд местных икон, связанных с культом того святого, которому посвящена церковь (это и есть пятый чин иконостаса). Но уже во второй половине XVI в. икона утрачивает свои связи с иконостасом. Иконостасы продолжали сооружать и тогда, но они теряли свой первоначальный смысл, становились простой принадлежностью убранства храма. В них подчеркивалась византийская торжественность и только.

К сожалению, и в настоящее время описанный выше порядок расположения икон в иконостасе часто нарушается. Если у церкви нет дубликата праздничной иконы, которую обязательно нужно в день соответствующего праздника помешать на особое место (на аналое), то ее вынимают из праздничного ряда. А чтобы было удобнее это делать, сам праздничный ряд располагают ниже Деисуса, в нарушение правил. Все эти перемены связаны с исчезновением древней иконы из храма, с полной утратой сакрального языка иконы в XVIII—XIX вв., когда пышный оклад оказался важнее самой иконы. **Оклад** — это обрамление из чеканки, ювелирных изделий, серебра, золота, которое начиная с XVII в. особенно часто накладывалось на икону так, что весь фон оказывался недоступным взору и виден был лишь силуэт святого. Такая икона превращалась в произведение ювелирного искусства, утрачивая свой изначальный смысл. Возможно, так пытались преодолеть эффект обратной перспективы на старых иконах.

Завершая общую характеристику древнерусской иконы, которая, действительно, является феноменом, приведем слова П. Флоренского: «Русская иконопись XIV—XV веков есть достигнутое совершенство изобразительности, равного которому или даже подобного не знает история всемирного искусства и с которым в известном смысле можно сопоставить только греческую скульптуру — тоже воплощение духовных образов и

тоже, после светлого подъема, разложенную рационализмом и чувственностью». Несколько ранее Е. Трубецкой писал о том же: «Нет ни малейшего сомнения в том, что эта иконопись выражает собою глубочайшее, что есть в древнерусской культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших, **мировых** сокровищ религиозного искусства. И, однако, до самого последнего времени икона была совершенно непонятною русскому образованному человеку». Эти слова, написанные в 1916 г., актуальны и в наши дни. Попробуем расшифровать, насколько это возможно, смысл древнерусской живописи, анализируя не только ее символику, но и ее образы, во многом опираясь при этом на книгу Н.А. Барской «Сюжеты и образы древнерусской живописи» (М., 1993).

## ОБРАЗЫ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

В данном разделе будут рассмотрены разновидности изображений Христа, Богородицы, Троицы, Ангелов, Апостолов и святых. Каждое из таких изображений имеет свои специфические черты, продиктованные каноном. Нужно иметь в виду, что один и тот же образ многократно повторяется из века в век. Все иконы, на которых запечатлен один и тот же образ или сюжет, называются иконами, принадлежащими к одному **изводу** (иконами одного извода). Образ Христа (Спасителя, Спаса, в православной традиции) — основа всему. С его изображений и начнем.

### Образы Спаса

Как уже говорилось, на всех иконах **Иисус Христос** облачен в хитон и гиматий. Золотой nimб вокруг головы (безначальная форма, символ вечности) имеет перекрестье — напоминание о Распятии. Этот крест в nimбе часто изображается украшенным драгоценными камнями. Традиционно на любом изображении Христа расположены по обеим сторонам от головы буквы ИС ХС, сокращенное обозначение Его имени. Само Евангелие никаких сведений о внешнем облике Христа не содержит, но сохранилась легенда о Нерукотворном Образе, созданном не только при жизни, но по воле самого Иисуса в помощь страждущему человеку. Легенда гласит, что в малоазийском городе Эдессе правил больной проказой царь по имени

Авгарь. Узнав о способности Христа исцелять людей, он через своего приближенного Ананию, искусного художника, послал Христу приглашение посетить Эдессу. В случае отказа Анания должен был написать портрет Христа. Иисус не мог изменить предназначению и пойти в Эдессу, но и портрет у Анании не получался (мешал некий свет, исходивший от Христа). Тогда Иисус Христос взял чистый плат (по-древнерусски — «убрус») и, умыв лицо, отер его, в результате чего на плате чудесным образом отпечатался Его лик. Так возник **«Нерукотворный Образ»**, то есть **«Спас Нерукотворный»**, который исцелил царя Авгarya, сохранялся долгие столетия и спас Эдессу от набегов персов. Данное изображение хранилось до 1204 г. в Константинополе, но потом исчезло после разгрома города крестоносцами. К этому не дошедшему до нас образу восходит облик Спаса, который мы видим на всех православных иконах: зрелый муж с длинными волосами и небольшой бородой. Такими чертами был наделен Христос уже на фресках и рельефах IV в.; как исторически достоверные их бережно хранило искусство Византии. Их унаследовала и сберегла живопись Древней Руси.

**Спас Нерукотворный.** На Руси повторения «Спаса Нерукотворного» часто помещали над вратами крепостей, на воинских стягах, надеясь на его защиту. Многочисленны были и иконы, воспроизведенные Нерукотворный Образ. Не все они сохранились. Древнейшая из дошедших до нас подобная икона — **«Спас Нерукотворный»**, созданный в XII в. в Новгороде. По мнению уже упоминавшихся московских археологов, эту икону написал **Олисей Петрович Гречин**. Художник вычертил на века благородные черты лица, тонкий нос, широко распахнутые глаза, темные зрачки которых чуть сдвинуты в сторону (что встречается на иконах не так часто). Большие глаза подчеркивают духовное начало в образе. Этот взгляд исполнен самоуглубленного покоя, в котором постигается недоступное. Строгая четкость построения лика нарушается легкой асимметрией в изломе бровей. Слегка раздвоенная борода, тонкие золотые нити, сверкающие в волосах, даже в маленькой пряди, ниспадающей на лоб, — все это создает узнаваемый образ Христа и то чудесное начало, дающее человеку помочь и защиту, о котором повествует «первоикона».

В древнерусском искусстве распространенным типом изображения был **Спас Вседержитель (Пантократор)**. Это поясное изображение Иисуса Христа с Евангелием (знаком принесенного Им в мир учения) в левой руке. Правая рука, десница, поднята в жесте обращенного к этому миру благословения. Данный Образ наделялся божественной силой и величием, но представления о них зависели от эпохи, в которую жил художник. Спас-Вседержитель в течение многих веков изображался в куполах церквей. Ранние из дошедших до нас изображений — мозаика Киевской Софии и фреска Софии Новгородской. Многочисленны и иконы с подобным изображением. Самая знаменитая икона — Спас из так называемого Звенигородского чина, созданного Андреем Рублевым. Этот Спас был центром композиции Деисуса. О том, как эти шедевры были обнаружены, говорилось выше. Очевидно, за ненадобностью потемневшие иконы были выброшены из звенигородского Успенского собора и заменены на новые.

Черты лица «Звенигородского Спаса» соразмерны, написаны, как говорили в старину, «строго по человечеству». Это не только грозный судия, но и человек, на лице которого (очень славянском) отражена гармония духовных и физических сил. Какое-то внутреннее свечение ощущается в облике Христа на этой рублевской иконе. Во взгляде зауженных глаз чувствуется одновременно и осознание собственной силы, и сострадание, прощение. Данная икона плохо сохранилась, но до наших дней дошло ее повторение, позволяющее с достоверностью судить об оригинале. Среди древнерусских художников был достаточно распространен обычай изображать Евангелие Иисуса Христа открытым, а на его страницах помещать тот текст, который наиболее соответствовал созданному ими образу. Так вот Андрей Рублев для своей иконы и текст избрал красноречивый: «Приидите ко Мне, все тружающиеся и обремененные, и Аз упокою вы» (то есть «придите ко Мне все трудящиеся и обремененные, и Я вас успокою»). Именно этот подающий надежду на спасение евангельский текст неоднократно встречается на более поздних аналогичных иконах.

С теми же атрибутами Владыки мира, что и Спас Вседержитель, изображался Христос и в распространенных на Руси композициях **«Спас на престоле»**. Воссев на престоле (троне), Спаситель будет творить свой последний суд над людьми и ми-

ром. Именно эти образы Спаса на престоле несут в себе более отчетливое, чем просто образы Спаса Вседержителя, напоминание о грядущем суде Владыки мира. В качестве примера можно привести **«Спас на престоле»**, созданный в **XIII в.** в Новгороде и хранящийся в Третьяковской галерее. Традиционный для новгородской живописи алый фон символизирует негаснущий цвет вечности. Спас восседает на украшенном жемчугом престоле, касаясь левой рукой надписи на раскрытом Евангелии. Текст дан на церковнославянском языке в сокращении, но знающие Священное Писание верующие понимают, о чем идет речь: «Я свет всему миру, кто последует за Мной, не будетходить во тьме, но будет иметь жизнь вечную».

Изображения Спаса на престоле часто становились центром Деисуса, и тогда обращенные к Нему с молитвою Богородица и святые изображались в полный рост. Центром Деисуса становились и иконы еще одного извода — **«Спас в силах»**. Здесь фигура восседающего на престоле Христа окружена различными символическими знаками. Рассмотрим их на примере иконы из деисусного чина, созданного **Андреем Рублевым** для Успенского собора во Владимире и хранящегося сейчас в Третьяковской галерее. Все изображение вписано в алый прямоугольник, в углах которого видны символы евангелистов (ангел, орел, лев и телец). Внутри прямоугольника — голубой прозрачный овал, обозначающий Вселенную (ее представляли как прозрачный кристалл). Овал Вселенной заполнен шестикрылыми серафимами (это один из 9 ангельских чинов), у подножия престола видны алые круги с крыльями. Это «силы небесные» (также один из 9 ангельских чинов), давшие название всему изводу — **«Спас в силах»**. Фигура Иисуса изображена на фоне алого ромба — знака мощной творящей энергии. В выразительном лице Спаса зритель без труда заметит славянские этнические черты. В Его образе воплощались народные представления о справедливости. Величавость облика Спаса в соединении с душевной мягкостью позволяют видеть здесь национальный русский идеал, основательно отличающийся от греческого, присутствие которого так ощутимо в памятниках дорублевской поры.

Кроме основных упомянутых здесь изводов изображений Спаса, в древнерусском искусстве существовали и другие, менее распространенные.

## Образы Богородицы

Спаситель воплотился, вочеловечился от Девы Марии — Богоматери, Богородицы. Поэтому в древнерусском искусстве ее образы стоят по своему смыслу и значению рядом с образами Христа. **Богородица** — это как бы невинная Ева. Ветхий завет повествует о наказании человечества за грехопадение женщины (Евы). В Евангелии именно от женщины (Девы Марии) приходит спасение, поскольку именно она дала плоть вочеловечившемуся ради людей Богу. Поэт М.Ю. Лермонтов назвал Богоматерь «теплой заступницей мира холодного». Она молится за нас в предстоянии Христу, покровительствуя всей земной твари. Очевидно, на нее были перенесены некоторые черты славянской языческой богини плодородия Мокоши. Именно кульп Богородицы издревле получил существенное распространение в православной Руси. Иконы с ее изображением считаются чудотворными.

Евангелие содержит довольно скучные сведения о Богоматери. Но в Палестине существовали апокрифы, предания о Марии, позволяющие проследить ее судьбу. В апокрифах описывается одухотворенная захватывающая красота Марии: «Лик смуглый и овальный, волосы цвета зрелой пшеницы, рот алый, глаза в форме плодов миндаля и руки тонкостью источены». Существовали ее прижизненные портреты, написанные евангелистом Лукой. К этим иконам возводили в Византии и на Руси все изображения Богородицы. Иконы Луки не сохранились, до нас дошли лишь их повторения, относящиеся ко II и III вв. Православные иконописцы всех последующих поколений передавали достоверный облик Богоматери. На этих изображениях голова Марии всегда покрыта платом (мафорием) с тремя восьмиконечными звездами, о семантике которых уже было сказано выше. Мафорий обычно надевается на чепец, который называется **повой** (на иконах его края видны из-под покрывала, как бы обрамляя лицо Богородицы).

Согласно христианским представлениям, родителями Марии были благочестивые супруги **Иоаким и Анна**, принадлежавшие к роду, из которого в древности вышел израильский царь Давид. Когда они были в преклонном возрасте, у них родилась долгожданная дочь (католики верят, что в результате

непорочного зачатия). В благодарность за чудо счастливые родители решили посвятить Марию Богу. С трех лет девочка воспитывается в Иерусалимском храме, пищу ей приносит ангел. В 12 лет она дает обет вечного девства, а достигнув совершеннолетия, попадает в семью плотника Иосифа, известного своей праведностью. Именно он становится ее опекуном («обручником»), в его доме, в маленьком городке Назарете, Мария получает принесенную архангелом Гавриилом благую весть о том, что в результате непорочного зачатия у нее родится будущий Спаситель человечества. Этот сюжет часто изображается на иконах и называется «**Благовещение**». Через некоторое время по требованию римских властей в стране начинается перепись населения, причем каждый житель должен был переписаться по месту своего рождения. Вот почему Мария и Иосиф отправились в его родной город Вифлеем, недалеко от которого в заброшенной пещере Мария родила предсказанного ей божественного Сына. Правящий в стране царь Ирод, узнав от восточных прорицателей-волхвов о рождении младенца, которому предписано стать владыкой в Израиле, посыпает в Вифлеем воинов, приказав им, поскольку точно имя этого малыша ему не было известно, «избить всех младенцев от двух лет и ниже». Предупрежденные ангелом Мария и Иосиф, спасая Сына, бегут в Египет. В Назарет они возвращаются только после смерти Ирода. Здесь, в Назарете, Иисус вырос и отсюда отправился исполнить предначертанную Ему великую судьбу.

Мария присутствует при всех страданиях Христа. Распятый, Он велит ей усыновить младшего из апостолов Иоанна, любимого ученика. Воскреснув, Иисус Христос впервые является Богородице, которая вместе с апостолами становится свидетельницей Его вознесения на небо.

Весть о сроке смерти Марии приносит архангел Гавриил. К ее смертному ложу ангелы доставляют со всех концов земли апостолов. Приходит и Спаситель, который приемлет безгрешную материнскую душу из ее тела, и ангелы уносят эту душу на небо. Данный сюжет называется «**Успение**». Это один из двенадцати («двенадцатых») самых почитаемых православной церковью праздников. Именно Успенским называется собор во Владимире, ставший прообразом главной русской святыни — Успенского собора Московского Кремля. На иконах «Успение»

непорочная душа Марии изображается в виде спеленутого младенца на руках у Христа. Тут же обычно показано, как ангелы несут эту душу на небо, в верхней части иконы душа в виде младенца уже пребывает на небесах. Так, разновременные события помещаются на одной плоскости (см., например, икону «Успение» конца XII—начала XIII в. из Третьяковской галереи). Момент смерти, перехода в иной мир — важнейший во всем земном бытии человека. Именно об этом напоминают названия храмов, посвященных Успению. Успенским назван и самый главный храм православной России. Успение Богородицы трактуется как идеальный итог духовного развития человека на земном его пути. Эту же идею несут и иконы, изображающие Успение. Одна из самых известных написана в конце XIV в. на обороте иконы «Богоматерь Донская», возможно, самим Феофаном Греком.

Рассмотрим теперь **образы Богородицы**, встречающиеся в иконописи. Иконография Богоматери с младенцем включает более 700 названий. Остановимся на характеристике самых распространенных типов: **«Богоматерь Умиление», «Богоматерь Одигитрия», «Богоматерь Оранта», «Богоматерь Знамение», Богоматерь из композиции «Деисус».**

**Богоматерь Умиление.** Палладиумом, покровительницей Руси считается и по сей день икона **«Богоматерь Владимирская»**, которая причислялась к произведениям евангелиста Луки. Она выносная и до появления на Руси принадлежала Влахернской церкви, второй по значению в Константинополе после собора Святой Софии (кстати, к влахернским образам Марии восходят также «Оранта» и «Знамение»). Специалисты датируют икону первой половиной XII в. Она была привезена в Киев около 1130 г. из Константинополя вместе с другой иконой, известной под именем Пирогоща (Пирогощая), но не дошедшей до нас. Имя «Владimirская» икона получила после того, как князь Андрей Боголюбский увез ее во Владимир, где она обрела свою славу.

Мастер, написавший «Владимирскую», учел те требования, которым в течение веков отвечали иконы Богоматери. В углах доски видны начальные буквы греческих слов «матер Бога», фон иконы покрыт золотом, знаком вечного света. В центре иконы — изображение Марии с младенцем на руках, нежно

прижавшимся к ее щеке. Такое изображение Богоматери и младенца Христа в позах взаимного ласкания было распространено в византийском искусстве и по-гречески называлось «Елеуса». По-русски оно обозначается как «Умиление» («Богоматерь Умиление»). Мария закутана в темно-вишневый **мафорий** (то есть покрывало, часть одежды замужних палестинских женщин). Ее благородные, всегда узнаваемые черты под кистью мастера приобретают невиданную, одухотворенную красоту. Но лицо ее, огромные миндалевидные глаза исполнены печали Матери. Прижимая к себе правой рукой Сына, нежно склонившись к Нему головою, левую руку простирает она к Нему же в жесте моления. И младенец изображен здесь способным разрешить материнскую печаль, ответить на ее мольбу: в Его лице таинственно слились детская мягкость и глубокая мудрость. Золотым ассистом пронизана его детская рубашечка с особой полосой через плечо. Такую полосу (она называется **clave**), традиционный византийский символ царской власти, стали считать и символом власти «Небесного Царя».

В этом прекрасном, исполненном всеобъемлющей любви и скорби за все человечество, образе Богородицы наиболее полно воплощены то благородство и та высота, которых достигло ее свободное от греха человеческое, материнское естество. Именно художественное совершенство иконы определило ее особую историческую судьбу. Андрей Боголюбский, пораженный красотой иконы, привез ее во Владимир в 1155 г. С иконой связывают перенесение сюда из древнего Ростова столицы княжества (когда икону везли в Ростов, лошади остановились у Владимира и не пошли дальше, что истолковано было как знак свыше). Богато украсив золотом и драгоценными камнями, князь поместил икону в Успенский собор, где она находилась до 1395 г., неоднократно являя свою чудотворную силу, причем связывались с иконой в основном чудеса милосердия: помогала женщинам, и жене Андрея Боголюбского в том числе, благополучно разрешиться от родов, спасала от недугов, успокаивала народную смуту. Во время татарского разорения в Успенском соборе начался страшный пожар, но «Владимирская» уцелела.

В 1395 г. на Русь вторгся «железный хромец» Тамерлан. Тогда икону по распоряжению московского князя перенесли в

Москву для спасения города. Толпы владимирцев в глубокой печали провожали чудотворную, а толпы москвичей с надеждой вышли встречать ее за городские валы. На месте этой встречи был основан Сретенский монастырь, а сейчас там проходит улица Сретенка (сретение — это встреча). Жители Москвы на Кучковом поле устроили молебен и просили икону Владимирской Богоматери защитить их от супостата. Проснувшись утром, увидели горожане лишь дым от угасающих костров: вражеские войска ушли восвояси. Теперь установлено, что гонец принес Тамерлану известие о рождении сына. Это и стало причиной возвращения войск в родные края. Народ же московский еще раз приписал всемогущую силу образу Владимирской Богоматери, которая якобы явилась завоевателю и заставила его повернуть обратно. Легенда о том, что Москва была спасена от Тамерлана божественным заступничеством, нашла отражение и в фольклоре восточных народов, например, татар. С тех пор «Богоматери Владимирской» приписывают на Руси все последующие победы над татарами, в моменты опасности ее все чаще переносят в Москву, а в 1480 г., наконец, ее оставляют навсегда в Успенском соборе Московского Кремля, сделав главной святыней единого Русского государства. В настоящее время икона хранится в Третьяковской галерее, вернее, споры с Русской православной церковью привели к тому, что теперь икона помещена в храм при Третьяковской галерее.

Извод «Богоматери Владимирской» обширен, все ее воспроизведения считаются чудотворными. Сам тип «Умиление» получил широкое распространение на Руси, особенно в северо-восточных землях. Наиболее известны две иконы рубежа XIV—XV вв. Одна из них была призвана заменить в Успенском соборе Владимира древнюю святыню, увезенную в Москву. Стены этого храма в 1408 г. расписывал **Андрей Рублев**. Очевидно, именно ему было поручено создать запасную **«Владимирскую»**. Богородица и младенец предстают здесь в тех же ласкающих позах, так же в молитвенном жесте простертая к Сыну рука Матери, но мягче прекрасные узнаваемые черты Марии, более округлым и еще более нежным кажется сам овал ее сияющего розоватым светом лика.

Другая икона типа «Умиление» называется **«Богоматерь Донская»** потому, что Дмитрий Донской, согласно легенде,

брал ее с собой на Куликово поле, где одержал победу над татарами (современные ученые считают эту легенду не совсем достоверной, хотя с именем князя икона все-таки связывается). Довольно распространенным является мнение, что автором ее был **Феофан Грек**. Но многими искусствоведами этот вывод не поддерживается. Например, М.В. Алпатов, с одной стороны, отмечает, что «шея Богородицы открыта и читается вместе с ее лицом. Такой мотив шеи в иконописи редкое явление. Он ближе к Италии. Наконец, звездочка на мафории Богоматери находится не посередине, а сдвинута». С другой стороны, исследователь подвергает сомнению принадлежность «Донской» кисти Феофана. Он замечает, что «из-под темно-красного мафория виден синий платок, причем такой чистой синевы, что ее хватило бы Андрею Рублеву в его «Троице». А В.Г. Брюсова в своей книге прямо называет автора «Донской»: «Живопись иконы отмечена всеми особенностями московской школы, и мы не ошибемся, признав автором иконы известного иконописца **Даниила Черного**, старшего современника Андрея Рублева, его друга и учителя. В пользу этого утверждения свидетельствует манера письма, близкая другим произведениям этого талантливого художника» (с. 11). Облик и ласкающие позы Богородицы и младенца на этой иконе схожи с изображением на владимирской иконе, но соединяющая Марию и Сына взаимная ласка выражена здесь более непосредственно. Если на иконе «Богоматери Владимирской» скорбный взгляд Богоматери обращен к миру, а ее рука простерта к младенцу в молитве, то в «Донской» этот полный любви взор устремлен на Сына, а левая рука нежно касается Его одежд. Младенец Иисус не только прижимается к Матери щекой, но трогательно поставил ножки на ее руку. Икона «Богоматерь Донская», также считавшаяся чудотворной, неоднократно повторялась и дала название варианту-изводу «Умиления». Список с этой иконой стал главной святыней основанного в XVI в. в Москве Донского монастыря.

**Богоматерь Одигитрия.** Многочисленными и почитаемыми в древнерусском искусстве были изображения Богоматери с младенцем на руках под названием **«Одигитрия»**, что в переводе с греческого означает «Путеводительница». Именно это название носила приписываемая апостолу Луке икона, став-

шая главной святыней Византийской империи. Этот тип изображения известен на Руси с древности, но особенно часто к нему обращались в XV—XVI вв., когда упрочивалась идея «Москва — Третий Рим» и русское государство объявлялось наследником Византии. На подобных иконах полуфигура Богородицы изображается в строго фронтальной, торжественной позе, младенец сидит на руке Матери прямо, не касаясь щекой ее щеки.

Одной из лучших икон такого типа является хранящаяся в настоящее время в Третьяковской галерее **«Богоматерь Одигитрия»**, которую написал в 1482 г. художник **Дионисий**. В XV в. вместо золота для передачи негаснущего света вечности изографы стали прибегать к нежно-бирюзовому цвету. Именно такой фон, на котором четко выступает окутанная в темный манфорий полуфигура Марии, избрал Дионисий.

К типу «Одигитрия» можно отнести и **«Казанскую Богоматерь»** (именно такая икона является главной святыней Волгоградской епархии, в ее честь назван кафедральный Казанский собор). Изображение на этой иконе скорее не поясное, а оглавное, младенец повернут строго в фас. Икону, давшую название изводу, нашли в 1579 году в Казани, в подвале сгоревшего дома: якобы Богородица указала во сне девятилетней девочке, где искать. Найденная святыня была помещена в Казанском Богородичном монастыре. В том же году с иконы сделали список и отправили в Москву Ивану IV. Эта икона позже была перенесена Петром I в Петербург. В период Смуты «Казанская Богоматерь» спасла Россию: икона прибыла в Москву с народным ополчением. Князь Пожарский построил в Москве в 1633 г. Казанский собор и перенес туда в качестве дара свою икону Казанской Божией Матери. А в самой Казани чудотворная икона была украдена в 1904 г. и уничтожена. Существует несколько ее списков.

К типу «Одигитрия» принадлежит и икона под названием **«Неопалимая Купина»**, где полуфигура Богоматери с Младенцем вписана в квадраты зеленого, красного и голубого цвета (о семантике цветов говорилось выше). Считается, что «Неопалимая Купина» спасает от пожара.

**Богоматерь Оранта.** Самое древнее из сохранившихся на Руси изображений Богоматери — это мозаика Софийского собора в Киеве, **«Богоматерь Оранта»**, что по-латыни означает

«Молящаяся». Здесь традиционный для Богородичных икон мотив моления выражен особенно отчетливо: Богородица изображается одна, во весь рост, с воздетыми к небу руками (в Библии сказано, что именно так молился за свой народ пророк Моисей, то есть жест этот символичен). Богоматерь Оранта, величавая Владычица мира, получила также название **«Нерушимая стена»**. Как мы уже знаем, подобное изображение Марии помещали в конхе алтаря. Со временем на груди Богоматери Оранты изографы стали располагать диск с изображением окруженного сиянием младенца Христа. Этот тип получил еще в Византии название **«Богоматерь Великая Панагия»** («Панагия» по-гречески — «Всесвятая»). В Третьяковской галерее хранится так называемая «Оранта Ярославская», которую именуют чаще **«Богоматерь Великая Панагия»**. Эта одна из древнейших русских икон якобы написана в XII в. русским живописцем **Алимпием**. Величава на золотом фоне иконы стройная фигура Марии, густым золотым свечением пронизаны багряно-алый мафорий и исчерна-зеленая туника. Блистающий светом лик Богоматери непостижим в своей совершенной красоте.

**Богоматерь Знамение.** «Богоматерь Великая Панагия» уникальна не только по своей древности и художественной высоте, но и в связи с редкостью ее извода в древнерусском искусстве. Ростовые (то есть во весь рост) изображения Оранты на иконе не стали традиционными. Зато утвердились полуфигурные (поясные) изображения Богородицы с вочеловечившимся от нее младенцем в лоне, получившие на Руси название **«Знамение»**, то есть знак спасения, знак начала новой жизни. Иконы типа **«Богоматерь Знамение»** особенно были распространены в Новгороде. По древнему преданию, именно такая икона спасла новгородцев в XII в. в битве с осадившими город сузальцами. «Богоматерь Знамение» — покровительница Новгорода — цела до сих пор, но ее дописали в XVI в., поскольку древняя живопись сохранилась лишь фрагментарно.

Остановимся еще на одном очень важном изображении Богородицы в молении — **из композиции «Деисус»**. Выше уже было сказано, что если центром композиции является «Спас Вседержитель», тогда молящиеся изображаются по пояс. Если в центре «Деисуса» — «Спас в силах» или «Спас на престоле», то и фигуры молящихся предстают в полный рост. Заступница

Мать, характерным молитвенным жестом передающая Спасу людскую молитву, всегда изображается справа от Него.

Итак, любовь и почитание Богоматери на Руси нераздельно слились с ее иконами, которые хранились не только в храмах, но и в каждом доме, в каждой семье. Как отмечает Н.А. Барская, древнерусские изографы сумели передать в образах Марии единение всего «лучшего, что несет в себе женское начало, — материнской любви и чистоты девы».

## Праздники

Очень важное место в религиозной живописи занимают образы событий из жизни Иисуса Христа и Богоматери, понимаемые как вехи на пути человеческого спасения. Эти живописные образы называются праздниками; как уже было сказано, в иконостасе размещается целый ряд праздничных он. Канон содержит требования, предъявляемые к подобным изображениям. Мы уже касались сюжета «Успение». В православной традиции среди годового круга праздников огромную роль играют и другие образы: Рождества Пресвятой Богородицы, Введения во храм Пресвятой Богородицы, Рождества Христова, Сретения Господня, Крещения Господня, Входа Господня в Иерусалим, Тайной вечери и Причащения апостолов, Распятия, Вознесения Господня и т. д. Все праздничные иконы охарактеризовать не представляется возможным. Довольно подробно это делает Н.А. Барская в своей книге. Рассмотрим для примера лишь образы Пресвятой Троицы, Преображения Господня, Благовещения.

**Троица.** Христианство — единственная из монотеистических религий, которая несет в себе идею триединой сущности Бога. Троица — Бог Отец, Бог Сын, Бог Дух Святой — это Бог, единый в трех лицах, в трех ипостасях. Бог Сын вочеловечился и пришел в мир как воплотившийся Спаситель Иисус Христос. О Его жизни повествует Евангелие. Сама же тайна Троицы непостижима для человека. Столетиями размышлял христианский мир над этой проблемой. Например, наш современник академик Б.В. Раушенбах (ученый-физик и одновременно знаток искусства) доказал, что вопрос о том, может ли единица быть равна трем, в данном случае неправомерен, ибо непостижимость Троицы относится к ее сущностным свойствам, а вов-

се не к арифметическим загадкам. Ученый провел математическую аналогию с тремя векторами единой составляющей силы: каждый вектор относительно самостоятелен, но и не может существовать вне связи с другими, немыслим вне единой составляющей. То есть понятие Троицы не противоречит формальной логике — таков вывод Раушенбаха (этот систему доказательств с одобрением приводит в своей книге М.М. Дунаев).

Глубокие образы Троицы, созданные византийскими и древнерусскими художниками, всегда опирались на слово священных книг. Основой для изображения Троицы стал рассказ из Ветхого Завета о кочевнике Аврааме, которому было предсказано, что от него произойдет целый народ. Но очень долго жена Сарра не могла родить ему детей. И вот, наконец, как сказано в Библии, «явился ему Господь у дубравы Мамре»: Авраам увидел, что стоят перед ним три мужа. Он предложил явившимся отдохнуть под деревом за трапезой. Сарра подготовила пресные хлебы, масло и молоко, был заколот лучший теленок из стада Авраама. Господь предсказал, что у Сарры родится сын. Так и произошло: Авраам стал родоначальником целого народа, среди которого в грядущем вочеловечился Иисус Христос.

Византийское искусство, воплощая этот рассказ, выработало канон для создания образов Троицы. Поскольку этот сюжет входит в Ветхий Завет, то и образы Троицы называют **«Троица Ветхозаветная»**. Обычно на подобных иконах изображены сидящие за трапезой три одинаковых ангела с посохами — знаками силы — в руках, Авраам и Сарра, приносящие угощение, а также Авраам, закалывающий теленка. (**Трапеза** — это стол, уставленный яствами, именно такой стол изображается на иконах **«Троица»**.) На Руси образ Троицы был особенно популярен в эпоху Предвоздрждения, когда церковь активно боролась с еретиками. Как известно, многие ереси основывались на антитринитаризме: еретики подвергали сомнению божественность Христа. Икона **«Троица»**, Троице-Сергиев монастырь, строительство Троицких соборов, канонизация **«Троицы»** Андрея Рублева Стоглавым собором 1551 г. — все это имело огромное значение для утверждения постулата о единстве.

Глубоким почитанием Троицы отличалось Московское княжество, в котором в XV в. была создана икона, ставшая

вершиной русского истолкования Пресвятой Троицы. Имеется в виду шедевр Андрея Рублева, написанный в 1427 г. по заказу игумена Троице-Сергиевой Лавры Никона, в память об основателе монастыря Сергии Радонежском. На этой иконе нет подробностей, описанных в Новом Завете, и ее также можно назвать Ветхозаветной. Но здесь нет и многих традиционных для «Троицы Ветхозаветной» атрибутов. Рублев избирает редкий в его времена метод изображения (хотя сам извод достаточно древний): описанный сюжет раскрывается им не полностью, на иконе нет Авраама и Сарры, всего, что демонстрировало их гостеприимство. Остаются лишь три Ангела, восседающие не по одну сторону трапезы, а как бы окружая ее. То есть обычно изографы стремились передать само событие. В отличие от них Андрей Рублев наполнил икону глубоким смыслом, раскрыв богословскую суть Пресвятой Троицы, наделив икону символами. Над левым Ангелом (со стороны смотрящего на икону) изображен дом Авраама. Это символическое указание на то, что изображение находится внутри дома. Но есть еще символика духовная. Ведь речь идет о ветхозаветном прообразе триипостасного Богоявления. Творение мира символически уподобляется домостроительству, поэтому Ангел, сидящий на фоне дома, — это Бог Отец. Средний Ангел изображен на фоне дерева, Мамврийского дуба (именно здесь произошла встреча праотца с Ангелами). Но дерево есть и символ Креста, на котором была принесена Божественная жертва. Таким образом, средний Ангел — это Бог Сын, принесший Себя в жертву. Над правым Ангелом мы видим символическое изображение горы. Это как бы часть ландшафта, но прежде всего — это символ духовного возвышения. То есть правый Ангел — это Бог Дух Святой. И стол, за которым сидят Ангелы, предназначен не для пиршества, это алтарь для принесения жертвы. Поэтому на столе изображена лишь жертвенная чаша, голова тельца в чаши есть символ новозаветного Агнца, Христа. Таким образом, чаша обретает евхаристическое значение. Если всмотреться во внутренние контуры фигур крайних Ангелов, можно увидеть очертания чаши; в нее как бы заключена фигура среднего Ангела, то есть Христа. Фигуры Ангелов вписаны в круг. Это символ вечности, символ нераздельности Пресвятой Троицы. Как подчеркивает М.М. Дунаев, Рублев впервые соединил такую ком-

позицию с прямоугольной формой иконы (до этого она встречалась только на панагиях).

Но «самомышление», попытка отойти от канона, существовало до и после появления рублевской иконы. Стремление более рационально изображать ипостаси Троицы прослеживается, например, в искусстве Новгорода. Ярким примером такого отступления от канона может служить **новгородская икона «Отечество»**, написанная в XIV в. и хранящаяся сейчас в Третьяковской галерее. Мы видим восседающего на престоле Бога Отца, наделенного чертами Иисуса, но с седыми волосами и бородой. В Священном Писании сказано, что пророк Даниил видел во сне Бога седобородым старцем. На коленях у старца сидит Христос-отрок (так его изображают обычно на иконах «Богоматерь Знамение»), обхвативший руками голубую сферу с голубем, символизирующим Святого Духа, как указано в Евангелии. Эта икона создавалась, очевидно, под влиянием западного искусства, где нередким было именно такое изображение Троицы, но талантливый автор иконы «Отечество» не порывает все же и с традиционными элементами древнерусского искусства. Поэтому образы Бога Отца и Иисуса столь выразительны и впечатляющи.

Церковь не признавала каноничными и образы Троицы, которые стали появляться под воздействием западной культуры в XVII в. и получили название **«Троица Новозаветная»**. Своего рода точной аллегорией Троицы, правда, не отличающейся глубиной, присущей Троице Ветхозаветной, является написанная в **первой половине XVII в. «Троица Новозаветная»**, хранящаяся сейчас в музее имени Андрея Рублева в Москве. Бог Сын и Бог Отец изображены здесь в обрамлении, в котором Христос предстает обычно на иконах «Спас в силах». Они сидят на фоне райского сада по бокам от престола с Евангелием, над ними в сфере парит голубь — Святой Дух. Увенчанный короной Иисус обнажил свои раны, а старец Отец благословляет Его. Итак, мы видим, что «Троица Новозаветная» называется так потому, что содержит подробности, прежде всего о Боге Сыне, которые можно было извлечь из Нового Завета; на иконе присутствует и само Евангелие.

**Преображение Господне.** Этот праздник в честь Преображения Иисуса Христа, один из важнейших христианских праз-

дников, отмечается 6 (19) августа. В народе его называют «яблочным Спасом», поскольку издавна существует обычай святить в этот день первые плоды нового урожая. О Преображении Господнем рассказывают три евангелиста — Матфей, Марк и Лука, — и за этим евангельским рассказом всегда скрывается некая тайна. Однажды, сказано в Евангелии, Иисус взял трех своих учеников — Петра и братьев Иакова и Иоанна—и вошел с ними на гору Фавор, где стал молиться и преобразился перед ними (лик Его после молитвы излучал сияние). К Нему явились ветхозаветные пророки Илия и Моисей и беседовали с Ним. Тут их всех осенило облако, и раздался из него глас: «Сей есть Сын Мой возлюбленный, так Его слушайте». Ученики от страха «пали на лица свои». Но Христос велел им встать и ничего не бояться, а также молчать об услышанном и увиденном, доколе Сын Человеческий не воскреснет из мертвых. Так явил Иисус Христос своим ученикам на горе Фавор таинственное подтверждение своей божественной природы. Сохранилось множество толкований философами сути этого события и самого Фаворского света, о которых упоминалось в предыдущем разделе.

Уже древнейшие византийские изображения **Преображения Господня** строго следовали слову Евангелия. Восприняли эту традицию и древнерусские изографы: их иконы отражают все главные обстоятельства события и свидетельствуют о постижении его таинственной глубины. Одним из самых знаменитых образов Преображения Господня является **икона круга Феофана Грека**, написанная примерно в 1403 г. неизвестным учеником прославленного мастера для собора города Переславля-Залесского и хранящаяся сейчас в Третьяковской галерее. В верхних углах иконы на голубых облаках ангелы несут пророков Илию и Моисея на гору Фавор, чуть ниже пророки предстают на ее вершине, склонившись почтительно перед Иисусом. Моисей держит в руках присущий только ему знак — скрижаль, на которой он когда-то записал заповеди Бога. Еще ниже по бокам иконы видны изображения маленьких фигурок под нависшими уступами горы. Это идущие в гору и затем сходящие с горы ученики во главе с Христом. Главным является образ преобразившегося Христа, расположенный в центре верхней половины иконы. Его фигура в ослепительно белых, тон-

ко прочерченных золотом одеждах кажется невесомой. От Него исходит свет, образующий шестиконечную звезду, замкнутую в голубой, пронизанный золотыми лучами круг. Нездешний свет, исходящий от Христа, пронизывает всю икону, отблески его видны на одеждах пророков, на земле. Голубые лучи как бы упираются в учеников, опрокидывая их, повергая в изумление.

В Благовещенском соборе Московского Кремля висит еще одно знаменитое «**Преображение Господне**», написанное, как полагают, **Андреем Рублевым** в самом начале XV в. В отличие от предыдущего мастера, Рублев, как всегда, «немногословен» (многие подробности сюжета здесь отсутствуют) и вместе с тем необыкновенно выразителен, «красноречив». Лучей, поворгающих апостолов ниц, мы здесь не видим, тем не менее вся икона сияет легким и ровным светом, этот таинственный свет повсюду. Сами краски иконы передают образ летней природы в день праздника, с отблесками осени. Изливаясь от Спаса, нездешний свет образует звезду малахитового оттенка в за-мыкающем ее круге. Рублевский вариант изображения ощущается во многих других «Преображениях» XV в. Этот канон сохраняется и в дальнейшем.

**Благовещение Пресвятой Богородицы.** Благовещение — это принесение архангелом Гавриилом «благой вести» Деве Марии о рождении, о воплощении от нее Спасителя. Праздник в честь этого события отмечается с древнейших времен 25 марта (7 апреля). Этот сюжет привлекал внимание и западноевропейских художников. В Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве экспонируется «Благовещение» кисти великого итальянца Сандро Боттичелли. От этого небольшого по формату шедевра невозможно оторвать взор, но воспринимается он как образец светской живописи.

Довольно часто образы Благовещения встречаются в древнерусской живописи. Благовещение изображалось на царских вратах — главном входе в алтарь, сохранились фрески с этим изображением, например, в соборе Св. Софии в Киеве. Рассмотрим одну из самых ранних икон данного извода. **XII веком** датируется хранящееся сейчас в Третьяковской галерее «**Благовещение Устюжское**» из Георгиевского собора Юрьева монастыря (под Новгородом). Икона создана новгородским мастер-

ром, а свое название получила в связи с легендой, что ее вывез из Устюга в XVI веке Иван Грозный. По мнению известного искусствоведа М.В. Алпатова, данная икона — это подобие мозаики, перенесенной на огромную доску. Несколько архаичны огромные, во весь рост, фигуры золотовласого, большеглазого архангела Гавриила и Девы Марии. Гавриил слегка повернулся к Богородице, подняв правую руку в обращенном к ней жесте благословения. Мария, стоящая на невысоком подножии, наклонила голову в сторону архангела в знак того, что она внимает принесенной вести, обретая благодать. Изображенный на груди Марии, поверх складок мафория, обнаженный младенец, на которого она указывает рукой, выступает символом этого обретения. «Протоевангелие» гласит, что Мария была избрана первовосвященником в числе семи дев для изготовления храмовой завесы: ей было поручено прядь настоящий багрянец и пурпур. Именно за этой священной работой, согласно апокрифу, засставляет ее посланный с благой вестью архангел. Вот почему в руках Марии алая нить пряжи.

## Ангелы

Священное Писание содержит сведения о неких бесплотных силах, которые служат Богу. Богословы полагают, что существуют их определенная иерархия в зависимости от близости к Богу. Дионисий Ареопагит насчитал **9 ангельских чинов**, так называемую девятерицу, триаду триад. Первые три лика отличаются близостью к Богу: **серафимы, херувимы, престолы**. Вторые три лика символизируют божественное мировладычество: **господства, силы, власти**. Трети три лика отмечены близостью к миру и человеку: **начала, архангелы, ангелы**. Сведения о внешнем виде некоторых из «девяти ангельских чинов» были почерпнуты из священных текстов. Так, **серафимы** изображаются шестикрылыми, **херувимы** — крылатыми и огненными. В композиции «Спас в силах» мы обычно встречаемся с **престолами** в виде крылатых колец и **силами** в виде колец с глазами. Чаще всего в древнерусском искусстве встречаются изображения собственно **ангелов** в виде прекрасных существ, близких по облику к человеку, но наделенных крыльями. Остальные чины не изображаются, поскольку нигде не описан их внешний облик.

Древнерусские изографы особое внимание уделяли ангелам верховным — архангелам Гавриилу и Михаилу. **Архангел Гавриил** — светлый, послушный Богу вестник. Именно он приносит Марии весть о Благовещении и Успении, он сообщает о рождении будущего Иоанна Предтечи у Елизаветы и Захарии. Самая древняя из дошедших до нас икон с изображением Гавриила написана в **Новгороде в XII в.** и называется «**Ангел Златые Власы**». Уже говорилось, что «златовласые» иконы типичны для древнерусской живописи. Эта икона, очевидно, входила в оглавный дейсусный чин. Об ангельской природе изображенного свидетельствует вьющаяся справа трубка, с помощью которой ангелы слышат Бога. Это «слух», он называется **торок**. В образе этого златовласого ангела сказалось умение художника, передавая облик существа, свободного от греха и порока, изображать просветленную, преображенную человеческую плоть. Нездешней красотой отличаются глаза Гавриила, этот бездонный, таинственный взгляд сразу привлекает внимание. И хотя в лице архангела еще ощутимы византийские черты, это трудно передаваемое словами выражение его огромных печальных глаз наводит на мысль о славянском (возможно, новгородском) происхождении шедевра.

**Архангел Михаил** — архистратиг (в переводе с греческого — верховный военачальник), предводитель небесного войска, покровитель праведных воинов. Шлемы древнерусских воинов нередко украшала его крылатая фигура. В качестве примера приведем икону кисти **Андрея Рублева**. На одной из икон **Звенигородского чина** изображен **архангел Михаил**, отличающийся какой-то нездешней кротостью, льющейся из его глаз, пронизывающей весь его облик, выражющейся в наклоне его кудрявой головы. Удивительно нежны краски иконы: цвет небесно-лазоревых и розовых одежд Михаила, золотое сияние его крыльев.

Как мы видели, архангелы обычно изображаются в дейсусном молении, поэтому поворот головы случайным в таких иконах быть не может. М.М. Дунаев с горечью пишет об ошибках, допускаемых современными изографами, об отсутствии хотя бы начального богословского знания (см., например, выпущенный в 1994 г. альбом «Современная православная икона»). Фигура архангела Гавриила всегда располагается в правой части иконостаса, напротив Богородицы. В таком расположе-

ний икон ощущается идея Благовещения. Архангел Михаил располагается в левой части иконостаса, там же, где и Богоматерь. То есть поворот головы архангела позволяет определить, кто изображен на иконе — Михаил или Гавриил.

## Образы святых

Согласно христианскому вероучению, **святые** — это люди, прославившие себя служением Богу, праведностью, обретшие благодать и причисленные к лику святых. Святыми почитались погибшие за веру мученики, иерархи церкви, утверждавшие ее вероучение, монахи, которые посвятили себя служению Богу, отрекшись от всех мирских соблазнов. Окинув взором иконостас, можно убедиться, что на Руси было много почитаемых святых. Два верхних ряда иконостаса полностью состоят из образов праотцов и пророков.

**Пророки** из всех лиц Ветхого Завета изображались древнерусскими живописцами чаще всего, причем одним из самых популярных был ветхозаветный пророк Илия (**Илья Пророк**). Бог забирает праведного Илию живым на небо: расступаются воды реки Иордан, является огненная колесница, которая и уносит Илию. Этим подтверждалась его близость к Богу, именно Илия является Христу во время Преображения. Считается, что именно он придет вместе со Спасом на землю перед Страшным судом. Илия глубоко чтим и как владеющий пророческим даром обличитель язычества, и как пустынник-отшельник. В народном сознании с ним связываются дождь, гроза, молнии.

Рассмотрим два самых знаменитых изображения Ильи. Первое выполнено в **XIII в.** и относится к **псковской** иконописной школе. Такие иконы называются **житийными**: в центре композиции (**среднике**) изображается сам святой, о вокруг по всему периметру в квадратиках (**клеймах**) предстает его житие. В иконе «**Илья Пророк**» не все клейма сохранились, но в среднике фигура могучего старца, сидящего среди отрогов гор и внимавшего Богу «в тихом дуновении», видна достаточно отчетливо. Серебристо-голубые волосы Ильи, весь его лик, фигура в багряных и серебристых одеждах неотделимы от глубинного общения с Богом. Фон цвета олова, усиливающий впечатление от таинственной тишины образа, — это и есть, согласно псковской традиции, свет вечности.

В наследии Великого Новгорода образы Илии имеют столь же существенное значение. Здесь преобладает алый фон икон (излюбленный новгородскими изографами способ передачи вечного света), благодаря чему все изображение наделяется яркой, мощной энергией. Именно на таком алом фоне предстает изображенный по пояс **Илья Пророк на новгородской иконе XV в.** Пронзителен взгляд его темных глаз, светом пронизаны его узкий аскетический лик, борода, ниспадающие до плеч пряди волос, кисти рук, одна из которых сжимает свиток темно-алого цвета. Особой светоносностью отличается желтый хитон, поверх которого надета темно-лиловая милоть. (**Милоть** — это одежда из шкур, в которой обычно изображаются иконо-писцами пророки-пустынники Илия и Иоанн Предтеча.) В настоящее время данная икона хранится в Третьяковской галерее.

Особо стоит сказать об **Иоанне Предтече (Иоанне Крестителе)**, которого называют «концом пророков». Эти названия Иоанн получил потому, что он не только предсказал явление Иисуса Христа, но и видел это пророчество сбывшимся. Кроме того, по своей проповеди он является предшественником Христа, который именно после иоаннова крещения начинает свою проповедь. «Конец пророков» на православных иконах наделен всегда узнаваемыми чертами длинноволосого зрелого мужа в одежде из верблюжьего волоса (в милоти), в которой обычно изображается и пророк Илия. В его лице подчеркивается духовная высота.

Об этом величайшем христианском святом сообщают все четыре евангелиста, некоторые подробности его жизни содержатся в апокрифах. Родителями Иоанна Предтечи были Захария и Елизавета, до глубокой старости остававшиеся бездетными. Явившийся Захарии архангел Гавриил предсказал, что у них родится ребенок, которому предназначено «представить Господу народ приготовленный». Как сказано в Евангелии, именно проповедь Иоанна Крестителя стала причиной его смерти. Он обличал царя Ирода за то, что тот взял в жены супругу своего брата Иродиаду. Ирод повелел бросить Иоанна в темницу, побоявшись, однако, его казнить. По наущению Иродиады ее дочь, падчерица Ирода, за покорившую царя пляску требует в награду голову Крестителя. Пообещавший исполнить любое желание падчерицы Ирод посыпает в темницу палача, который вскоре возвращается с головой Иоанна на блюде. Тело

«конца пророков» погребли его ученики. Иисус Христос сказал о нем, что он лучший «из рожденных женами».

Первые изображения Иоанна появились в сцене «крещение», а потом его стали изображать отдельно. В Деисусе он располагается всегда слева от Спаса. Одна из древнейших русских икон Иоанна, написанная в конце XIV в., хранится сейчас в Третьяковской галерее. Она называется **«Иоанн Предтеча — ангел пустыни»**.

**Апостол** в переводе с греческого — посланный. Так называются двенадцать и последующие семьдесят учеников Иисуса Христа, которым было предназначено проповедовать Его учение. Чаще всего на иконах изображают Петра и Павла, признанных главными, верховными апостолами. Образы этих двух апостолов привлекали внимание и западноевропейских художников (вспомним хотя бы знаменитую картину испанца Эль Греко «Апостолы Петр и Павел» из коллекции Эрмитажа).

**Апостол Петр.** Из Евангелия известно, что Петр и его брат Андрей были рыбаками на Генисаретском озере. По зову Христа они последовали за Ним, войдя в число двенадцати ближайших Его учеников. Христос берет Петра на гору Фавор. Именно ему на Тайной вечере Иисус предрекает, что тот отречется от Учителя, не успеет еще пропеть петух (так и произошло). Но именно Петру первому явился воскресший Христос и перечеркнул его отречение после того, как Петр трижды подтвердил свою любовь к Нему. Покидая землю, Иисус поручает Петру «пасти овец моих», тем самым утвердив главенство апостола в будущей Церкви. За твердость духа Христос назвал Петра Камнем. В «Деяниях апостолов», написанных евангелистом Лукой, говорится о проповеднической деятельности Петра, о совершенных им бесчисленных обращениях людей в христианство. Петр отдает всего себя созиданию всемирной Церкви. Апокрифы сообщают, что смерть он принял в Риме, где стал епископом: здесь начались гонения на христиан, и Петр был приговорен к распятию. Не желая оскорбить Иисуса Христа уподоблением ему в смерти, он просит распять себя вниз головой и погибает в страшных мучениях, до последнего мгновения продолжая проповедовать.

**Апостол Павел.** Второй верховный апостол Павел не входил в число двенадцати апостолов и не знал Христа при жизни.

«Деяния апостолов» сообщают, что Павел был сыном иудея, получившего римское гражданство (отсюда и римское имя Павел). По-еврейски его звали Савлом. Отец его был фарисеем и воспитал сына соответственно: Савл был известен как неистовый гонитель христианства. Но затем он принимает крещение и начинает проповедовать учение Христа. Павел, как и Петр, был казнен во время гонений на христиан.

Изображать **апостолов Петра и Павла** начали очень рано. Самая древняя из сохранившихся на Руси икон с их изображением относится к XI в. Икона принадлежит **Новгородскому музею**. И хотя изображение за столько веков было частично утрачено, можно утверждать, что мы имеем дело с шедевром. Мы уже говорили о том, что в православной традиции сохранены подлинные черты Иисуса Христа, Марии, всех Святых. Узнаемы также Петр и Павел. Петр предстает перед нами с икон круглицы, кудрявым, с небольшой курчавой бородкой, а Павел —темноволосым, с высоким лысеющим лбом и бородкой клиновидной формы. Апостолы облачены в традиционные одежды (хитон и гиматий), а в руках держат атрибуты своего проповедничества: У Петра — посох странника, у Павла — Евангелие, символизирующее слово Божие. Оба указывают на того, чье слово они проповедуют, то есть на Спаса, оглавное изображение которого расположено в верхней части иконы. Сочетание золотого, алого, синего, белого цветов придает иконе глубокий смысл, наполняя образы апостолов особой одухотворенностью.

Образы апостолов привлекали и **Андрея Рублева**. В Успенском соборе Владимира сохранилась фреска с изображением апостола Петра, ведущего праведников в рай. К знаменитому Звенигородскому чину принадлежит икона «**Апостол Павел**» (начало XV в., хранится в Третьяковской галерее). Икона как бы излучает удивительный свет, подавая людям надежду на заступничество. Не все искусствоведы считают ее автором Андрея Рублева. В.Г. Брюсова приписывает ее **Даниилу Черному**.

**Евангелисты** (авторы четырех канонических Евангелий) Матфей, Марк, Лука и Иоанн изображаются довольно часто. Как правило, на иконе присутствуют и их символы, о которых говорилось выше.

**Святые мученики** — это тип святости, сложившийся в первые века существования христианства. Мученик — это верный

христианин, пострадавший за свою веру во времена гонений на христиан, отказывавшихся почитать обожествленных римских императоров и поклоняться их статуям. Особой жестокостью отличались в своих преследованиях императоры Нерон (37—68 гг.) и Диоклетиан (243—318 гг.), подвергавшие христиан изощренным пыткам и казням. Страдание уподобляло мучеников Христу, приближало к нему человека, поэтому христиане стойко переносили все мучения, демонстрируя твердость своей веры. Единоверцами они считались как «стяжавшие в вере благодать», а церковь канонизировала их как святых. Таким мучеником стал **святой Георгий, Георгий Победоносец** — один из самых чтимых в Древней Руси святых. Он реально жил в III в. новой эры, был уроженцем Каппадокии в Малой Азии, входившей тогда в состав Римской империи. За приверженность христианству он по приказу императора Диоклетиана был заточен в тюрьму, подвергнут мучительнейшим пыткам, которые не могли заставить его отречься от своей веры. Тогда по приказу Диоклетиана Георгию отрубили голову.

Имя Георгия обрастило легендами, на основе которых в V в. было составлено его житие, впоследствии неоднократно перерабатывавшееся. Один из самых ярких эпизодов, прославляющих чудесную силу Георгия, был оформлен в виде самостоятельного произведения в Византии и в Древней Руси, где имел название **«Чудо Георгия о змие»**. Этот рассказ похож на многие другие, повествующие о герое, побеждающем чудовище. В «Чуде Георгия о змие» говорится о змее, пожирающем жителей некогда процветающего города Ласия, которым правил царь Сельвий, язычник и идолопоклонник. Жители отдавали змею своих детей. Дошла очередь и до единственной дочери царя. Но Бог послал спасение язычникам в лице Георгия, который возвращался в Каппадокию. Георгий вознес молитву и, осенев себя крестом, бросился на змея и сразил его. Затем змей был связан, а спасенная дочь царя повела его в город. Разбегавшимся в ужасе жителям Георгий велел не бояться и уверовать в истинного Бога Иисуса Христа, пообещав за это убить змея. Так и случилось: люди восславили Бога, Георгий обнажил меч и убил змея. После этогоalexандрийский епископ крестил царя, его дочь и всех жителей. В единоборстве со змеем восторжествовала прежде всего духовная сила Георгия,

обретенная им благодать. Поэтому святой великомученик получил второе имя — **Победоносец**. За победоносную сущность его чтут во всем христианском мире.

На Руси **святого Георгия** изображали с самых первых веков после принятия христианства. До нашего времени дошла икона из Георгиевского собора Юрьева монастыря в **Новгороде**, написанная около **1170 г.** Ее вывез в Москву Иван Грозный, и с тех пор она хранится в Успенском соборе Кремля. Узнаваемы черты Георгия на этой иконе: юный безбородый святой с кудрявыми темнозолотистыми волосами и огромными темными глазами одет в кольчугу, а через плечо его перекинут алый плащ — атрибут мученичества в древнерусском искусстве. Исполненный преобразившей его таинственной духовной силой, в правой руке святой Георгий сжимает копье, а левой опирается на рукоять меча.

Не случайно Георгия изображали в Деисусе молящимся за человеческий род. Его почитание стало неотъемлемой частью древнерусской культуры. В его честь строились храмы и монастыри, его праздник 23 апреля (3 мая) стал одним из самых светлых. Образ Георгия, побеждающего змея, вошел в герб Москвы, всего Русского государства. Очень популярны были изображения «Чуда Георгия о змие» на иконах. Так, в Русском музее в Санкт-Петербурге хранится новгородская житийная икона начала **XIV в.** «**Чудо Георгия о змие**».

В среднике на ослепительно алом фоне парит на белом коне всадник, а вокруг, в клеймах, рассказана жизнь святого, описаны его мучения.

**Святые святители.** Образы святых святителей также часто воспроизводятся на иконах. Святителями называют епископов, митрополитов, то есть архиереев (лиц, занимавших высшие должности в иерархии Православной церкви). Они обрели святость в служении церкви. На иконах и фресках святители всегда изображаются в облачении православного архиерея с традиционной символикой — с крестами по всему одеянию или же на епитрахили (это часть богослужебного облачения православного священника в виде надеваемой на шею широкой ленты). По этим крестам легко определить, что перед нами образ святителя.

**Святой Никола,** или Николай, Мирликийский Чудотворец, — самый популярный на Руси святой святитель. Суще-

ствует множество житий (жизнеописаний) **Николая Чудотворца**, из которых известно, что он родился в городе Патаре в Малой Азии. Став священником, Николай посетил Святую землю, поклонился Гробу Господню. Когда его избрали епископом города Миры в Ликии, начались гонения императора Диоклетиана на христиан. Не пожелавший отречься от своей веры Николай был заточен в тюрьму, откуда вышел лишь после воцарения благоволившего к христианам императора Константина Великого. Умирал он, распевая отходные песнопения. Его тело, перенесенное в городской храм, стало источать миро. После на его могиле происходили исцеления. В память святого Николая установлено два праздника: 6 (19) декабря — в честь его кончины (по-русски праздник называется «Никола зимний»); 9 (22) мая — в честь перенесения его мощей в Италию, в «Бар-град», (по-русски праздник называется «Никола вешний»). Поскольку святой Николай является «скорым в помошах», его называют угодником Божиим.

Изображений святого Николая на Руси — бесчисленное множество. Одно из древнейших принадлежит Русскому музею в Санкт-Петербурге. Это **новгородская икона XIII века «Св. Николай»**. Высоколобый лысеющий старец изображен, как и подобает, в одеждах православного архиерея, в величавой позе: с Евангелием в левой руке и с поднятой благословляющей десницей (правой рукой). Светом полон весь его лик, серебром написаны его курчавые волосы, золотом очерчена надетая на шею Николая епитрахиль, означающая благодать Святого Духа, сходящего на священника для свершения святых таинств.

Величайшие христианские святые — **святители Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст** — входят в число святых, которых называют отцами церкви. Они были епископами, в своих произведениях разъясняли суть православного учения, явились творцами литургии. Их изображения есть уже в мозаиках Киевской Софии, позже Василия Великого и Иоанна Златоуста часто изображали на царских вратах, а также в Деисусе.

Весьма распространены на Руси иконы с образами московских чудотворцев **Петра и Алексея**. Это митрополиты Киевские и Всея Руси, стяжавшие благодать своим святительским служением. Петр умер в 1326 г., Алексей — в 1378 г. Петр избрал местом своего пребывания Москву, что придало вес тог-

да незначительному городу. При нем в Московском Кремле был заложен каменный Успенский собор, в котором митрополит и был погребен еще до окончания строительства. На могиле его присходили чудесные исцеления. Алексей, став митрополитом, фактически возглавил и государство: он был регентом при князе Иване Ивановиче и малолетнем Дмитрии Донском. Наладив отношения с Ордой, умело смиряя княжеские междуусобицы, он утвердил главенство Москвы.

Иконы святых митрополитов Петра и Алексея были написаны сразу после канонизации. Но до нас дошли более поздние образы, самые известные из которых принадлежат кисти **Дионисия**. Это иконы начала XVI в. «Св. митрополит Петр с житием» (находится в Успенском соборе Московского Кремля) и «Св. митрополит Алексей с житием», также написанная для Успенского собора, но хранящаяся сейчас в Третьяковской галерее.

**Святые страстотерпцы.** *Первыми русскими святыми*, канонизированными православной церковью, стали **Борис и Глеб**, сыновья князя Владимира, крестившего Русь. Они были жестоко убиты по приказу их брата Святополка, стремившегося править единовластно. То есть эта смерть не была смертью за веру, которую принимали мученики. Поэтому данный тип святости иной: Борис и Глеб — **святые страстотерпцы**. Древняя Русь увидала подвиг смирения в добровольно принятой смерти юных князей, прощающих убийцу и молящихся за него. Этих святых чтили и в Константинополе. Их иконы появились одновременно с их почитанием. Одна из самых известных («**Св. Борис и Глеб с житием**»), написанная в конце XIV в. для собора города Коломны, принадлежит сейчас Третьяковской галерее.

**Преподобные**, то есть очень подобные Богу, — еще один тип святости. Эти святые при жизни были монахами и в монашестве прославились, стяжали благодать. Монахов по-русски называли **иноками**. Одним из самых известных иноков, изображения которого встречаются на иконах, был **преподобный Сергий Радонежский**.

Итак, мы рассмотрели основные сюжеты и образы, встречающиеся на иконах. Теперь необходимо выстроить хронологический ряд, что позволит проследить эволюцию живописных приемов, определить степень византийского влияния, вскрыть национальные черты древнерусского искусства, его своеобра-

зие. При этом неизбежны некоторые повторы, поскольку о фресках и мозаике шла речь в главе об архитектуре, ряд икон был подробно охарактеризован в предшествующем разделе. Такой подход применяется сознательно, в целях закрепления материала и создания наиболее полного представления о древнерусской живописи. Разумеется, перечень шедевров древнерусской живописи упомянутыми иконами и фресками не исчерпывается.

## ЭВОЛЮЦИЯ ЖИВОПИСИ В XI–XVII ВЕКАХ

### Домонгольский период

Самые древние росписи, дошедшие до нас, датируются XI в. (например, фрески и мозаика Киевской Софии). Иконы этого периода не сохранились, за исключением самой ранней иконы «Апостолы Петр и Павел» (середина XI в.) из новгородского музея, которая относится к произведениям византийской станковой живописи. О ней подробно говорилось в предыдущем разделе.

Как подчеркивает Г.К. Вагнер, в XI в. в древнерусской живописи утвердился монументальный стиль (применительно к литературе Д.С. Лихачев называет это стилем монументального историзма). Для росписи характерны крупные размеры, крупные ясные черты лиц, без излишних складок одежда. В XII в. в искусстве прослеживаются две линии: «грекофильствующая», популярная в высших феодальных кругах, и собственно русская. Во фресках Дмитриевского собора, построенного во Владимире при Всеволоде Юрьевиче Большое Гнездо, ощущается психологическая индивидуализация лицов. Не исключено, что из круга мастеров, расписавших этот храм, происходил и виртуоз, создавший, как подчеркивает Г.К. Вагнер, «блестящую по артистизму исполнения икону «Дмитрий Солунский» (вторая половина XII в.). Написанный на серебряном фоне, этот шедевр принадлежал нижней церкви Дмитрия Солунского Успенского собора города Дмитрова. Возможно, это была патрональная икона князя Всеволода (в крещении — Дмитрия), о чем свидетельствует родовой знак, помещенный на спинке трона. Дмитрий изображен в виде «Архонта» — правителя Солуни, византийской провинции, сидящего на троне. С венцом на голове, обла-

ченный в дорогие одежды, он держит в руках полуобнаженный меч. Этот жест имел, очевидно, символическое значение, олицетворяя и военную мощь, и пожелание мира. Мужественная красота, черты индивидуальности наводят на мысль, что в образе Дмитрия мог быть изображен сам князь Всеволод, и данный жест имел отношение именно к нему. Как подметил А.В. Муравьев, некоторые особенности иконы, проявившиеся в трактовке лица, объемности, монументальности, парадности фигуры, свидетельствуют о связи иконы с киевской традицией.

К XII в. относятся иконы, о которых говорилось в разделе о сюжетах и образах древнерусской живописи. Это «Богоматерь Владимирская» византийского происхождения, «Богоматерь Великая Панагия», приписываемая Алимию Печерскому, а также «Благовещение Устюжское» и новгородская икона «Святой Георгий». Икона новгородского происхождения «Ангел Златые Власы» занимает среди «золотовласых» икон исключительное место по красоте и поэтичности одухотворенного образа. На примере этой иконы можно говорить об определенной «руссификации» образа, о становлении местного стиля (по В.Н. Лазареву). Еще более одухотворен «златовласый» Христос на иконе «Спас Нерукотворный», написанной, очевидно, новгородцем Олисеем Петровичем Гречином. Ярославского мастера считает В.Н. Лазарев автором иконы «Спас Златые Власы», датируемой второй четвертью XIII в. К концу XII — началу XIII в. относится знаменитая икона «Успение» из Третьяковской галереи.

### **Середина XIII — середина XIV века**

Феодальная раздробленность ослабила Русь перед лицом внешнего врага, но в сфере культуры ее влияние, особенно в домонгольский период, пагубным не было. Многие архитектурные сооружения и живописные произведения той эпохи являются бесспорными шедеврами.

Золотоординское иго, как уже говорилось в разделе об архитектуре, нанесло непоправимый ущерб русской культуре. Но ее развитие продолжалось, хотя и замедленными темпами. В это время свои живописные школы складывались в Пскове, Твери, Новгороде и т. д. Уже шла речь о житийной иконе XIII в. «Илья Пророк» из села Выбыты под Пskовом. Ко второй половине XIII в. относится новгородская икона «Спас на престоле»,

где Христос изображен на излюбленном новгородскими изографами алом фоне. В середине **XIII в.** В Новгороде была написана икона «**Святой Николай**». Несомненным шедевром является новгородская житийная икона **XIV в.** «**Чудо Георгия о змие**». В Новгороде большое распространение получают краснофонные иконы, на которых фигуры изображаются неподвижно. Иногда изографы намеренно допускают диспропорцию между центральной и боковыми фигурами, как, например, на иконе **XIII в.** «**Св. Иван, Георгий, Власий**». Обо всех названных иконах уже подробно говорилось в разделе, где икона характеризовалась как феномен. Стоит сказать также об иконе XIV в. «**Спас Ярое Око**», которую приписывают мастеру **Гоитану**.

Куликовская битва пробудила надежды на скорое окончательное освобождение от гнета Золотой Орды, что отразилось и на процессах, происходивших в русской культуре. Поэтому XIV век в ее истории очень важен. Он подготовил Предвозрождение в России. Не всегда исследователи соглашаются с этим термином, на котором особенно настаивал Д.С. Лихачев. Но взлет в русской живописи очевиден для всех.

Как уже отмечалось в главе об архитектуре, новым для русской живописи XIV века было вторичное сближение с искусством Византии, переживавшим последний период расцвета, известный под названием «палиологовского Ренессанса». Но новое сближение с византийской культурой со стороны русских мастеров уже не было ученическим. Древнерусские города обладали своим достаточно развитым искусством. Об этом свидетельствуют росписи церкви **Спаса на Ковалеве** (1345 г.), церкви **Успения на Волотовом поле** (1352 г.), подтверждающие мысль о торжестве экспрессивно-эмоционального стиля в древнерусском искусстве.

Московская живопись первой половины XIV в. еще развивалась в плане традиций предшествующего времени. К сожалению, росписей от тех времен сохранилось немного. Погибли во время разорения Москвы в 1382 г. ханом Тохтамышем и многие иконы. Характерной особенностью московской школы было сочетание христианской мифологии с местными народными художественными традициями, восходившими к дохристианским культурам. Отсюда преобладание чистых, ярких, нежных тонов в произведениях московской живописи **XIV в.**, как, например, в коломенской иконе **«Св. Борис и Св. Глеб с житием»**.

## **Эпоха Предвозрождения (конец XIV — начало XVI века)**

**Фрески Феофана Грека в новгородской церкви Спаса Преображеня на Ильине улице (1378 г.).** так же выразительны, как волотовские, но их экспрессивность иного рода. Мы уже говорили о Фаворском свете, о сверхумном экстазе, который умел, по мнению ряда исследователей, изображать Феофан. С творчества Феофана Грека начинается новая эпоха в истории древнерусской живописи. Но в Новгороде XV в. это проявится не в монументальной живописи, все более усваивавшей догматические черты официальной идеологии, а в иконописании, которое оставалось тесно связанным с демократическими кругами. Иконописание постепенно освободилось от следования образцам фресковой живописи и уже в конце XIV в. сложилось в самостоятельное направление живописного искусства. Новгородские иконы этого периода характеризуются чистотой и сочностью красок, среди которых особенно популярной становится пламенная киноварь, как, например, на уже упоминавшихся иконе XIV в. «**Отечество**» (в традициях Троицы Новозаветной) и иконе XV в. «**Илья Пророк**». Композиция новгородских икон проста и лаконична. Святые изображаются стоящими в один ряд, с мелкими чертами лица, с крепкими фигурами и склоненными плечами. Необходимо отметить иконы и с более сложным сюжетом. Например, в Новгороде была распространена икона «**Битва сузальцев с новгородцами**», посвященная событиям 1169 г. На этой иконе последовательно изображены три эпизода битвы, окончившейся победой новгородцев.

В конце XIV — начале XV в. Москва становится притягательным центром для лучших мастеров живописного искусства. Приехал сюда и Феофан Грек, оставивший глубокий след в московском искусстве росписью церкви Рождества Богородицы, Архангельского собора, Благовещенского собора. Он украсил также стены терема князя Владимира Андреевича видом Москвы. Эти и многие другие его работы до нас, к сожалению, не дошли.

**Феофану Греку** приписывают также ряд икон, таких как большая икона начала XV в. «**Преображение**», поражающая экспрессивностью и динамичностью, и «**Успение**», написанное на обороте знаменитой иконы «Богоматерь Донская». Филосо-

фия Феофана Грека в целом была чужда русскому эстетическому сознанию, жизнерадостному и оптимистическому. Но влияние великого византийца нельзя недооценивать.

Феофан приобщил своего младшего современника **Андрея Рублева** к лучшим монументальным традициям византийской живописи, он явился прямым предшественником Рублева в создании классической формы русского **иконостаса**. Андрей Рублев по праву занимает место классика древнерусской живописи, ибо он с небывалой для того времени силой воплотил в своем творчестве черты национального художественного гения, с максимальной глубиной и ясностью выразил характерные черты древнерусского художественного мышления. Как известно, в эпоху Ренессанса возрастает интерес к античному искусству. Русское Предвзрождение основывалось на собственной «античности»: Рублев тщательно изучал фрески Дмитриевского собора во Владимире и в итоге создал новые художественные ценности, которых не знал ни искусство Византии, ни искусство Древней Руси.

К сожалению, в источниках сохранилось совсем немного сведений о жизни и творчестве Андрея Рублева. Родился он около 1360 г. Как заметила В.Г. Брюсова, на одной из икон позднего времени Рублев назван «Андреем Ивановым сыном». Очевидно, велиkokняжеский живописец Иван и был отцом Рублева. Андрей Рублев был иноком Троице-Сергиева монастыря, входил в ближайшее окружение Сергия Радонежского. Предшественником Рублева был, например, иконописец Гойтан, современниками — такие талантливые живописцы, как грек Игнатий, русские иконники Прохор из Городца, Семен Черный, Федор, Епифаний. Но самая тесная творческая дружба около 30 лет связывала Рублева с **Даниилом Черным**. Как пишет В.Г. Брюсова, оба художника скончались в 1427 г., в год морового поветрия. Перед смертью они расписывали собор в **Спасо-Андрониковом монастыре**, где и были похоронены, но могилы их не найдены. К сожалению, фрески этого собора были почти полностью уничтожены в «просвещенном» XVIII в.

По мнению В.В. Бычкова, художественный мир Андрея Рублева не менее глубок и философичен, чем мир Феофана Грека, но философия Рублева лишена мрачной безысходности и трагизма. Это философия гуманности, добра и красоты, фи-

лософия всепроникающей гармонии духовного и материального начал. Колорит его фресок светлее, чем у Феофана Грека, лики святых не искажены страданием или напряжением внутренней борьбы. У Феофана Грека образы как бы освещены молниями его мощного темперамента. Они выступают у него из мрака и на мгновение озаряются ослепительным светом.

Колорит Рублева не рассчитан на вечернее освещение. Вся прелест чистых цветов его знаменитой иконы «Троица» может быть постигнута только при самом ярком дневном свете. Как пишет Н.А. Демина, Рублев был, бесспорно, величайшим поэтом в живописи. Линия в его искусстве имеет  $^{\circ}\text{с}$  бое значение, она гибкая, плавная. Художник избегает давать фигуру человека в фас, предпочитая поворот на 3/4. Этот прием подчеркивает удлиненность пропорций (1 : 9), грацию. Краски Рублева обладают не только цветосилой, но и светосилой. «Рублевский голубец» — это особый синий цвет, которого ни до, ни после Рублева не было. Для художника этот цвет означал полноту нравственного совершенства и связывался с идеей троичности и представлением о рае. Важную роль играл зеленый цвет, цвет надежды. Колорит «Троицы» созвучен с русской природой в пору перехода от весны к лету.

Искусство Рублева весьма далеко от аскетизма, оно наслаждается идеализацией чувственных форм, преображением мира в красоте. Основа этой живописи — уже не столько эстетика возвышенного, как у Феофана и новгородцев XIV в., сколько эстетика прекрасного. Нельзя соотносить Рублева с исихастским этапом православно-ортодоксальной идеологии. В его творчестве ощущается интерес к здешней жизни, вера в человека. В христианском учении Андрей Рублев, в отличие от Феофана Грека, усмотрел не идею беспощадного наказания грешного человечества, но принципы любви, надежды, все прощения, милосердия, умиротворения. Если сущность живописи Феофана — это философия **Пантократора** (грозного Вседержителя, Судии Мира), то основа искусства Андрея Рублева — философия Спаса (то есть Спасителя, как называли Христа на Руси). Андрей Рублев своими фресками, в особенности своим шествием праведников в рай, подает людям надежду на спасение. Эта надежда ощущается и в просветленных лицах, смотрящих на нас с огромных (высотой 3,14 метра) икон Дे-

исусного чина из владимирского Успенского собора, и в ликах Звенигородского чина. Христос Рублева — это все понимающий и сострадающий человеку в его слабостях, любящий его и прощающий ему Спас, а не Пантохратор (грозный судия).

Как подчеркивает Н.А. Демина, новым в творчестве Рублева был отказ от властного воздействия на зрителя. Безусловно, икона «Владимирской Богоматери» XII в. оказала на него влияние. Но воздействие на зрителя «Владимирской» и «Троицы» разное. Тайна обаяния «Владимирской Богоматери» в силе ее взгляда: каждый встречает скорбный взгляд всепрощающего сострадания. Эмоция зрителя находит воплощение в образе младенца, то есть возникает иллюзия общения с живым существом. В «Троице» нет прямого общения ангелов со зрителем; цель художника в том, чтобы дать зрителю ощутить полноту самосознания. Рублеву было в высшей степени присуще равновесие ума и сердца. Не случайно сказано, что даже если бы в Древней Руси ничего, кроме «Троицы» Рублева, не было создано, мы все равно были бы вправе говорить о высочайшем уровне развития древнерусской культуры. Но он еще создал свою «Богоматерь Владимирскую» (запасную), «Евхаристию», «Преображение», фрески и иконостасы, о которых шла речь выше. Евангелие Хитрово (конец XIV в.) содержит миниатюры, также принадлежащие кисти Рублева.

Владимиро-московские, псковские и новгородские традиции сочетались в построенном в 90-х гг. соборе **Ферапонтова монастыря на Белоозере**, который прославили выполненные в начале XVI в. фрески **Дионисия**, третьей крупной фигуры в истории древнерусской живописи эпохи Предвозрождения. **Дионисия** отделяет от Рублева почти целое столетие. За это время существенно изменились и социально-политическая ситуация на Руси, и духовная атмосфера, и эстетические вкусы. На смену идеалам Сергия Радонежского, к кругу которого принадлежал Андрей Рублев, пришли идеалы «осифлян». Дионисий был близок к их идеологу Иосифу Волоцкому, считавшему живопись важнейшим дидактическим элементом богослужения. Увлеквшись художественным языком Андрея Рублева, Дионисий утратил его глубокую содержательность. Но это не дает нам оснований утверждать, что искусство Дионисия — шаг назад в сравнении с его великим предшественником. Понятие движе-

ния «вперед-назад» в целом вообще неприменимо к искусству. Дионисий — это просто движение в другом направлении. В его творениях много одухотворенности, нравственного благородства, тонкости чувства, и это связывает его с лучшими традициями Рублева. Однако живопись Дионисия нельзя так же безоговорочно назвать «философией в красках», как искусство Феофана или Рублева: она также глубоко духовна, но это, как верно отметил В.В. Бычков, скорее **эстетика в красках**, чем философия. Не сущность духовно-религиозных исканий, не непосредственные поиски умонаследием истины, но формы ее выражения в культе и образе занимали многих современников Дионисия, и он активно отклинулся своим творчеством на эту эстетическую потребность времени. Повышенная эстетизация культа и всей духовной культуры характерна для второй половины XV — начала XVI в. Высокого уровня развития достигает в это время церковное пение. Среди главных специфических особенностей художественного мышления следует прежде всего назвать утонченную красоту, лиризм и музыкальность. Эти черты проявились в полной мере в творениях Дионисия, которого чаще называли живописцем, нежели изографом. К тому же был он не иноком, как Андрей Рублев, а мирянином. Родился он около 1440 г. (или 1450 г.), а умер, очевидно, после 1519 г. Художник исполнял важнейшие заказы митрополита и великого князя, воплощая в своем творчестве те идеи, которые отвечали интересам укрепляющейся великокняжеской власти и церкви. Непосредственная связь художественного творчества с официальной идеологией сказалась в работах мастера с большей силой, чем в творениях его предшественников.

В разделе о сюжетах и образах древнерусской иконописи уже говорилось об иконах, написанных **Дионисием**. Это **«Богоматерь Одигитрия»**, **«Св. митрополит Петр с житием»**, **«Св. митрополит Алексей с житием»**. Дионисий оставил нам много других икон, но из росписей его кисти мало что сохранилось. До нас дошли лишь часть фресок Успенского собора Московского Кремля и почти полностью — **фрески церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря**. Иногда художника называют Дионисий Ферапонтов, поскольку именно в росписи этого монастыря его творческая индивидуальность проявилась с наибольшей полнотой. В целом, в отличие от Андрея Рублева, ко-

торого интересовал прежде всего внутренний, духовный мир человека, у Дионисия отмечается стремление к внешней красотности и декоративной пышности, усиление плоскостной стилизации, что делало художественный образ более отвлеченным. Но Дионисий, как и Рублев, — явление чисто русское, в его языке мы практически не находим византизмов. И краски его также светоносны. К сожалению, в дальнейшем русская живопись утрачивает это удивительное качество навсегда.

Эпоха Предвозрождения не исчерпывается творениями Феофана Грека, Андрея Рублева, Даниила Черного и Дионисия. Сохранилось достаточно шедевров, авторы которых неизвестны. В целом XIV — начало XVI в. было временем расцвета древнерусской живописи. Шедевры, созданные изографами, навсегда вошли в сокровищницу мировой художественной культуры.

## **Живопись XVI века**

На основе византийских теорий древнерусские мыслители разработали концепцию иконы, которая в средние века определяла практику использования религиозных изображений. Наиболее подробно она была изложена лишь на рубеже XV — XVI вв. лидером осифлян (стяжателей) Иосифом Волоцким. Толчок его размышлений под названием «Послание иконописцу и три “слова” о почитании святых икон» дала ересь. Они не носят оригинального характера и в основном содержат подбор цитат из Священного Писания и традиционных аргументов защитников иконописания. Так, он пишет: «И аще убо в Ветхом законе поклоняхся иже от рук человечьих сътворенной церкви, и прочим божественным вещем, иже сам Бог повел в славу свою сътворити, то колико паче ныне подобает в новей благодати почитати и поклоняться иже от рук человеческих написаному на иконе образу Господа нашего Иисуса Христа». То есть из многочисленных функций православного образа Иосиф Волоцкий выдвигает на первый план поклонную. Но поклоняться, подчеркивает он, надо не золоту, краскам, дереву и иным вещам, а Христу и Его святым. Особенно подробно здесь рассматривается сюжет «Гостеприимство Авраама» («Троица»). Еретики возражали против написания Трои-

цы, утверждая, что Авраам видел Бога с двумя ангелами, а не Троицу. Волоцкий пытается опровергнуть эти суждения.

Выше уже отмечалось, что в XVI в. в искусстве происходили существенные перемены, свидетельствовавшие о начале кризиса. Не случайны размышления Максима Грека об иконописи и требования церкви соблюдать канон, разрушение которого с тревогой зафиксировано в Стоглаве: «У святой Троицы пишут перекрестие ови у среднего, а иные у всех трех. А в старых письмах и в греческих подписывают у среднего Иисус Христос да святая Троица. И о том разсудити от божественных правил, како ныне то писати. И о том ответ. Писати живописцем иконы с древних образов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловущие живописцы, а подписывать Святая Троица, а от своего замышления ничтоже претворяти».

Вопрос о том, «како писати», стал особенно актуальным после грандиозного московского пожара 1547 г., уничтожившего многие древние иконы. Тогда возникла необходимость в короткий срок создать как можно больше икон для восстановления храмов, что обострило полемику между приверженцами прежних традиций и сторонниками нововведений. Важное значение в истории русской богословско-эстетической мысли XVI в. имели суждения об иконе инока Зиновия Отенского и дьяка Ивана Висковатого, которого можно считать первым русским искусствоведом, обладавшим к тому же проницательным богословским зрением. Висковатый возражал против трактовки образов в новописанных после пожара иконах. Он восстал против таких композиций, как «Троица в деяниях», «София Премудрость Божия» и т. д. Церковный собор во главе с митрополитом Макарием запретил этому оригинальному мыслителю на три года приступать к причастию, повелел каяться в своих «хульных» помышлениях и никогда больше не рассуждать об иконописи. Позднее Висковатый был казнен по приказу Ивана Грозного.

Можно упомянуть также рассуждения об иконописи старца Артемия, одного из деятельных приверженцев символизма, приложившего к живописи теорию Дионисия Ареопагита о символах. В конечном итоге, как подчеркивает В.В. Бычков, во второй половине XVI в. в русской культуре на теоретическом уровне определились две противоположные концепции понимания художе-

ственного образа в живописи: миметическая (то есть «реалистично-натуралистическая», «историческая») и символическая.

В XVI в. церковь и светская власть развернули активную деятельность по пропаганде официальной идеологии. Во фресках Благовещенского собора, одним из авторов которых был сын Дионисия **Феодосий**, воплотилась государственная идея об исторической преемственности власти московских князей. Официальная идея «Москва — Третий Рим» нашла воплощение в фресках Золотой палаты в Кремле (середина XVI в.). Именно против этих росписей выступал Иван Висковатый (фрески не сохранились и известны по описаниям XVII в.). В тесной связи с развитием исторического жанра XVI века находится эволюция портрета. Портретные фигуры русских князей заняли росписи Грановитой и Золотой палат, Благовещенского и Архангельского соборов. Конечно, это очень условные портреты, но их уже нельзя назвать иконой. Большим новшеством было появление в росписи Благовещенского собора изображений «эллинских мудрецов» (Аристотеля, Гомера и др.). Значительное место уделялось сценам Страшного суда, причем мучения изображались с предельной экспрессией, порой граничащей с натурализмом. В целом русская живопись XVI в. развивалась под знаком усложненной символики и даже аллегории. Саму же эпоху, например, Г.К. Вагнер называет «модифицированным Предвзрождением».

В житийном жанре довольно отчетливо проявились «реалистические» тенденции. Присутствуют эти тенденции и в **иконо-картине «Церковь воинствующая»** (название неточное). Эта знаменитая икона стала воплощением официальных религиозных и государственных идей. На ее примере мы видим, что мемориальный жанр, о котором шла речь в главе об архитектуре, получил некоторое развитие и в иконописи. В данной иконе все необычно: внушительный размер (144 × 396), горизонтальный формат, содержание. Здесь изображено войско, шествующее тремя колоннами, во главе с архангелом Михаилом на крылатом коне. Впереди войска — город, в котором восседает Богоматерь с младенцем, позади — горящий город. Впереди войска едет всадник с крестом в руках, за ним — три воина в княжеских одеждах. У большинства воинов четко видны нимбы вокруг головы.

Данная икона всегда привлекала внимание исследователей, предпринимавших попытки ее истолковать. Например, А.Н. Грабар сравнил ее композицию с изображением кавалькады святых воинов-мучеников на стене церкви Святого Креста в Петрэуць (Румыния). Д.В. Айналов предположил, что верхний поток войска на иконе — это участники битвы на Неве во главе с Александром Невским, нижний ряд состоит из участников Куликовской битвы во главе с Дмитрием Донским. Н.В. Квливидзе, считая гимнографию важным источником сложных иконографий XVI в. и подчеркивая связь памятника с образами Апокалипсиса, отвергает интерпретацию иконы как аллегорического отклика на покорение Казани. Автор утверждает, что икона отражает важнейшие идеи макариевского времени о царстве и Церкви.

Традиционное толкование сюжета сводится к следующему. На иконе запечатлено возвращение в Москву русского войска после победоносного похода на Казань в 1552 г. Горящий город — это Казань. Город на горе — это Иерусалим небесный, он же Москва. Воины без нимбов — это участники похода, с нимбами изображены русские святые (князья Александр Невский, Дмитрий Донской и др.), а также святые воины Вселенской церкви (Георгий, Дмитрий Солунский и т. д.). Всадник с крестом — это Владимир Мономах. Три князя за его спиной — это Владимир Святославич и его сыновья Борис и Глеб. Юный воин со знаменем не кто иной, как Иван Грозный. На самом деле все выглядит несколько иначе. В описи начала XVII в. Московского Успенского собора икона названа «**Благословенно воинство небесного царя**». Как убедительно доказал в своей статье И.А. Кочетков, это и есть настоящее название иконы. Так начинается стихира мученичная (церковное песнопение). Название же «Церковь воинствующая» появилось позже, когда первоначальный смысл иконы уже не был понятен.

Итак, согласно уточненному названию, данная икона посвящена мученикам, но каким? Ни Александра Невского, ни святых Георгия и Дмитрия Солунского здесь на самом деле нет. Георгий всегда изображался без усов и бороды, в красном плаще на белом коне, Дмитрий Солунский — на белом коне, но в зеленом плаще. Такие святые на данной иконе отсутствуют. Скорее всего, воины с нимбами — это павшие русские воины. Как утверждает

В.А. Кочетков, ключ к пониманию иконы содержится в послании митрополита Макария царю и всем участникам казанского похода от 13 июля 1552 г. Тем, кто останется в живых, обещано от бога прощение всех грехов, здоровье и долголетие. Воины с нимбами — это те, что погибли, им гарантированы венцы от бога и место в раю. Изображения на щитах воинов не имеют геральдического характера, являясь простыми украшениями.

Обратимся теперь к персонажам с нимбами в среднем ряду. Юный воин со знаменем, настаивает В.А. Кочетков, — это стяговник, то есть знаменосец. Дворяне считали зазорным носить воинское знамя, поэтому распространенное мнение о том, что со знаменем изображен Иван Грозный, надлежит признать ошибочным. Трех всадников, что в центре иконы, следует искать среди живых. Скорее всего, здесь изображены два брата царя — Владимир Андреевич и Юрий Васильевич. Третий всадник — это царь касимовский и казанский Шигалей. Почему же у них нимбы (что особенно странно для Шигалея)? В.А. Кочетков считает, что нимбы появились позже, при поновлении иконы, когда уже была забыта суть изображенного.

Икона «Благословенно воинство небесного царя» вместе с московским храмом Покрова на Рву (или Василия Блаженного), также призванного увековечить победу над Казанским ханством, отражает одни и те же идеи — апофеоз победы и память о погибших. Создателем идейной программы этого уникального, не имеющего аналогов в византийской и русской живописи, произведения был, скорее всего, митрополит Макарий и его окружение. Икона, прославляя победу русского оружия, особенно выделяет заслуги тех, кто пал на поле битвы. Ее можно рассматривать как заупокойную службу по погибшим. Царь Иван Грозный вскоре о цене этой победы забыл. В описях названия иконы менялись: в начале XVII в., как уже было сказано, она числилась под подлинным названием «Благословенно воинство небесного царя», в 1627 г. — это уже «Образ Пречистые Богородицы и Грозного Воеводы», в 1701 г. — «Образ Пресвятая Богородицы да Архангела Михаила с лики святых», до нас же дошло название «Церковь воинствующая», исказывающее подлинный смысл иконы. В настоящее время икона экспонируется в Третьяковской галерее под своим первоначальным названием — **«Благословенно воинство небесного царя»**.

Искусствовед из Москвы В.М. Сорокатый имеет иной взгляд на данную икону. Сравнивая ее с различными иконами, например со стокгольмской иконой «Страшный суд» и с иконой «Аллегория Небесного Иерусалима» из монастыря Бого-родицы Платитеры на острове Корфу (около 1500 г.), ученый делает вывод, что шествие небесного воинства является темой ряда икон XVI в., но интерпретируется при этом по-разному. Данный сюжет органически включается в контекст икон Страшного суда, что, по мнению автора, лишает основания суждение о рассматриваемой иконе как об аллегорическом отклике на конкретное историческое событие. Хотя тема шествия к Небесному Иерусалиму в том виде, как она отражена в иконе, не представлена в Апокалипсисе, его тексты послужили одним из важнейших источников ее иконографии. В.М. Сорокатый считает, что на иконе изображено шествие святых и праведников, достойных вечного блаженства (присутствие в нем изображений живых современников, в том числе Ивана Грозного, невозможно). На иконе мы видим воинство церкви во главе с царем Константином. Столь продуманная программа могла быть составлена митрополитом. Данная икона весьма поэтична, нежные гармоничные краски ее, легкий ритмический рисунок выдают прочность ее связей с художественной традицией первой половины XVI в. и указывают на вероятность ее возникновения в более раннее, чем принято считать, время. В.М. Сорокатый связывает этот шедевр не со взятием Казани, а с венчанием Ивана IV на царство в 1547 г.

Итак, точное название иконы «Благословленно воинство небесного царя» установлено, но интерпретации ее и датировка различны. Более привлекательной представляется концепция В.А. Кочеткова, потому мы и уделили ей столько внимания. Примерно на тех же позициях стоит и Г.К. Вагнер. Но совершенно очевидно, что последняя точка в решении данной проблемы еще не поставлена. Обратимся теперь к другим сюжетам.

В Новгороде, Пскове, Нижнем Новгороде еще сохранялись старые традиции, но постепенно, так же, как и в Москве, здесь распространились многофигурность и аллегоричность изображения. В условиях подчинения живописного искусства требованиям официальной религиозной идеологии к концу XVI в. выработалось своеобразное художественное направление,

сосредоточившее главное внимание на собственно живописной технике. Оно получило наименование **«строгановской школы»** (в честь богатых купцов и промышленников Строгановых, во многом способствовавших развитию данного направления своими заказами). Внутренний мир изображаемых персонажей не интересовал мастеров данной школы, композиция их произведений целиком была подчинена внешней красоте. Драгоценные одеяния персонажей, яркий орнамент, доведенная до совершенства техника исполнения — все это делало их иконы нарядными, удовлетворяя эстетическим потребностям узкого круга ценителей живописного мастерства. Но именно благодаря высокому совершенству техники письма **«строгановская школа»** занимает видное место в истории русского искусства. Недаром произведения стали тогда подписными: известны имена крупных мастеров **«строгановской школы»**, таких как **Прокопий Чирин, Никифор, Истома, Назарий и Федор Савины. Никифор Савин** уделил внимание пейзажу, создав на некоторых своих иконах поэтичный образ русской природы.

Наряду со **«строгановской школой»** получила некоторое распространение **«годуновская школа»**, представители которой стремились вернуться к монументальным формам, характерным для конца XV в.

Итак, XVI в. в истории живописи начинается житийными иконами знаменитого Дионисия, тесно связанного с Иосифом Волоцким и его взглядами. Это была, как точно пишет В.В. Бычков, «эстетика в красках». По образному выражению М.В. Алпатова, на всю первую половину XVI в. падает «отблеск поэзии красок Дионисия». Сын Дионисия **Феодосий** с большим искусством выполнил фрески Благовещенского собора в Кремле, отразив в них идею исторической преемственности власти московских великих князей. Именно в XVI в. иконопись становится предметом рефлексии и ожесточенных споров. Завершается век часто лишенными жизненной идеи, но всегда выполненными с утонченным мастерством иконами живописцев **«строгановской школы»**. В религиозное искусство исподволь вторгаются светские элементы. В XVII в. они станут еще более ощутимыми, доведя иконопись до состояния кризиса.

## **Живопись XVII века**

В XVII в. традиции западно-европейской живописи все более проникают в иконопись, разрушая ее изнутри. Самых же иконописцев все чаще называют живописцами. Споры вокруг иконы усиливаются. Решительно отвергает символические нововведения иконописцев инок Чудовского монастыря **Евфимий**. Дело в том, что смуглость кожи, изможденность форм, строгость выражения лица (в том числе и при изображении младенца) всегда считались необходимыми атрибутами святыни, такими же, как нимбы. В XVII же веке все меняется, что вызывает яростное сопротивление протопопа Аввакума, возмущенного трактовкой представителями новой школы образа Спаса-Эммануила: «Пишут Спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонная, волосы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедры толстыя, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишио сабли той при бедре не писано. А все то писано по плотскому умыслу: понеже сами еретици возлюбиша толстоту плотскую и опровергша долу горная». Аввакум утверждает, что виноват в том прежде всего патриарх Никон: «А все то кобель борзой Никон, враг, умыслил будто живыя писать». Дальше читаем: «Воззри на святые иконы и виждь угодившия Богу, како добрыя изуграфы подобие их описуют: лице, и руце, и нозе, и вся чувства тончава и измождала отъ поста, и труда, и всякия им находящия скорби. А вы ныне подобие ихъ переменили, пишите таковых же, яко же вы сами: толстобрюхих, толсторожих, и ноги и руки яко стулцы». Такой протест против «одебеливания плоти» звучал в те времена довольно часто. «Ох, ох, бедныя! Русь, чего-то тебе захотелся немецких поступов и обычаев!» — горевал Аввакум, да не только он один. И не стоит утверждать, что протопоп Аввакум оказался в эстетике ретроградом. Он выступал апологетом той красоты, которую, по его словам, хорошо передавали «добрые изуграфы» (вполне можно предположить, что имелись в виду Андрей Рублев и Дионисий).

Новую технику письма наиболее активно отстаивали такие художники, как **Иосиф Владимиров** и **Симон Ушаков**. Иосиф вопрошал: «Где таково указание изобрели несмысленные любопрители, которые одною формою, смugло и темновидно,

святых лица писать повелевают? Весь ли род человеческий во едино обличье создан? Все ли святые смуглы и тоши были? <...> Если отрока (то есть младенец Христос. — *H.C.*) младо, то как же можно лицо его мрачно и темнообразно писать?». И далее Иосиф Владимиров приводит вполне резонный аргумент: «Если и имели они (то есть святые. — *H.C.*) умерщвленные члены здесь на земле, то там, на небесах, оживотворенны и просвещенны явились они своими душами и телесами». Итак, **совершенство форм** становится теперь иконописным атрибутом свяности. Церковь не стояла в стороне от этих споров. Так, Большой Московский Собор 1667 г. запретил иконы Господа Саваофы, а также «Отечество», исходя из того, что Бог Отец неизобразим, а ведом только Сыну. Но эти требования не всеми были услышаны, канон все более разрушался.

В XVII в. церковная живопись окончательно утрачивает нечто очень важное, невосполнимое, оказавшись как бы «богооставленной» и все более зависящей от политической конъюнктуры. Живописцы теперь представлены уже не одними только иноками, но нередко — мирянами. Московская Оружейная палата, которую с 1655 г. возглавил боярин Б.М. Хитрово, тонкий ценитель и знаток искусства, становится художественным центром, откуда исходят новые реалистические тенденции. Мастера Оружейной палаты были очень популярны. В 1652 г. во главе с **Я. Казанцем и С. Рязанцевым** они расписали московский Архангельский собор, посвятив основные сюжеты триумфу светской власти. Здесь видное место занимают изображения князей и царей, а сцены Страшного суда нет вообще.

В искусстве усиливается декоративное начало, причем, стремясь продолжить «строгановские» традиции, не все изографы владеют кистью столь виртуозно. Иконы, в том числе и старые, например «Троица» Андрея Рублева, одеваются в оклады. Вопреки решениям Стоглавого собора русской церкви (1551 г.) писать «Троицу» так, как это делал Андрей Рублев, появляются иконы «Троица Новозаветная» (об одной из них говорилось выше). Изображения становятся более объемными, порой пугающе объемными, как, например, на иконе **Симона Ушакова «Спас Нерукотворный»**. Художник изобразил здесь классически правильное лицо, передав и объемность ткани, на которой этот лик отпечатался. Но на нерукотворный образ, все

это, на наш взгляд, совсем не похоже. Вообще, когда входишь в зал Третьяковской галереи, где экспонируются произведения Симона Ушакова и других мастеров Оружейной палаты, становится немного жутковато. С одной стороны, появление объемных изображений, приемов светотени и прямой перспективы должно свидетельствовать о том, что искусство поднялось на более высокую ступень. С другой стороны, не покидает ощущение невосполнимой утраты. Речь ведь идет не о светской живописи, а об иконописи, где объем не главное, ибо икона — это свидетельство о Первообразе, но не портрет. Как раз некоторые портреты XVII в., или парсуны (от слова «персона»), поражают своей беспомощностью. Достаточно взглянуть на парсуну «Князь Скопин-Шуйский», чтобы в этом убедиться. Напротив, изображения на иконах становятся излишне объемными. Справедливости ради стоит отметить, что интерес к портрету все более усиливается, что было явлением в целом позитивным. Правда, к иконописи это не должно иметь никакого отношения.

Рассмотрим поподробнее творчество самого яркого представителя поколения изографов-новаторов **Симона Ушакова** (1626—1686). Художник верил, что можно соединить иконописный канон с элементами реализма. Выходец из посадской среды, Симон Ушаков работал в Оружейной палате и был возведен в дворянское звание. Центральной темой его творчества было изображение человеческого лица (вспомним икону «Спас Нерукотворный»). О том, что Симон принадлежал к ближайшему окружению царя Алексея Михайловича, свидетельствует написанная им в 1668 г. большая **икона-картина**, у которой несколько названий: **«Богоматерь Владимирская»**, **«Древо Московского государства»** («**Насаждение древа Московского государства**»), **«Похвала Богоматери Владимирской»**. В овале на иконе с использованием новой светотеневой техники изображена Богоматерь Владимирская, окруженная виноградной лозой, на ветвях которой расположены медальоны с полуфигурами московских угодников. Корни вырастают из Московского Успенского собора. Их возделывают князь Иван Калита и митрополит Петр. По обе стороны видны фигуры царя Алексея Михайловича возле Спасских ворот и царицы Марии Ильиничны с двумя царевичами возле Никольских ворот.

Итак, перед нами многослойная образная структура. Исследовательница В.Г. Чубинская полагает, что название «Древо...» наиболее соответствует замыслу, ибо в основу композиции положен мотив дерева, весьма популярный в искусстве XVII в. Древо в виде виноградной лозы — это одна из модификаций мирового дерева, дерева жизни, играющего в мифологических системах человечества роль универсальной модели Вселенной. В христианской символике дерево также занимает центральное место. Характерно для эпохи мышление образами дерева, то есть вертограда (виноградника). К примеру, поэт Симеон Полоцкий выпускает сборник стихов под названием «Вертоград многоцветный». Но главным иконографическим источником для Симона Ушакова стал один из центральных памятников вертоградной тематики — «Киево-Печерский патерик» 1661 г., на обложке которого помещена гравюра с изображением виноградной лозы. У аллегории винограда есть богословская основа: источник — притча из Евангелия от Матфея. Богородица предстает перед нами как владычица Вертограда. Ушаков имеет в виду также понятие царского Вертограда (в западноевропейских странах это «сад королей»). То есть у сада кроме Бога есть еще один добрый делатель — царь. Он же ангел церкви, о чем говорится в свитках, которые на иконе держат угодники. То есть икону необходимо рассматривать, как пишет В.Г. Чубинская, в качестве церковно-религиозного обоснования политики царского правительства в период становления российского абсолютизма. Калита и Петр — это компромисс между церковью и государством в прошлом. Настоящее связывается с Алексеем Михайловичем, хозяином Вертограда и ангелом церкви. Сыновья наследуют царство в будущем. Интересно, что Симеон Полоцкий думал иначе: его стихи прославляют патриарха. Икона была написана Симоном Ушаковым после церковного собора 1667 г., решавшего судьбу Никона. Его итог (царь имеет преимущество в делах гражданских, а патриарх — в церковных) не устроил царя. Икона приобрела значение важнейшего идеологического документа своей эпохи. Это зримое воплощение политической доктрины, утверждающей главенство царя над патриархом. Ушаков не раз писал портреты Алексея Михайловича, поэтому и на иконе изображение царя портретно.

**В 1671 г. Симон Ушаков** создал икону на традиционный сюжет «Троицы». И хотя это тоже «Троица Ветхозаветная», она сильно отличается от рублевской «Троицы». На смену ее глубокой одухотворенности и возвышенности в иконе Ушакова явилось тяжеловатое, «плотское» изображение фигур. Здесь появились реалистические детали (стол, уставленный яствами, здание в итальянском стиле, на фоне которого восседает Бог Отец, и т. д.).

Ушаков стремился к материальному, телесному изображению, сосредоточивая все внимание на портретной живописи. Он оказал большое влияние на развитие русской живописи конца XVII в. Его традиции продолжили ученики Григорий Зиновьев, Тихон Филатьев, Никита Павловец, Федор Зубов и другие. В творчестве некоторых из них, например, **Никиты Павловца** (икона «Троица», 1671 г.) и **Федора Зубова** (икона «Богоматерь Одигитрия», 1676 г.) сохраняется многое от рублевской традиции, несмотря на применение новой светотеневой моделировки.

В 1688 г. вместо умершего изографа Никиты Павловца поступил в Оружейную палату **Кирилл Уланов**. Теперь его имя (Кирилл Иванов сын Уланов) постоянно встречается в документах Оружейной палаты, старейший мастер Федор Зубов отзывает о нем с похвалой. Заказы следовали один за другим, в частности, и от членов царской семьи. Самые ранние из дошедших до нас икон **Уланова** — «Спас на престоле», «Петр и Павел», «Троица». Он пишет также две иконы для одного из лучших памятников нарышкинского барокко — церкви Покрова в Филях.

К началу XVIII столетия, когда Петр I, основав новую столицу, покидает Москву, значение Оружейной палаты падает. В ее штате осталось к тому времени всего два иконописца — Кирилл Уланов и Тихон Филатьев. Но и им приходилось жить частными заказами. Уланов уезжает в провинцию. Последняя из дошедших до нас икон московского периода его жизни — «Богоматерь Грузинская», написанная совместно с сыном Иваном. Иван, иконописец царевича Алексея Петровича, останется в Москве, а его отец по неизвестным нам причинам примет монашеский постриг. В 1714 г. он станет игуменом. Свою обитель он украсит множеством икон собственного производства. Умер Кирилл Уланов в глубокой старости в 1731 г.

В главе по истории архитектуры и монументальной живописи уже говорилось о школе ярославских мастеров, в росписях которых особенно ощущалось воздействие светской, посадской культуры. Среди них выделялся **Дмитрий Плеханов**. В своих яких праздничных фресках ярославцы даже сюжеты из Священного Писания изображали как сцены реальной земной жизни, все более отдаляясь от канона.

Разумеется, достоин глубокого сожаления тот факт, что в Древней Руси практически не было светского искусства (которое бы существовало самостоятельно от церкви), светской живописи в частности. Но очень печально, что канон, так долго державшийся в религиозной живописи, в конце концов был нарушен. Это вызвало к жизни необратимые процессы. Думается, разрушение канона — явление закономерное, и никакие решительные, а порой и грубые, меры православной церкви положение спасти уже не могли.

В заключение стоит подчеркнуть, что мастерство лучших иконописцев было известно и за пределами Руси. Так, архиепископ Павел Алеппский, побывавший в Москве в 1666 г., с восхищением писал о московских художниках: «Знай, что иконописцы в этом городе не имеют себе подобных на лице земли по своему искусству, тонкости письма и навыку в мастерстве... Жаль, что люди с такими руками тленны».

## ГЛАВА 3

# МУЗЫКА ДРЕВНЕЙ РУСИ

Красота для человека Древней Руси была одним из главных критериев истинности религии. В «Повести временных лет» описано впечатление, которое произвела на русских послов служба в византийском храме: «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». Текст летописи подтверждает эстетическую подготовленность наших далеких предков к восприятию столь утонченной красоты. Многие явления, связанные так или иначе с новой религией, вызывали у древних русичей, принявших ее, светлую радость, духовное наслаждение. Свои отеческие (языческие) боги такой реакции не вызывали: с ними устанавливались pragматические отношения. Христианство с его духовным Абсолютом воспринималось совсем по-иному. Наряду с книгами особое наслаждение доставляли людям Древней Руси беседы с подвижниками, посвятившими всю свою жизнь духовному служению. Например, в Киево-Печерскую обитель к Феодосию паломники шли с целью насладиться «медоточивыми речами». Русич тянулся к подвижнику ради сокровенных знаний. Он испытывал духовную радость от соприкосновения со святыней, от самой атмосферы религиозных праздников, о чем много писал Кирилл Туровский. Созерцание икон вызывало у человека чувство возвышенно-трагического умиления. Но главная духовная радость, полагали на Руси, ожидает человека в мире ином, когда он в сонме праведников будет наслаждаться небесными красотами, неиссякаемой пищей духовной. По мнению искусствоведа В.В. Бычкова, общественное сознание Киевской Руси, открыв бытие духовной сферы, восприняло ее в первую очередь эстетически, усмотрело в ней высшую красоту, то есть обрело новый эстетический идеал.

Духовная красота обладала в глазах древнерусского мыслителя самодовлеющей ценностью и не нуждалась в красоте физической, которая, в свою очередь, рассматривалась лишь как знак красоты духовной. Именно духовная красота открывалась русичу, когда он слышал церковное пение. Как пишет Л.А. Рапацкая, в развитии музыки Древней Руси можно выделить две основные ветви. Первая относится к искусству устной традиции, то есть к музыкальному фольклору. Вторая область является профессиональным музыкальным искусством, входящим составной частью в храмовую православную культуру. Еще одним феноменом были колокольные звонь, например, новгородские или ростовские. Считается порой, что только колокол способен создать объемное гармоническое звучание, своеобразную музыкальную атмосферу. Колокольные звонь, безусловно, формировали музыкальные вкусы русичей и достойны самостоятельного изучения. Но в данной главе мы подвергнем анализу профессиональную музыку, которая была важной частью храмового действия (то есть церковные песнопения).

## ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

На Руси получают развитие два направления византийской эстетики — **эстетика аскезизма (исихазма)** и эстетика культового действия, то есть **литургическая эстетика**. Традиции эстетики аскезизма довольноочно прочно утверждаются в конце XV — начале XVIв. Аскезизм был во многом чужд эстетическому сознанию широких народных масс, но оказывал заметное влияние на многие явления культуры. Самым крупным теоретиком аскезизма был Нил Сорский, полагавший, что подвижник должен стремиться к достижению полного «молчания мысли», к погружению духа в «бездмолвие» и после этого к высшей ступени — действу духовному, к духовной молитве, когда дух человека погружается в состояние единения с Творцом. Для этого необходимо провести час в молитвах, час посвятить чтению богослужебных книг и еще один час — пению. Подобное усердие вызывает у человека слезы, «слезную благодать», усиливающую неописуемое состояние «сладости». Таким образом, традиционный для всего православного мира аскезизм приобретает на русской почве особо выраженный эстетический характер. Исихазм, считали древнерусские подвижники, ведет к со-

зерцанию внутри себя Духовного Абсолюта, рождает внутреннюю радость.

Если в эстетике аскетизма эстетический объект целиком помещался во внутреннем мире субъекта восприятия, то **литургическая эстетика** во многом переносила его во внешний мир путем организации особой эстетизированной среды и театрализованного культового действия. Суточное богослужение в православной церкви имеет установленный порядок. Причем отсчет суток осуществляется на основе древнееврейской временной системы: сутки начинали отсчитывать с вечера, а не с полуночи. Служб в течение суток девять: в конце дня — Вечерня (с нее начинается суточный служебный цикл), после нее — Повечерие, в полночь — Полунощница, в конце ночи, перед восходом солнца, — Утреня, за нею — Часы, то есть так называемый первый, третий, шестой и девятый часы, которым соответствует 7, 9, 12 часов утра и 3 часа дня. Главное христианское богослужение — **литургия**. В Русской православной церкви ее название — **обедня**, у католиков — месса. Литургией завершается суточный цикл. Первая часть литургии носит название «**проскомидия**». Во время проскомидии идет приготовление хлеба и вина для причащения верующих. Суточный цикл отражен в певческой книге «Обиход», само название которой свидетельствует о каждодневном ее использовании. «Обиход» является наиболее богатой в музыкальном отношении книгой. Он содержит песнопения всех древнерусских распевов. Некоторые песнопения «Обихода» имеют десятки музыкальных вариантов.

По случаю наиболее значительных религиозных праздников, таких как Пасха, Рождество Христово, служба идет всю ночь. Важной частью такой службы является цикл песнопений под общим названием **Всенощное бдение**, а также совершаемый вокруг храма **крестный ход**. Одним из моментов всенощного богослужения является лития (в переводе с греческого — усердная молитва). **Лития** — это мольба или благодарение, а также поминовение умерших. Всенощное бдение отличалось особой пышностью и привлекало самое большое количество прихожан. Вообще, следует заметить, что для русского человека в те далекие времена посещение церковного богослужения было прежде всего праздником. Теоретики церковной жизни стремились к тому, чтобы храм дал прихожанам все то в духовно-нравственной сфе-

ре, чего им не хватало в жизни реальной, тяжелой и порой просто беспросветной (целый комплекс идеальных функций церкви излагает, например, Иосиф Волоцкий). Церковь дарует человеку все блага в акте мистического соборного действия. Если молитва аскета и его путь «духовного делания» сугубо индивидуальны и доступны только подвижникам, посвятившим всю свою жизнь Богу, то церковная молитва — это молитва за всех, это коллективная устремленность к Богу людей, ощащающих себя некой целостностью перед лицом высших сил. «Миром Господу помолимся», — это лейтмотив церковного богослужения. Соборность, однако, не снимает индивидуальной подготовленности человека к храмовой молитве, поскольку молитва должна идти из глубины сердца. Иосиф Волоцкий считал соборную молитву более эффективной, чем домашняя. Богослужение проходит как бы на двух уровнях — видимом (земном) и невидимом (духовном). Сам путь человека к Богу реализован в процессе функционирования культового синтеза искусств. Не случайно П.А. Флоренский в своей статье «Храмовое действие как синтез искусств» назвал богослужение музыкальной драмой, где все подчинено друг другу и не существует порознь, где все служит единой цели: «верховному эффекту катарсиса» (катарсис — духовное очищение). Древнерусское богослужение носило характер мистерии, перенося прихожанина через созерцание фресок, икон, через слушание песнопений возвышенный мир. «Всякое ныне житейское отложим попечение», — таковы слова Херувимской песни, призывающие вошедшего в храм отрешиться от земного. Фольклор имел отношение к повседневной жизни человека, церковное же искусство помогало человеку обратиться к возвышенному. Искусствовед Т.Ф. Владышевская пишет, что если вслед за религиозным философом Е. Трубецким икону можно считать «умозрением в красках», то песнопение можно было бы назвать **«богословием в звуках»**.

На все виды искусства, в том числе и на музыку, распространялся принцип божданности (от Бога через ангелов и святых божественное откровение передается людям). Само творчество воспринималось как плод дара откровения. На иконах Покрова Богородицы изображен известный византийский гимнограф Роман Сладкопевец, причисленный к лику святых. Согласно преданию, он получил свой дар по наитию во сне

(Богородица во сне вручила ему свиток книжный, повелев его съесть, после чего, пробудившись от сна, он и запел так необыкновенно). Лучшие византийские певцы назывались **ангелогласными**, сравнение церковного пения с пением небесным — это устойчивый прием эпохи Средневековья. Ангельское славословие сливалось в храме вместе с человеческим. В рождественских стихирах говорится о единстве ангельского и человеческого славословия: «Небо и земля днесь пророчески да возвеселятся. Ангелы и человечьи духовно да торжествуют». Псевдо-Дионисий Ареопагит (V—VI вв.) в своей книге «О небесной иерархии» утверждает, что первопричина всех вещей заключается в божественной красоте. Задача иконописца, по его мнению, состоит в том, чтобы в иконах запечатлеть великолепие Фаворского света, задача музыканта — передать божественные мелодии небесной иерархии. Таким образом, церковные гимны, по мнению философа, это копии небесных «архетипов».

## ДРЕВНЕРУССКАЯ СИСТЕМА ЗАПИСИ НОТ

Можем ли мы сегодня получить достоверные представления о древнерусской музыке? Существовала ли в средние века какая-либо система нотации (записи музыки)? Да, существовала. Вспомним картину Караваджо «Лютнист» или полотно неизвестного нидерландского художника XVI в. «Музыкантши». Здесь четко видны ноты, лежащие перед музыкантами (они расшифрованы, их можно сыграть). На Руси запись нот была иной, чем в Западной Европе. Сохранилось несколько десятков музыкально-певческих книг от XI—XIII вв. Запись церковных песнопений была необходимой, поскольку церковь стремилась избежать изменений и внешнего воздействия, сохранить каноническое пение. Не все древние рукописи поддаются полной расшифровке. В более поздние времена древнерусские музыканты, переписывавшие рукописи, вносили нечто свое, часто упрощая запись. Пятилинейная система записи нот утвердилась на Руси только к концу XVII столетия. Запись музыки в более ранний период осуществлялась безлинейными знаками. Знак на языке славян — это **знамя**, поэтому нотация называлась **знаменной**. Знаменная нотация считалась главной даже после появления других видов записи нот. В древних рукописях знаменную нотацию иногда называют **«стоповое знамя»** (от слова «столп», то есть памятный

знак). Знаменная нотация зародилась в Византии в IX в. и пришла к нам вместе с письменностью. Осваивая византийское наследие, распевщики не могли оставить без внимания традиции языческой песенности (ведь невозможно не учитывать интонации родного языка, целый народ не мог запеть с интонациями чужого языка). Этот своеобразный сплав народной культуры с новой, пришедшей из Византии, и породил величайшее явление древнерусской музыки — **зnamennyj raspев (роспев)**. Народная песня оказала решающее воздействие на церковное пение, постепенно утратившее большинство византийских черт. При этом стоит особо подчеркнуть, что архиерейская служба в крупных городах, где были кафедральные соборы, испытала в большей степени византийское влияние, чем богослужение в глубинке, где оказалась более ощутимой адаптация к местным условиям. В культурных центрах предполагалось наличие профессионально подготовленных певцов, а в провинции церковное пение базировалось на элементарных певческих формах. Таким образом, на Руси возникло как бы два яруса музыкальной культуры — верхний и нижний, часто взаимодействовавшие в процессе эволюции церковного пения.

С XI до XIV в. на Руси существовали два певческих стиля — **кондакарный** и **зnamennyj**, во многом противоположные друг другу: первый предполагал сольное пение, второй — пение хоровое и в основном речитативное. Сложность нотации, напева, требующего огромных усилий от профессионально подготовленного солиста, обусловили исчезновение кондакарного пения как чисто византийской традиции. Основным напевом с XIV в. стал **зnamennyj столповой распев**, являвшийся органичной частью миросозерцания древнерусского человека и существовавший параллельно с народной музыкой. Знаменная (или, как ее еще называли, **крюковая**) нотация оказалась самой универсальной из всех безлинейных нотаций Древней Руси. Взял в руки старинную нотную книгу, можно подумать, что это обычный древнерусский текст. Витиевато написанная первая буква, слова, предложения, никакого намека на ноты — вот что сразу бросается в глаза. Но всмотревшись, замечаешь, что над каждой строкой терпеливая рука писца нанесла еще один ряд замысловых знаков, крюков, которые разбирал и по которым прекрасно воспроизводил мелодию любой образованный че-

ловек Древней Руси. Знаки знаменной нотации обладают особой символикой, своим значением. Многие из них связаны с христианскими символами и атрибутами. Большую роль в музыкальной системе знаков играла эмблематика Христа. Альфа и омега, первая и последняя буквы греческого алфавита, олицетворяют, как известно, сущность Христа (вспомним «Откровение святого Иоанна Богослова»: «Аз есмь **Альфа** и **Омега**, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет Вседержитель»). Из этой монограммы выводятся музыкальные знаки. Например, **крыж**, или крест, который всегда символизирует конец, ставился в конце песнопений или на границе разделов и исполнялся одной долгой выдержанной нотой. Знак, производимый от буквы алфавита альфы, получил название **«пак»**. Особой мудростью было знание фит, заключавших в себе очень сложный напев, который воспроизвести могли лишь посвященные. **«Фита»** — это первая буква греческого слова **«Феос»** — Бог. Поэтому «фиту» в нотации можно рассматривать как символ имени Бога. На иконах часто встречается изображение Святого Духа в виде голубя. Есть такой знак в знаменной нотации — **«голубчик борзый»** (начертание птицы с распростертыми крыльями). В знаменной нотации отразилась и символика священных предметов, которые используются в богослужении. Так, начертание знака **«чаша»** восходит к церковному священному сосуду, употребляемому во время литургии. В знаменной нотации присутствуют графические изображения людей, например, в знаке **«два в челну»**. Древнерусские музыканты знали, как все эти «ноты» нужно петь. При этом они понимали, какой музыкальной окраской обладает каждый звук. Антитеза света и мрака отразилась в делении звуков в зависимости от их высоты на светлые и мрачные: низкие звуки звукоряда — **мрачные**, высокие — **светлые и трехсветлые** (то есть еще выше). К знаменной нотации прилагались наставления для певчих. Например: «Крюк большой возгласить мало выше строки. Мрачный — мало просто выше возгласить. Стрелку светлую — подержав, повернуть вверх дважды. Громосветлую — из низу повернуть кверху. Голубчик малой — гаркнуть из гортани. Запятую из низка взять». Прежде всего понимать эти правила обязаны были руководители церковного хора, которых звали головщиками, доместиками.

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ НА РУСИ

Итак, мы выяснили, что на Руси существовала отличная от западноевропейской система записи нот. Роль музыкальных инструментов у нас также была иной. Как известно, в древнееврейской церкви пение сопровождалось игрой на музыкальных инструментах (достаточно вспомнить псалмы Давида). В католической церкви лишь в глубокой древности отсутствовали музыкальные инструменты, позже непременным атрибутом храма стал **орган**, вначале отвергавшийся католиками, а потом так удачно вписавшийся в католическое и лютеранское богослужение. Светская музыка эпохи Возрождения, особенно итальянская, была разнообразна, отличалась мелодичностью, предполагала использование различных инструментов (лютни, органа, клавесина и т. д.).

На Руси дудки, гусли, свирели, бубны, флейты и другие музыкальные инструменты сопровождали выступления скоморохов, звучали во время княжеских и царских пиров, народных гуляний. В Житии Феодосия Печерского описаны игры скоморохов во время пира князя Святослава. Музыканты изображены на одной из фресок Софийского собора в Киеве. Скоморошество восходит к византийской традиции (при дворе византийского императора определенное место занимали актеры-мимы). На Руси скоморошество вначале ассоциируется с византийской придворной культурой, но постепенно сливаются с языческими игрищами. Уже Стоглавый собор 1551 г. запрещает всякие зрелища и пляски, а вместе с ними и музыкальные инструменты. В XVII веке при царе Алексее Михайловиче, когда были особенно ощущимы гонения на скоморохов, музыкальные инструменты преследовались с особой яростью, их сжигали на площадях. Инструменты делились на «высокие», то есть достойные уважения, и низкие, дьявольские. Например, трубу относили к «высоким» инструментам, поскольку она собирает ангелов, зовет воинов на рать. Сопели и гусли созывают «бесстыдных бесов», поэтому их считали «низкими» инструментами.

В Древней Руси существовало два изначальных противопоставившихся друг другу понятия: **мусикия** (музыка) и **пение**. **Мусикия** — это только инструментальная музыка. Игра на струнных называлась **гудением**, на духовых — **сопением**. Порой игра

сопровождала пение. Но самостоятельного значения инструментальная музыка на Руси не имела. Предметом теоретического осмыслиения она также, за редким исключением, не была.

До нас дошел написанный на латыни, и потому мало известный современникам, трактат о музыке находившегося в XVII в. на русской службе хорватского ученого Юрия Крижанича. Автор прославлял деревянные духовые инструменты и давал рекомендации, как использовать музыку вне церкви (он считал, что в православной церкви музыка недопустима). Каждому инструменту при этом отводилась своя роль: выход короля должен сопровождаться звуками флейты, трубы, струнных инструментов, прием посла — звуками флейты, князя должны сопровождать трубы и тимпаны. Всего Крижанич выделял 5 видов музыкальных инструментов: духовые, струнные (лира), со струнами из жил, с медными струнами (например, домра), ударные. Музыка, по мнению автора трактата, это искусно произведенные звуки, способные доставить наслаждение. Исполняется музыка то человеческим голосом, то на инструментах. Она не способна вызвать печаль или слезы.

## ОСОБЕННОСТИ ПРАВОСЛАВНОЙ МУЗЫКИ

Итак, народная культура на Руси без музыкальных инструментов немыслима. Наоборот, в православной церкви музыкальных инструментов никогда не было. Православная музыка сводилась к пению **a capella** (а капелла), то есть без музыкальных инструментов. 150-й псалом противоречит этой традиции, поскольку содержит красноречивый призыв: «Хвалите Бога во святыне Его; хвалите Его на тверди его. Хвалите Его по могуществу Его, хвалите Его по множеству величия Его. Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтыри и гуслях. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных. Все дышащее да хвалит Господа! Аллилуйя». В восточной христианской церкви этот призыв хвалить Бога на музыкальных инструментах не нашел поддержки, а сам 150-й псалом был переосмыслен. Так, Климент Александрийский (ок. 150 — ок. 215 г.) дает аллегорическое толкование этим музыкальным инструментам (орган — это наше тело, струны — его жилы, которые настраивает Святой Дух и извлекает из него

звуки человеческого голоса). Это понимание человека как совершеннейшего инструмента, созданного самим Богом, сформировало представление о церковной музыке как об исключительно хоровом пении без инstrumentального сопровождения. Другой важной чертой православной музыки было отсутствие вплоть до XV в. многоголосия: в церковном хоре пели только мужчины и пели в **унисон**. Пение в унисон называется **монодией**. Таким образом, **монодия** — это еще одна отличительная черта православной музыки.

Певческое церковное искусство обладало теми же чертами, что и иконопись, прежде всего софийностью, то есть премудростью. Византийский философ IV века Григорий Нисский писал: «Философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа. Наши напевы творятся по иным законам, нежели у тех, кто чужд нашей премудрости». Творчеством распевщиков до конца XIV века управлял канон, позаимствованный из Византии, но творчески переработанный древнерусскими мастерами. Основой древнерусского музыкального канона явилась система **осмогласия** («осмь» значит восемь). Это означало, что все песнопения организовывались в восьминедельный цикл, делились на 8 гласов. Каждый глас имел свой напев и свой текст, поэтому произведения назывались таким образом: например, «Догматик 6-го гласа», «Стихира 8-го гласа» и т. д. Сборники с записью напевов служили сохранности канона. Модели, то есть образцы, по которым пели, имели красноречивое название — **подобны**. Творчество распевщиков похоже на творчество иконописцев: это творчество соборное. Уже отмечалось, что древнерусская культура **имперсональна**, то есть анонимна. Вот почему до XVI в. мы не знаем имен авторов песнопений, индивидуальное авторское творчество зафиксировано лишь в XVI в. Правда, есть некоторые исключения. Так, к XII в. относится запись в летописи об искусстве доместика Антониева монастыря в Новгороде **Кирика**, Н.М. Карамзиным упомянут перемышльский певчий **Митуса (Митус)**, Ипатьевская и Лаврентьевская летописи сохранили имя певчего **Луки**, руководителя Владимирского хора, который проводил скорбной мелодией в последний путь князя Андрея Боголюбского. Большинство гимнографов причислялись к лицу святых, например, уже упомянутый Роман Сладкопе-

вец, Иоанн Златоуст, Иоанн Дамаскин. Цель церковного музыкального произведения состоит не в том, чтобы услаждать слух, а чтобы свидетельствовать об истине, о первообразе. В этом аспекте церковная музыка еще больше сближается с иконой. Тем не менее целесообразно певческое искусство на Руси изучать не как элемент богослужения, а как музыкальную культуру русского средневекового общества, учитывая при этом, что понять древнерусскую музыку можно лишь принимая во внимание ее функцию в системе религиозного культа.

Православная музыка впитывала в себя местные традиции, ее могучий расцвет в XVI в. связан с образованием местных редакций напевов и певческих школ. Например, в Новгороде особенно ощущалось влияние городских вкусов. В XVI в. в России получила большое распространение именно новгородская школа певческого искусства. К этому времени новгородский архиерейский хор имел уже древнюю историю. В Расходной книге Софийского дома за 1548 г. записаны все имена и прозвища певчих (певчие дьяки Носок, Воробей, Иван Протопопов, подьяки Афоний, Плохой, Афанасий Шипилов, Булында и др.). Как видим, хор делился обычно на певчих дьяков и подьяков. Внутри каждой категории существовало квалификационное деление: лучшие мастера образовывали группу под названием **«большая станица»**, мастера похоже входили в группу под названием **«меньшая станица»**, после присоединения к Москве появилась **«московская станица»**. В каждой такой станице было 6—7 человек, получавших жалованье соответственно своей квалификации. К жалованью добавлялся бесплатный стол у архиерея в праздничные дни. Проживали певцы на Софийской стороне Новгорода.

Особенностью церковной музыки в XVI в. была многоголосность песнопений, возникновение новых произведений. Впервые в XVI в. появляются авторские произведения. Одним из первых русских теоретиков музыки считается, например, **Иван Шайдур** (или **Шайдуров**). До нас частично дошел его труд «*О пометах, еже пишутся в пении под знаменем*». Дело в том, что в XVI в. знаменный распев достигает расцвета, но увеличение числа попевок затрудняло их запоминание. Тогда Иван Шайдур изобрел так называемые киноварные пометы, то есть специальные знаки, наносимые киноварью на крюковые записи в целях уточнения мелодии.

Сохранились имена и других композиторов из Новгорода — братьев Саввы и Василия Роговых, их учеников **Ивана Носа** и **Федора Крестьянина (Христианина)**, перебравшихся в Москву и затем в Александрову слободу к Ивану Грозному, который, кстати, тоже сочинял песнопения в честь Владимирской Богоматери и митрополита Петра. Духовная поэзия Грозного позднее прочно вошла в обиход пения. Часто встречаются его известные стихиры, то подписанные «Творение царя Иоанна деспота Российского», то более лаконично — «Творение царево». Долгое время не было известно, кто такой Парфений Уродливый, автор стихиры «Канон Ангелу Грозному воеводе». Оказывается, **Парфений Уродливый** — один из литературных псевдонимов того же Ивана Васильевича Грозного.

На рубеже XV—XVI столетий в Москве возник придворный хор — **Государевых певчих дьяков** — и патриарший хор — **Патриарших певчих дьяков**. Хор Государевых певчих дьяков при Иване Грозном включал не более 30 человек. Например, в 1573 г. в его составе было 27 дьяков. Пение этого хора было и **внебогослужебным**: дьяки пели «в стол» и «пред столом», исполняли всякие поздравления — **«орации»**. Хор участвовал в походах царя к святыням. Обучение молодых певцов поручали самым опытным мастерам. Такой мастер — **дидаскал** — обязан был знать, как поется **«фита»**. Дьяки за обучение молодежи получали награды от царя. Стоглавый собор 1551 г. постановил, что детей необходимо учить церковному пению. Певчие были выходцами из разных социальных слоев (обладание хорошим голосом считалось обязательным, это являлось главным критерием при отборе певцов). Положение певчих центральных российских хоров можно назвать привилегированным. Их права означены, например, в Соборном уложении 1649 г. Кроме новгородской и московской школ пения в XVI в. приобрела большую популярность **усольская школа пения** (в Сольвычегодске), обязанная своим развитием купцам Строгановым.

В XV—XVI вв. произошло переосмысление идеи ангелогласного пения, с которой связывалось одноголосное, унисонное пение. Начиная с XV в., который мы называем, вслед за Д.С. Лихачевым, эпохой Русского Предвозрождения, в русской иконописи активно развивается иконография Троицы. Наивысшего художественного выражения богословское учение о Тро-

ице достигло в иконе Андрея Рублева. Это своеобразное отражение догмата о триедином Боге. Идея единства выразилась и в русской церковной музыке особой формой многоголосия — **троестрочием**, то есть трехголосием. Ангельское пение теперь считается связанным с Троицей. Таким образом, наряду с монодией, трехголосное пение — это одна из форм ангельского пения. Идея Троицы с бессмертной рублевской иконы переходит в музыку. Наиболее важные песнопения теперь поручаются трем юношам, которых называли исполатчиками (**исполатчик** — от греческого выражения «исполла эй деспота» — многие лета тебе, господин). Влияние рублевской Троицы на музыкальные традиции вполне понятно. Эта икона является образцом музыкальности в живописи, особым типом гармонии музыкального и изобразительного начал. П.А. Флоренский писал, что «Троица» Андрея Рублева дает нам высшее выражение любви, отличающееся «музыкою своей красоты, своим пребыванием выше пола, выше возраста, выше всех земных определений и разделений — есть само небо, есть сама безусловная реальность, есть то истинно лучшее, что выше всего сущего. Андрей Рублев воплотил столь же непостижимое, сколь и кристально-твердое и непоколебимо-верное видение мира». Искусствовед В.Н. Лазарев также говорил о музыкальности иконы Рублева: «В его иконе есть что-то успокаивающее, ласковое, располагающее к длительному созерцанию. Она заставляет усиленно работать нашу фантазию, она вызывает множество поэтических 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 придинутых 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».

Переход к многоголосию произошел органично. Прообразом троестрочного пения, по-видимому, послужила библейская легенда из книги пророка Даниила о трех отроках. Юноши

не пожелали поклониться золотому истукану, за что были брошены по приказу царя Навуходоносора в пещь огненную, но не сгорели, потому что воспели в пещи благодарственную песнь Богу, за что были спасены ангелом, спустившимся с небес. Троестрочное пение испытalo влияние фольклора (имеется в виду русская протяжная песня). Троестрочное пение — это тоже протяжная песня, когда три голоса плавно текут, как три ленты, то переплетаясь, то идя параллельно.

Итак, к XVI в. сложилось два типа многоголосия: 1) демественное, имевшее особую демественную нотацию; 2) троестрочное (строчное), которое записывали знаменной нотацией, причем голоса на строке записывались поочередно красным и черным цветом. (Демественное пение внешне связано со знаменным, но уже не сохраняет систему осмогласия, являясь более пышным, декоративным, с причудливыми и экспрессивными ритмами.) В богослужении применялось и пение в унисон, и троестрочное пение. Например, Херувимские песни начинали петь в унисон, потом голоса расходились. У каждого из трех голосов были своя функция и свое название — низ, путь, верх. Хотя ведущим мелодическим голосом считался тенор, именно бас был особо почитаем в Московской Руси. Бас был украшением песнопения.

## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПРАВОСЛАВНОЙ МУЗЫКИ

Теперь обратимся к вопросу о жанровом своеобразии церковного певческого искусства. Древнерусская церковная музыка обладала сложной системой музыкальных певческих жанров, опиравшейся на византийские традиции. Византийская гимнография стала общей частью гимнографии всех славянских народов православного вероисповедания и вошла в духовную культуру Руси. Одним из признаков жанровой принадлежности песнопений был способ их исполнения. Этих способов четыре — **хоровое пение, сольное, респонсорное** (пение солиста с припевами хора или народа) и **антифонное**. Об антифонном пении стоит сказать особо. Место в храме, где располагается хор, называется клиросом. Причем хоров в церкви, как правило, два. Они располагаются слева и справа от алтаря, в связи с чем и называются хорами левого и правого клиросов. Попеременное пение этих двух хоров и называется антифонным.

Главной особенностью богослужебных жанров является то, что они сохраняются практически без изменений на протяжении всей истории средневековой Руси. Церковная культура вбирала новые явления, придавая им уже известную каноническую форму. Как и в древнерусской литературе, основополагающими признаками жанра в гимнографии были не литературные особенности текста, не особенности мелодического строения, а место песнопения в богослужении и его содержание. Содержание гимнографических текстов не всегда молитвословно, многие из них повествовательны, включают церковные догматы (так и называясь «догматиками»), имеют дидактическую, то есть поучительную, направленность.

Все песнопения объединялись единой линией драматургии, в единый цикл, их место в богослужении определялось чинопоследованием. Весь порядок диктовался Уставом богослужения, который назывался Типиконом (**типикон** — от греческого слова «типик» — образец). По мнению П.А. Флоренского, «Типикон есть партитура симфонии симфоний, длящейся целый год, и оркестровки ее распределены между всеми напластованиями бытия — от горных 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». Действительно, круг богослужений церковных праздников накрепко был привязан к временам года. Циклизм пронизывает древнерусское певческое искусство. В одинаковой мере он присущ древнерусской литературе, изобразительному искусству, музыке. Циклично располагались фрески на стенах храма, иконы в иконостасе, цикличным было последование песнопений в богослужении. Кроме суточного цикла, песнопения объединялись в недельный, осмогласный, годовой и триодный (то есть опирающийся на лунный календарь и празднование Пасхи) циклы. Все эти циклы совмещались, их последовательность и взаимосвязь регламентировалась Типиконом. 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 книги, согласно Типикону, учтивая при этом солнечный (минейный) и лунный (триод-

ный) календари, час и день недели, в который происходит богослужение.

Если расположить **жанры** богослужебных песнопений в хронологическом порядке (в зависимости от времени возникновения каждого жанра), то этот список будет выглядеть следующим образом: **псалмы, тропари, кондаки, стихиры, ирмосы, каноны**. Православная музыка проделала путь от поэзии древнееврейских псалмов через средневековую византийскую гимнографию к южнославянской и древнерусской гимнографии, связанной с претворением национальных традиций. Простейший древнерусский певческий жанр, точнее, **протожанр**, ключевой исток древнерусского певческого искусства, — это распевное чтение служебных и священных книг, связанное с древнерусскими былинами и плачами. Но народные песни имеют эмоциональный характер, рифмованный текст, исполнявшийся на древнерусском языке. В мелодике же церковных распевов отвергается любой намек на танцевальность ритма и рифму: **прозаический текст читается на церковнославянском языке** (данная традиция существует по сей день).

В древнерусском богослужении псалмы занимали одно из важнейших мест. Этот жанр ветхозаветной и христианской гимнографии связан с именем библейского царя Давида. Давид-псалмопевец был величайшим поэтом, создателем песнопений, проникнутых философскими и нравственными идеями. Псалмы объединены в книгу, состоящую из 150 песнопений, — Псалтырь (согласно церковной традиции — Псалтирь), культурная роль которой в Средние века была огромной. По Псалтыри детей начинали обучать грамоте, псалмы сопровождали человека всю его дальнейшую жизнь, поскольку псалмами начиналась даже небольшая церковная служба. Отдельные псалмы исполнялись целиком или частями — стихами, группы псалмов образовывали своеобразные циклы — **кафизмы** (кафизма — это двадцатая часть Псалтыри). Наиболее яркие и выразительные стихи из псалмов выделялись в самостоятельные песнопения и служили текстом для других жанров. Из отдельных псалмов в XVII—XIX вв. складывались духовные концерты. Одни псалмы читаются нараспев, другие звучат как широкая, распевная лирическая песня. Большая часть всенощного бдения заполнена пением и чтением псалмов. Особой красотой и выразительностью отличается 103-й псалом, посвященный кос-

могонической теме, воплощенной в богато украшенной и орнаментированной мелодии. Он получил название «предначинательного», поскольку именно с него начинается Всенощное бдение и потому что в нем повествуется о начале мироздания. В данном псалме 35 стихов, процитируем первые из них: «Благослови, душа моя, Господа! Господи, Боже мой! Ты дивно велик, Ты облечен славою и величием. Ты одеваешься светом, как ризою, простираешь небеса, как шатер; устрояешь над водами горние чертоги Твои, делаешь облака Твою колесницею, шествуешь на крыльях ветра. Ты творишь ангелами Твоими духов, служителями Твоими — огонь пылающий. Ты поставил землю на твердых основах: не поколебляется она во веки и веки».

Велика роль псалмов и в литургии, полунощнице, обряде погребения. Ежедневное их исполнение рождало необходимость украшения мелодии или создания новых напевов на один и тот же текст псалма. Например, в XVII в. для исполнения многих псалмов, наряду с распевом знаменным, применялся греческий, киевский, болгарский.

Среди жанров византийского происхождения одним из наиболее распространенных является **тропарь** (в переводе с греческого — памятник победы, трофеи). Он относится к самым мелким жанровым единицам гимнографии. Помимо краткости, характерной особенностью текстов тропарей считается частое использование сравнений, аллегорий. Содержание тропарей целиком связано с новозаветной догматикой, прославлением празднуемых христианской церковью событий, воспеванием подвигов мучеников и подвижников.

Большое распространение на Руси получил также традиционный византийский жанр — **стихира** (в переводе с греческого — многостишие). Стихирам обычно предшествуют стихи из псалмов. Многие исследователи подчеркивают сходство жанров тропаря и стихир. И в Типиконах стихиры нередко называются тропарями. Стихиры различаются по объему: они содержат от четырех до двенадцати строк. В богослужении использовались семь основных видов стихир, которые исполнялись преимущественно во время литургии и всеночного бдения. Структура музыкальных строк подобнов (то есть книг с записью нот) стихир имеет общие черты с наиболее простыми, речитативными распевами.

Важнейшими жанрами византийской гимнографии, на- шедшими широкое применение на Руси, были **кондак** и **канон**. **Кондак** сложился в V—VI веках в Византии как масштабная циклическая композиция (солист исполнял основной текст, отличавшийся изысканностью напева, затем следовал хоровой рефрен). На Руси этот жанр существовал в иной форме (от обширной композиции осталась лишь часть). В полном виде со всеми строфами византийский кондак сохранился лишь в обряде погребения священнослужителей. Кондакарные мелодии записывались особой (кондакарной) нотацией. Характерной особенностью пения кондаков была широкая распевность мелодий. С XV в. напевы кондаков были записаны знаменной нотацией, а их кондакарные напевы заменены знаменным распевом.

**Канон** сложился в византийской гимнографии в VIII веке и вытеснил кондак. Канон отличается от кондака торжественной статичностью, медлительной витиеватостью. Он включает девять «песней». Каждая из девяти «песней» канона содержит зачин — **ирмос** (в переводе с греческого — связь) — и два-три, иногда больше, тропаря, которые исполняются напевом первого ирмоса. Впоследствии пение тропарей было заменено их чтением, а ирмосы были собраны в певческой книге — **Ирмологий**. Каждая песнь канона после исполнения тропарей завершалась начальным ирмосом, но его пели уже два хора, которые для этого сходились в середине храма. Такое повторение ирмоса сразу двумя хорами называется **катафасией** (по-гречески катавасия — это сошествие, схождение).

Особое место в русской гимнографии занимали песнопения, сопровождавшие литургические действия и связанные с ритуалом. Эти песнопения являлись, как правило, музыкальной кульминацией богослужебного певческого цикла. К песнопениям данного типа относятся: **Херувимские песни** (они начинаются со слов «иже Херувимы»); **аллилуарии** (повторяемый в православии три раза и обращенный ко всем трем ипостасям Троицы припев «аллилуйя» в переводе с древнееврейского языка означает «хвалите Господа»); **славословия** (великое и малое), которые исполняются в начале и конце утрени и вечерни; **величания** (краткие песнопения, прославления перед чтением Евангелия на утрени).

Темп исполнения разного рода песнопений был различен: ирмосы и тропари пели быстрее, чем стихиры, медленным было пение гимнов, аллилуарииев, Херувимских песен. П. Флоренский считал, что именно в ритме отражается идея церковности: «У каждой части службы есть внутренний, присущий ей ритм и темп, и если последние соблюдены, то чтение, пение, возглас, молитва производят свое молитвенное действие на душу молящегося, хотя бы содержание всего этого воспринималось почти бессознательно или почти не воспринималось».

## **КРИЗИС ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА В XVII ВЕКЕ**

Итак, русская музыкальная культура в X—XVI вв. представлена церковными песнопениями, на формирование которых влияла фольклорная традиция. Светской музыки в эти века на Руси практически не было. Ситуация меняется в XVII в., ставшем в истории русской средневековой культуры и в истории музыки, в частности, временем решительных перемен. В первой половине XVII в. активизируется творчество распевщиков, появляется огромное количество авторских распевов, песнопений местной традиции. Развивается теория знаменной нотации. Во второй половине века русские музыканты знакомятся с западноевропейской музыкальной культурой. В спорах формируется новая эстетика, рождаются полемические трактаты приверженцев старого и нового искусства. Именно на XVII столетие приходится кризис певческого искусства. Причин кризиса можно назвать несколько. Одна из них — так называемая **«хомония»**, которая не просто внедрялась в музыку, но и разрушала ее изнутри. Врагом крюковой системы оказалась сама ее певческая основа — неразрывная связь мелодии и текста. С течением времени русская речь меняла свои формы. Многие глухие звуки, как, например, «ъ» и «ъ», перестали произноситься, хотя ранее в слогах имели явственное полугласное произношение. И устная речь, и письменность переживала это явление с достоинством. Но музыка столкнулась с непреодолимыми противоречиями. Если гласные звуки в произношении пропадали, то во время исполнения песнопений, когда мелодия оставалась прежней, их нужно было продолжать петь. Но поскольку речь менялась быстро, распевщики уже не помнили прежних звуков, заменяя их иными на свое усмотрение. На-

пример, древнерусское слово «»днесь» (то есть «сегодня») ранее писалось как «дънесь», а читалось примерно как «денесе». Таким образом, из трех слогов в новом варианте остался лишь один. Но мелодия напева была рассчитана на трехсложное слово. Чтобы выйти из создавшегося положения, певцы пели это слово как «дэнэсэ». Множество давно забытых гласных заполнили тексты песнопений. Певцы порой сами не понимали, что они поют. Не говоря уже о тех, кто их слушал. «Хомония», или «хомовое» пение получило свое наименование от того, что типичные окончания слов «хъ», «мъ», «въ» пелись как «хо», «мо», «во». К этим звукам добавлялись еще более непонятные слова, известные в истории русской музыки как **«аненайки»** и **«хабузы»**. Смысл этих длинных бессвязных вставок никто не мог объяснить уже в XVII в. Ясно было одно, что они достались в наследство от Византии, а потом приобрели какое-то невразумительное содержание. Вот как пелась строка демественного распева XVII в. «в память вечную будет праведник»: «во памя ахабува ахате, хе хе буве вечную охо бу бува, ебудете праведе енихи ко хо бу бу ва». Получался чудовищный текст в серьезных по содержанию песнопениях. Такие тексты и назывались «хабузы». «Аненайки» были еще более бессмысленными. К примеру, пожелание «Многолетия» пелось так: «Много ле-ле-та — инаниениоейнетеине...» (этую строчку можно продолжать в таком духе довольно долго). **Иоанний Коренев**, автор знаменитого предисловия к изданной в последней трети XVII в. **«Мусикийской грамматике»** **Николая Дилицкого**, сокрушался: «Нам подобает не смеяться, а плакать, ибо они, омрачившись и простотой и тьмой невежества, слова превратили в беспорядочные слова, а великую силу — в беспомощные ворожбы и бессловесные блеяния козлов <...> Нет на земле такого человека и не будет, который так бы говорил <...> О тьма невежества! О бессмыслие мрака!.. Никак иначе не следует петь, как только умом и сердцем и вештать разумными устами». Коренев обличает троестрочное и демественное пение как не соглашающееся с музыкальными законами. Он обрушивается с критикой на московских певцов, называя их «волоревущими» и «козлоблеющими».

Столкновение сторонников и противников «хомонии» было долгим и принципиальным. Ведь троестрочие и демество, не привычные для европейского слуха, были широко распространены в России.

транены на Руси и любимы. Защитники «аненаек» говорили, что подобные припевки встречаются в русской народной песне, что крюковое хомовое письмо сохраняет фонетические достоинства древнерусского языка. Но беда была в том, что многочисленные ошибки, описки за долгие столетия привели к искажению древнего произношения, с которым пение «аненаек» ничего общего уже не имело. Вот почему в XVII в. впервые по-настоящему стали говорить о необходимости отпечатать все нотные книги. В 1660-е годы в Москву с этой целью был приглашен старец Звенигородского Савво-Сторожевского монастыря **Александр Мезенец**, известный как блестящий знаток музыки. Его поставили во главе государственной комиссии по подготовке к печати русского знаменного пения. Так возникла рукопись «**Азбуки**» Александра Мезенца, единственный теоретический труд по знаменному пению, который и в настоящее время сохранил значение учебника. Имея представление о пятилинейных нотах той эпохи, Мезенец тем не менее доказывал преимущества крюковых нот, называя старый знаменный распев «тайносокровенным». К сожалению, «Азбука» не была напечатана по ряду причин, в частности из-за сложности печати нотных книг подобного рода («Азбука» увидела свет лишь в 1888 г. в Казани). Но упомянутый выше трактат «Мусикайская грамматика» Николая Дилецкого был известен современникам и в рукописи. Он свидетельствовал о повороте в их музыкальном сознании, сообщив множество новых сведений о тональности, ладе, ритме, правилах гармонии, композиции и т. д. Содержание трактата обширно и адресовано широкому кругу читателей: певцы получали элементарные сведения по теории музыки, учителя — методические указания, но самыми главными были разделы, предназначавшиеся для композиторов. Хотя в XVII в. еще была крепка традиция скрывать авторскую принадлежность, специалисты насчитали 46 имен русских композиторов, среди которых **Николай Дилецкий**, **Василий Титов**, **Николай Бавыкин**, **Степан Беляев** и т. д. Ими создано множество ярких произведений. Например, **Василий Титов**, автор талантливых партесных концертов, положил на музыку «**Рифмованную псалтырь**» **Симеона Полоцкого**.

Российское нотопечатание началось в середине XVII столетия выпуском нескольких нотных листов в нотации, отда-

ленно напоминающей пятилинейную (ее называли киевской). Пятилинейные ноты той эпохи очень похожи на наши современные, но значки, расположенные на нотном стане, не круглые, а в виде ромбиков. Отсюда и бытовавшее название системы — «квадратная нота». Первые «переводы» песнопений знаменного распева с крюковой на киевскую нотацию принадлежат **Тихону Макарьевскому**, занимавшему видное положение при дворе царя Федора Алексеевича. Труды Макарьевского «Ключ разумения» и «Сказание о нотном гласобежании» подробно объясняли певцам новую систему нотации. Все эти трактаты были рукописными (первый печатный учебник по музыке, «Азбука простого нотного пения», предназначавшаяся для обучения учащихся, в России вышел лишь в 1772 г.). Таким образом, от крюковой нотации в XVII в. специалисты отказались. В XVIII в. о специфике крюкового письма современники узнали из **«Проекта»**, первого в истории России исследования древнерусской музыкальной культуры. Его автором некоторые музыковеды считают талантливого композитора XVIII в., хранителя древних музыкальных традиций **Д. С. Бортнянского**. Основываясь на древнерусских традициях, именно он создал множество прекрасных произведений для хора. С появлением «Проекта» наступила новая эпоха в истории крюковых нот: их применение и использование отошло на второй план, к крюковому письму стали относиться как к реликтовому наследию, и оно стало предметом изучения.

Но вернемся в XVII век. Особенность развития русского искусства в данном столетии заключается в диалогичности культуры, когда старое, не умирая, сосуществует с новым. Конфликт эпохи, отраженный в старообрядчестве, потряс всю русскую культуру второй половины XVII в. Ситуация развития культуры в то время была близка к ситуации русской культуры XI в. Как в эпоху Киевской Руси пришли в столкновение две разные культуры (языческая и византийская), так и в XVII в. старая русская средневековая культура столкнулась с западноевропейской. Старое монодическое знаменное пение, подобно древней иконописи, как бы плоскостное, одномерное, противопоставлялось новой, полной энергии и сил музыке барокко. Новая музыка стала символом нового религиозного сознания, яростным противником которого выступил протопоп Аввакум. Он

возмущался: «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 обыкло у латинников по органам <...> Послушать нечего — по-латыни поют плясавицы скомороши».

Развитие русской многоголосной музыки в эпоху барокко (с середины XVII до середины XVIII в.) поражает стремительностью: то, что западноевропейское искусство прошло за 700 лет, Россия освоила за 100 лет. По мнению Т.Ф. Владышевской, угасание древнерусского искусства не было результатом его внутреннего оскудения. Причины перемен следует искать в общих исторических условиях, сделавших невозможным дальнейшее изолированное развитие русской культуры в русле старой традиции. Западное влияние в какой-то мере чувствовалось и в XV—XVI вв., но с определенностью выявилось лишь в XVII в., ставшем временем подготовки классических форм барокко. Ранние формы русского барокко имели то же значение для России, что стиль Ренессанс для Европы. В России барокко развивалось параллельно в литературе и искусстве, приобретая национальные черты, более жизнерадостный, чем в Западной Европе, характер, отличаясь большей орнаментальностью, декоративностью, пестротой. В музыкальной культуре России также развиваются традиции западного барокко, формируется жанр партесного концерта, но в местном, московском, варианте. Одним из самых быстрых путей распространения новой музыки были **псальмы и канты** (от латинского *cantus* — пение). Псальмами назывались духовные песни, текстами для которых служили поэтические переложения псалмов Давида. Псальмы стали новым видом духовных стихов, вытеснивших со временем старые духовные стихи. Канты, появившиеся на свет как род духовной лирики, вскоре вторгаются и в светское музенирование. Содержание светских кантов было разнообразным: викториальные, то есть воспевающие победу с припевом «Виват! Виват!», любовные, философские и т. д.

Псальмы, канты, **партесное** (то есть многоголосное) пение были завезены в Россию через Украину из Польши. Борьба с польским католицизмом вынудила украинских певцов, защищая свою веру, противопоставить «органныму гудению» (игре на органе) свое партесное «органогласное» пение, изменившее

исполнительскую эстетику. На смену сурово-сдержанным мелодиям знаменного распева пришли «сладкозвучные» мелодии. В партесных концертах родился новый музыкальный язык, способствовавший изображению определенных чувств и действий. Но украинский и московский стиль партесного пения отличались друг от друга. Вот что написал об этих различиях арабский автор Павел Алеппский, посетивший Москву в 1654—1656 гг. в составе свиты антиохийского патриарха Макария: «Пение казаков радует душу и исцеляет от печалей, ибо напев их приятен, идет от сердца и исполняется как бы из одних уст; они страстно любят нотное пение, нежные сладостные мелодии». В московском унисонном пении Павла Алеппского удивляло пристрастие 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 насмехаются над казаками за их напевы, говоря, что это напевы франков и ляхов».

Итак, до XVII в. музыка древней Руси сводилась к церковным песнопениям без сопровождения музыкальных инструментов. Церковное пение основывалось на принципах осмогласия и монодии, на строгом соблюдении канона. До XVI в. древнерусская музыка была анонимной (имена первых известных нам композиторов относятся к XVI в.). Перемены в музыкальной культуре России XVII в., связанные с появлением светских тенденций, с усилением западноевропейского влияния, приобрели необратимый характер. Можно сожалеть об ушедшей в небытие духовности, об утраченных отчасти традициях средневекового церковного пения, но придется признать неизбежность прихода нового. Музыка эпохи барокко открыла дорогу светским жанрам (опера, инstrumentальная музыка), способствовала становлению русской музыкальной классики XVIII—XIX вв. В дальнейшем «сладкозвучная» мелодия вторглась и в духовные песнопения, благодаря творчеству Чайковского, Рахманинова, Чеснокова, других великих композиторов. Но образцами для них оставались древнерусские песнопения, величественные знаменный и демественный распевы. Преемственность сохранилась, таким образом, и в церковной музыке.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

**Подведем итоги.** Как верно подчеркивает Л.А. Рапацкая, феномен развития русской культуры заключается в том, что в ее историческом движении были пройдены все возможные «варианты» взаимодействия искусства и религии. В X—XVII вв. полное единение профессионального искусства и религии было достигнуто за счет отказа от светских (мирских) форм художественной культуры. Л.А. Рапацкая называет этот период «культурой религиозно-художественного монолога». Проблема соотнесенности художественности и духовности является важнейшей при изучении русской художественной культуры. Вся культура изучаемого периода была **канонической**. Через канонические нормы полнее всего выразилось соборное, надиндивидуальное начало русского искусства. Древнерусская культура развивалась в русле мистического реализма, который не только отражает действительность, но и видит за реальностью сверхреальность, сверхчувственный мир.

Все отрасли культуры были в Древней Руси тесно связаны. Слово находило отражение в живописи, под влиянием литературы в иконописи сложились приемы изображения, имеющие повествовательный характер. Рублевская «Троица» изменила манеру церковного пения. Все лучшее для человека сосредоточивалось в храме, представлявшем собой образ мира. Там он получал эстетическое наслаждение от «храмового действия», одной из главных функций которого была **анагогическая**, то есть возводительная. Помимо каноничности, характерными чертами древнерусской культуры являются также **имперсональность, традиционализм, соборность, софийность, духовность**.

Древнерусское искусство прошло в своем развитии ряд этапов. Домонгольский период (Х — первая половина XIII в.) — это период расцвета. Культура Киевской Руси была своеобразной. На ее формирование оказали влияние два мировоззренческих потока: вначале велико влияние язычества, а с XI в. складывается храмовое христианское искусство (правда, иногда и здесь проявляются языческие символы, как, например, в архитектурном декоре соборов Владимира-Сузdalской Руси). Уже в начале XI в. только в Киеве насчитывалось до 400 церквей. В то время господствовал стиль монументального историз-

ма, трансформация которого приходится на XII—XIII вв., когда в зодчестве утверждается придворно-княжеский жанр.

Киевская Русь — это высокоразвитая цивилизация. Эпоха феодальной раздробленности также ознаменовалась появлением целого ряда шедевров, особенно в храмовом зодчестве. Иго Золотой Орды нанесло древнерусской культуре невосполнимый урон. Но уже с конца XIV в. мы вправе говорить о начале эпохи Предвозрождения, продолжавшейся в XV в. Мастерство и вдохновение русских писателей, изографов, зодчих, музыкантов, вызванное подъемом национального самосознания, позволили создать произведения, которые, как пишет Л.А. Рапацкая, вполне можно отнести к раннему этапу индивидуального творчества. В искусстве проявляется экспрессивно-эмоциональный стиль. Но светская художественная культура еще не родилась, поэтому все тенденции предвозрожденческого характера были обусловлены религиозной спецификой художественного сознания. Хотя нельзя не отметить процессы, свидетельствовавшие об углублении психологизма, эмоциональной сферы, самовыражения. Византийское влияние, обусловленное палеологовским Ренессансом, теперь воспринималось не ученически: русская культура шла своим путем. С Феофаном Греком и Андреем Рублевым связывают не только Предвозрождение в русском искусстве, но и появление иконостаса (таких высоких алтарных преград в храмах Византии не было).

В XVI в. наступает время модификации Предвозрождения. Как пишет Г.К. Вагнер, лирико-гармонизирующий стиль предшествующего периода сменился модифицированным монументализмом. В зодчестве это связано с появлением шатровых и столпообразных сооружений, в живописи — со становлением символико-аллегорического жанра, назидательного и вероучительного. Благодаря школе «строгановского письма» в живописи утверждается своего рода эстетизированный декоративизм. Музыка впервые за всю историю становится предметом административной опеки и в какой-то мере перестает быть имперсональной. Художественная культура русского Предвозрождения стала кульминацией и одновременно итогом развития средневекового искусства. «Время мистического реализма истекало» (Л.А. Рапацкая). В XVII в. наметился переход к новому художественному мышлению. В религиозное искусство вторгаются все очевиднее светские элементы. Во второй половине века торжествует стиль барокко.

Ряд исследователей оспаривает взгляд на XVII век как на время упадка древнерусской живописи. Да, соглашаются они, в живописи нет произведений, отмеченных таким совершенством композиции, живописного мастерства и глубокой одухотворенностью, как произведения великих изографов конца XIV — XV в. Зато в XVII в. наметились тенденции к реализму, «живству», «обмирщению», усиливались светские элементы, что не позволяет говорить о кризисе. Но в том-то и дело, хочется возразить данным авторам, что все это наметилось в религиозном искусстве, а не в светском (которого как такового не было). В подобной ситуации процесс «обмирщения» трудно оценить однозначно позитивно. Приходится констатировать глубокий кризис в религиозной живописи. В то же время накопление реалистических элементов в дальнейшем послужило фундаментом для нового (светского) искусства петровской и послепетровской России, позволив русским художникам очень быстро преодолеть стадию ученичества. Ведь уже портреты мастеров первой четверти XVIII в., например Ивана Никитина, поражают своим совершенством.

Архитектуру с барельефами и горельефами архитектурного декора храмов и немногочисленными образцами статуарной скульптуры, с мозаикой и росписями стен, а также иконопись и музыку мы рассматривали раздельно лишь для удобства изложения, с тем чтобы была более понятна эволюция каждого вида искусства. Функционально они слиты, необходимо говорить о хоровом начале древнерусского искусства. Не случайно П.А. Флоренский назвал одну из своих статей «Храмовое действие как синтез искусства». Это нерасчленимое единство характерно вообще для искусства Средневековья. Но в Древней Руси, как верно подчеркивает Г.К. Вагнер, в силу его меньшей рационалистичности, теософичности, оно особенно органично, пронизано духом единой гармонии. И хотя оно совсем не похоже на искусство европейского Ренессанса, говорить о примитивности древнерусских шедевров, отличающихся высокой духовностью, нельзя. Особенно ярко эстетическое сознание русичей отразилось в светоносных красках. Иконы Древней Руси, такие литературные памятники, как «Слово о полку Игореве», такие архитектурные шедевры, как собор Святой Софии в Киеве, храм Покрова на Нерли или Дмитриевский собор во Владимире и многие другие, по праву вошли в сокровищницу мировой художественной культуры. Древнерусская культура — это самобытная и высокоразвитая культура, нам есть чем гордиться.

# ТЕСТЫ

## ПО ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ

### (Х—XVII ВЕКА)

Тесты составлены по принципу чайнворда: следующее слово начинается с той буквы, на которую оканчивается предыдущее. Если на конце «ий» («и» краткое), то следующее слово начинается на «и».

Поскольку это чайнворт, возможны повторы некоторых вопросов в других вариантах.

Следует также иметь в виду, что среди правильных ответов есть слова, оканчивающиеся на «ъ» (мягкий знак). Эти слова являются ответом на последний, 45-й, вопрос некоторых вариантов.

#### ***1 ВАРИАНТ***

1. Верхняя часть стены храма (обычно полукруглой формы), переходящая в крышу.

2. Имя одного из двух киевских князей, убитых в конце IX в. родственником Рюрика Олегом, воссевшим после этого на престоле в Киеве.

3. Божество природы, белого света (Солнце, сын Сварогов) в пантеоне языческих богов князя Владимира Святославича.

4. Древнерусский музыкальный инструмент.

5. Обрядовое молчальничество, идеология монаха-пустынника, воспринятая у монахов с Афона.

6. Название литературного памятника первой трети XIII в., автором которого считается Даниил Заточник.

7. Одно из семи таинств в православии и католичестве (в православном храме эта сцена обычно изображается над царскими вратами).

□□□□□□□□□

8. Имя старшего брата князя Владимира Святославича, которого последний убил в борьбе за княжеский престол.

□□□□□□□

9. Имя одного из половецких ханов, упомянутое в «Слове о полку Игореве».

□□□□□

10. Имя московского митрополита, современника Куликовской битвы, упомянутое в «Сказании о Мамаевом побоище».

□□□□□□□

11. Имя патриарха, с которым связана религиозная реформа середины XVII в., приведшая к расколу в русской церкви.

□□□□□

12. Имя летописца, автора Повести временных лет.

□□□□□□

13. Фамилия гениального русского художника конца XIV — начала XV в., с которым связывают Предвзрождение в русском искусстве.

□□□□□□

14. Один из языческих богов, покровитель домашнего скота.

□□□□□

15. Олицетворенная мудрость (Премудрость) божества, в честь которой были построены храмы в Киевской Руси.

□□□□□

16. Фамилия московского ученого, руководившего археологическими раскопками в Новгороде, автора книги «Я послал тебе бересту».

□□□□

17. Святой, который в православии противопоставляется Илье Пророку и отождествляется с языческим богом Велесом.

□□□□□□□

18. Название божественного цвета в русской религиозной живописи, представляющего собой воздушную паутинку тонких золотых нитей, исходящих от божества.

□□□□□

19. Название самой известной иконы Рублева.

□□□□□

20. Полукруглый наружный выступ в алтарной части храма (их бывает один или несколько, чаще три).

□□□□□

21. Протопоп, главный оппонент патриарха Никона (XVII в.).

□□□□□□□

22. Один из евангелистов.

□□□□

23. Имя выдающегося гимнографа второй половины XII в., которого современники сравнивали с Иоанном Златоустом и называли учителем, «паче всех воссиявшим на Руси».

□□□□□□

24. Один из евангелистов.

□□□□

25. Имя матери Девы Марии.

□□□□

26. Название Святой горы в Греции, своеобразной Мекки восточного христианства в средневековье.

□□□□

27. Архитектурное название продольной части здания (в данном случае — храма), отделенной колоннадой или аркадой от других таких же частей.

□□□

28. Имя византийского художника, расписавшего в конце XIV в. церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде.

□□□□□□

29. Греческое название средней части базилики, места нахождения во время литургии верных христиан.

□□□□

30. Имя крупнейшего русского изографа XVII в.

□□□□□

31. Фамилия тверского купца, описавшего свое путешествие в Индию в знаменитом «Хожении за три моря».

□□□□□□□

32. Город, в котором в XIV—XV вв. получил особое распространение уличанский жанр в храмовом зодчестве.

□□□□□□□

33. Прозвище князя, основавшего Москву.

□□□□□□□□□

34. Имя митрополита, автора «Слова о законе и благодати».

□□□□□□

35. Иное название московского барокко конца XVII в. (в архитектуре). Имеется в виду прилагательное к слову «барокко» в им. падеже.

□□□□□□□□□□

36. Одна из важнейших частей Нового Завета.

□□□□□□□□

37. Проводники религиозных учений, отклоняющихся от официальной доктрины церкви и потому преследуемых (сущ. во мн. числе).

□□□□□□

38. Имя христианского святого, на которого в Древней Руси были перенесены многие черты языческого бога Перуна.

□□□□

39. Имя киевского князя, при котором появилась «Русская Правда», древнейший законодательный памятник Руси (первая половина XI в.).

□□□□□□

40. Имя князя, крестившего Русь.

□□□□□□□

41. Имя полоцкой княжны, насильно взятой указанным выше князем в жены.

□□□□□□

42. Имя князя, при котором во Владимире были построены Золотые ворота, церковь Покрова на Нерли и одноглавый Успенский собор.

□□□□□□

43. Город, который считается священным для трех мировых религий (иудаизма, христианства, ислама).

□□□□□□□□□

44. Прозвище князя, оставившего «Поучение» своим детям, своеобразный свод этических норм древнерусского общества в XII в.

□□□□□□□

45. Бог солнечного светила, один из языческих богов пантеона князя Владимира (первая религиозная реформа).

□□□□

## ***2 ВАРИАНТ***

1. Тот, кого изображают в центре Деисусного чина.

□□□□

2. Название Киевского собора XI в., украшенного мозаикой (вспомните, например, изображение Богоматери Оранты). Имеется в виду прилагательное к слову «собор».

□□□□□□□□□

3. Алтарная преграда в православном храме, состоящая из нескольких рядов икон.

□□□□□□□□□

4. Храм, в котором совершает богослужение высшее духовное лицо.

□□□□□

5. Один из древних русских городов, к названию которого, как и к названию Новгорода, добавляли слово «Великий».

□□□□□□

6. Имя занимавшего видное место среди нестяжателей одного из приближенных князя Василия III.

□□□□□□□

7. Условное обозначение сияния вокруг головы на изображениях Христа, Богородицы и всех святых.

□□□□

8. Здание вытянутой прямоугольной формы, разделенное на несколько продольных нефов рядами столбов или колонн (тип ранневизантийского храма).

□□□□□□□□

9. Имя итальянского архитектора, построившего в Московском Кремле в начале XVI в. Архангельский собор (усыпальницу великих князей).

□□□□□□□

10. Подмосковный город, для одного из храмов которого Андрей Рублев написал Деисус, составленный из поясных икон (сохранились три иконы: Спас, архангел Михаил, апостол Павел).

□□□□□□□□□□

11. Знаменитый художник конца XV — начала XVI в., прозванный Ферапонтовым.

□□□□□□□□

12. Название монаха в православии.

□□□□□

13. Верхняя часть православного храма в виде полушария, помещающаяся на барабане.

□□□□□□

14. Фамилия академика (нашего современника), автора многочисленных работ о литературе Древней Руси.

□□□□□□□

15. Иное название виноградника. С этого слова начинается название сборника стихов поэта XVII в. Симеона Полоцкого «...многоцветный».

□□□□□□□□□□

16. Своеобразная энциклопедия домашнего хозяйства и моральных норм XVI в., составленная Сильвестром.

□□□□□□□□□□

17. Сборник нравоучений, предшествовавший указанной выше энциклопедии домашнего хозяйства и более популярный, по мнению Д.С. Лихачева.

□□□□□□□

18. Имя художника, расписавшего вместе с Андреем Рублевым Успенский собор во Владимире.

□□□□□

19. Имя знаменитого итальянского художника эпохи Возрождения, современника русского художника Дионисия.

□□□□□□□

20. Название изображений молящейся Богоматери. Она же — Нерушимая стена.

□□□□□

21. Произведение с библейским сюжетом, содержание которого не вполне совпадает с официальным вероучением.

□□□□□□

22. Устное народное творчество.

□□□□□□□

23. Величественный бог Вселенной у славян-язычников, не вошедший в пантеон языческих богов князя Владимира (вспомним первую религиозную реформу).

□□□

24. Название главного ряда икон в иконостасе, в центре которого изображается Христос, справа от него — Богоматерь, слева — Иоанн Предтеча, а далее располагаются архангелы, апостолы или святые в молитвенных позах.

□□□□□

25. Киевский митрополит при князе Изяславе Мстиславиче (XII век), первым из отечественных книжников удостоившийся в летописи звания философа. Имеется в виду его прозвище, заменяющее фамилию.

□□□□□□□

26. Фамилия мастера, отлившего в XVI в. знаменитую «Царь-пушку».

□□□□□

27. Название церкви в селе Коломенском, построенной в честь рождения Ивана Васильевича, будущего Ивана Грозного. Имеется в виду существительное в род. падеже. Храм ...?

□□□□□□□□□

28. Имя главной героини «Слова о полку Игореве».

□□□□□□□□

29. Имя одного из былинных богатырей.

□□□□□

30. Имя тверского купца, автора «Хожения за три моря».

□□□□□□□

31. Отец Девы Марии, согласно христианскому преданию.

□□□□□□

32. Имя крестьянина-пахаря, воспетого в древнерусских былинах.

□□□□□□

33. Название первой печатной книги, изданной Иваном Федоровым 1 марта 1564 г. в московской типографии.

□□□□□□

34. Христианское богослужение.

□□□□□□□

35. Божество весеннего плодородия в славянской мифологии, которому в пантеоне богов князя Владимира соответствовал Семаргл.

□□□□□

36. Название у древних славян талисмана, заговора, того, что предохраняет от порчи.

□□□□□□

37. Название села близ Смоленска, где археологами был найден сосуд с надписью, подтверждающей наличие в Киевской Руси письменности до принятия христианства.

□□□□□□□

38. Название изображений Богоматери Путеводительницы.

□□□□□□□□□

39. Термин для обозначения религиозных верований, выработанных на протяжении многовековой истории развития человечества до появления монотеизма.

□□□□□□□□□

40. Прозвище Иосифа, юридического отца Иисуса Христа.

□□□□□□□

41. Имя одного из половецких ханов, о котором упоминает автор «Слова о полку Игореве».

□□□□□□

42. Имя древнерусского философа, киевского митрополита XII в.

□□□□□□□

43. Прозвище выдающегося книжника и гимнографа второй половины XII в., которого современники сравнивали с Иоанном Златоустом.

□□□□□□□□□

44. Название одной из рукописных книг, составленной для князя Святослава в 1076 г.

□□□□□□□

45. Название ярко-красного цвета, использовавшегося русскими иконописцами. Особенно этим славилась новгородская школа живописи.

□□□□□□□

### **3 ВАРИАНТ**

1. Ниша в стене храма с отверстием вовнутрь, способствующая улучшению акустики (сущ. в ед. числе).

□□□□□□□

2. Место в храме, где располагается церковный хор.

□□□□□□

3. Один из жанров церковного пения (византийского происхождения). Как правило, это короткое песнопение.

□□□□□□□

4. Иное название Откровения Иоанна Богослова.

□□□□□□□□□□□

5. Название древнейшего греческого перевода Ветхого Завета.

□□□□□□□□□□

6. Название попеременного пения двух церковных хоров, располагающихся в храме напротив друг друга (имеется в виду прилагательное ср. рода, ед. числа).

□□□□□□□□□

7. Иное название земельно-соборного жанра в храмовом зодчестве (имеется в виду прилагательное в муж. роде ед. числа).

□□□□□□□□□□

8. Название зачина каждой из 9 песен канона в церковном пении (сущ. в ед. числе).

□□□□□

9. Имя поэта XVII в., автора «Вертограда многоцветного».

□□□□□

10. Название всплошного колокольного звона.

□□□□□

11. Название коротких произведений в одном из певческих жанров византийского происхождения (сущ. во мн. числе).

□□□□□□

12. Фамилия одного из русских поэтов XVII в. (эпоха барокко).

□□□□□□

13. Имя лидера нестяжателей (заволжских старцев).

□□□

14. Имя одной из спутниц языческой славянской богини Мокоши (вторая буква — «а»).

□□□□

15. Легендарный изограф XII в., предполагаемый автор иконы «Богоматерь Великая Панагия».

□□□□□□

16. Имя Волоцкого, главного оппонента заволжских старцев.

□□□□□

17. Фамилия русского первопечатника.

□□□□□□

18. Страна света, на которую всегда сориентирован алтарь в храме.

□□□□□□

19. Название повторения ирмоса, для которого хоры сходятся в центре храма.

□□□□□□□□□

20. Имя князя, в княжение которого появилась Русская Правда.

□□□□□□□

21. Прозвище (то есть фамилия) лидера осифлян, оппонентов заволжских старцев.

□□□□□□□□

22. Алтарная преграда в православном храме.

□□□□□□□□

23. Бродячий актер, музыкант в Древней Руси, искусство которого было любимо народом (сущ. в ед. числе).

□□□□□□□

24. Один из 9 ангельских чинов, существо, сопровождающее Бога.

□□□□□□□

25. Название пения в унисон, на котором основано православное пение (сущ. в ед. числе).

□□□□□□□

26. Другое имя языческого бога Семаргla (вспомните сказку «Снегурочка»).

□□□□□

27. Иное название литургии в православии.

□□□□□□

28. Непроизносимое имя Бога в Ветхом Завете, которое он сам дал себе.

□□□□

29. Прозвище одного из ярких мыслителей середины XVI в., разделявших осифлянские взгляды (звали его Ермолаем).

□□□□□

30. Название покрывала Богородицы с изображением трех восьмиконечных звезд.

□□□□□□□

31. Имя автора Апокалипсиса.

□□□□□

32. Автор Повести Временных лет.

□□□□□□

33. Фамилия русского изографа, автора Звенигородского Спаса.

□□□□□□

34. Название перевода Библии на латинский язык, выполненного на рубеже IV—V вв. блаженным Иеронимом.

□□□□□□□

35. Название Святой горы, центра православного монашества.

□□□□

36. Название продольной части храма, отделенной от других таких же частей арками или колоннами.

□□□

37. Изограф второй половины XVI в., сын Дионисия.

□□□□□□□

38. Название монаха в православии.

□□□□

39. Прозвище (то есть фамилия) мыслителя XVII в., автора «Дум политических».

□□□□□□□

40. Промежуточное место между адом и раем, учение о котором отвергается православной церковью.

□□□□□□□□

41. Одно из семи таинств в православии.

□□□□□□□□

42. Религиозные верования славян до принятия христианства (имеется в виду сущ. в ед. числе).

□□□□□□□□

43. Название талисмана у древних славян, всего того, что предохраниет от порчи (сущ. в ед. числе).

□□□□□

44. Название плаща, неотъемлемой части одеяния Христа.

□□□□□□□

45. Город, где находится Гроб Господень.

□□□□□□□□□

#### **4 ВАРИАНТ**

1. Чин в церковной иерархии, которым обладал лидер раскола Аввакум.

□□□□□□□□

2. Насекомое, образ которого был излюбленным в византийской и древнерусской литературе.

□□□□□

3. Имя итальянского архитектора, построившего Архангельский собор в Московском Кремле (усыпальницу московских князей).

□□□□□□

4. Вид церковных распевов (прилаг. муж. рода, ед. числа).

□□□□□□□□□

5. Страна, путешествие в которую описал Афанасий Никитин.

□□□□□

6. Имя старшего брата князя Владимира Святославича, которого последний убил в борьбе за княжеский престол.

□□□□□□□

7. Место в православном храме, где располагается церковный хор.

□□□□□□

8. Прозвище талантливого византийского певца, которого обычно изображают на иконах «Покров Богородицы».

□□□□□□□□□□□

9. Язык, на котором ведется богослужение в православной церкви (имеется в виду прилаг. к слову «язык»).

□□□□□□□□□□□□□□□□□

10. Название сборника ирмосов для церковного пения.

□□□□□□□□

11. Имя отца Девы Марии.

□□□□□□

12. Фамилия русского историка, автора единственного в дореволюционной историографии труда по истории русской культуры.

□□□□□□□

13. Имя юродивого, современника Ивана Грозного.

□□□□□□□

14. Сборник нравоучений, притч, появившийся ранее известного свода этических норм эпохи Ивана Грозного.

□□□□□□□

15. Имя библейского царя-псалмопевца.

□□□□□

16. Своеобразная энциклопедия домашнего хозяйства и моральных норм XVI в., составленная Сильвестром.

□□□□□□□□

17. Обрядовое молчальничество, идеология монаха-пустынника, перенесенная на Русь с Афона.

□□□□□□□

18. Один из евангелистов.

□□□□□□

19. Имя юридического отца Иисуса Христа.

□□□□□

20. Фамилия выдающегося итальянского архитектора XV в., построившего Успенский собор в Московском Кремле.

□□□□□□□□

21. Имя святого, который в Деисусном чине изображается по левую руку от Христа.

□□□□□

22. Сияние вокруг головы Христа, Богородицы и святых, изображаемое на иконах в виде круга.

□□□□

23. Название икон с изображением архангела Гавриила и Девы Марии.

□□□□□□□□□□□

24. Имя мыслителя середины XVI в., по прозвищу Еразм.

□□□□□□□

25. Название монаха в православии.

□□□□

26. Название повторения ирмоса, для которого хоры сходятся в центре храма.

□□□□□□□□□

27. Героиня «Слова о полку Игореве».

□□□□□□□□

28. Главный оппонент патриарха Никона, лидер раскола.

□□□□□□□

29. Имя Архангела, в честь которого названа усыпальница московских князей в Московском Кремле.

□□□□□□

30. Фамилия академика, нашего современника, автора работ о древнерусской литературе.

□□□□□□□

31. Прозвище, заменяющее фамилию, главного оппонента заволжских старцев.

□□□□□□□

32. Имя автора «Слова о законе и благодати».

□□□□□□□

33. Греческое название средней части базилики, места нахождения в храме во время богослужения верных христиан.

□□□□

34. Имя киевского князя, для которого в XI в. были составлены два «Изборника».

□□□□□□□□□

35. Иное название виноградника, встречающееся в литературных памятниках.

□□□□□□□□□

36. Один из языческих богов пантеона князя Владимира (божество природы, белого света).

□□□□□□□

37. Акустическая ниша в стене древнерусского храма.

□□□□□□□

38. Прозвище (заменяющее фамилию) одного из первых русских композиторов, способствовавших в XVI в. развитию большого знаменного распева.

□□□□□□□□□

39. Иное название московского барокко второй половины XVII в. в архитектуре (имеется в виду прилаг. к слову «барокко»).

□□□□□□□□□

40. Название изображения Тайной вечери, обычно помещаемого над царскими вратами в алтаре.

□□□□□□□□□

41. Термин для обозначения народных верований до перехода к монотеизму.

□□□□□□□□□

42. Название системы, являющейся основой древнерусского музыкального канона.

□□□□□□□□□

43. Имя известного русского землепроходца, первооткрывателя Сибири, воспетого в народных сказаниях и песнях.

□□□□□

44. Название золотой полосы, изображаемой на древнерусских иконах обычно на правом плече Иисуса Христа (на рукаве хитона).

□□□□

45. Река, на которой расположен Господин Великий Новгород.

□□□□□□

### **5 ВАРИАНТ**

1. Название части храма, на которой поконится купол (сущ. в ед. числе).

□□□□□□□

2. Название всплошного колокольного звона.

□□□□□

3. Название дворца в Московском Кремле, считающегося визитной карточкой архитектуры XVII в. (имеется виду прилаг. в им. падеже).

□□□□□□□□

4. Керамическая цветная плитка с узорами, применявшаяся при облицовке храмов, особенно активно в XVII в. (сущ. в ед. числе).

□□□□□□□

5. Уточненное название известной иконы XVI в. «Церковь воинствующая» звучит следующим образом: «Благословенно воинство небесного ...». Допишите последнее слово в необходимом падеже.

□□□□

6. Купцы одного из волжских городов в XVII в. часто выступали заказчиками при постройке храмов и их росписи. (Вспомните фреску «Жатва» или изображение Вирсавии на стене одного из храмов.) Образуйте прилагательное от названия города в им. падеже мн. числа. Итак, какие это купцы?

□□□□□□□□□□□

7. Как называется мозаика в алтарной части Киевской Софии с изображением Христа, раздающего апостолам хлеб и вино?

□□□□□□□□□

8. Термин для обозначения верований разных народов и славян, в частности до перехода к монотеизму.

□□□□□□□□□

9. Иное название талисмана у древних славян (сущ. в ед. числе).

□□□□□□

10. Прозвище предполагаемого автора росписи новгородской церкви Спаса на Нередице.

□□□□□□

11. На какой реке стоит известная белокаменная церковь Покрова под Владимиром (XII в.) Дайте название реки в предлож. падеже. На ...?

□□□□□

12. Название книги с отдельными цитатами из Священного Писания, составленного в XII в. для князя Святослава.

□□□□□□□

13. Прозвище композитора XVI в., создавшего ряд музыкальных произведений духовного характера.

□□□□□□□□□

14. Вторая часть названия изображений лика Христа на полотенце (убрусе). Имеется в виду прилагательное в им. падеже ед. числа. Спас ...?

□□□□□□□□□□□□

15. Идеология монаха-пустынника, обрядовое молчальничество.

□□□□□□□

16. Вставьте недостающее слово в нужном падеже в названии известного литературного памятника XV в.: «Сказание о ... побоище».

□□□□□□□

17. Название литургии в католической церкви.

□□□□□

18. Иное название «Откровения Иоанна».

□□□□□□□□□□

19. Иное имя апостола Петра.

□□□□□

20. Название реки, на которой стоит известная новгородская церковь XII в., последняя из построенных князем.

□□□□□□□

21. Лидер раскольников в XVII вв.

□□□□□□□

22. Техника, в которой выполнено изображение Евхаристии в Софийском соборе в Киеве.

□□□□□□□

23. Гора в Византии, центр монашества в православном мире.

□□□□

24. Прозвище итальянского архитектора, построившего Архангельский собор в Московском Кремле.

□□□□□

25. Иное название монаха в православии.

□□□□

26. Фамилия автора «Дум политических», известного произведения XVII в.

□□□□□□□□

27. Прозвище изографа, расписавшего вместе с Андреем Рублевым Успенский собор во Владимире.

□□□□□□

28. В Евангелии от Марка (стих. 16) читаем: «... родил Иосифа, мужа Марии, от которого родился Иисус, называемый Христом». Назовите пропущенное имя отца плотника Иосифа.

□□□□□

29. Иное название виноградника, в частности в поэзии Симеона Полоцкого.

□□□□□□□□

30. Бог солнечного светила у язычников-славян, включенный князем Владимиром в пантеон богов при проведении первой религиозной реформы.

□□□□□□□

31. Название известной палаты в Московском Кремле, предназначеннной для торжественных приемов. Построена в XVI в. (прилаг. в ед. числе).

□□□□□□□□

32. Иное имя языческого бога Семаргла.

□□□□□

33. Греческое название изображений Богоматери Путеводительницы.

□□□□□□□□

34. В Успенском соборе Московского Кремля хранится известная икона XIV в. «Спас ... Око». Назовите недостающее прилагательное. Какое око?

□□□□

35. Прозвище одного из ярких мыслителей XVI в., выходца из среды духовенства. В его сочинениях, как и в сочинениях Сильвестра, прослеживается компромисс между элементами нестяжательства и осифлянской идеологии.

□□□□□

36. Имя сестры воскрешенного Христом Лазаря, которая «помазала Господа миром и отерла ноги Его волосами своими».

□□□□□

37. Отчество (в ед. числе) четырех дочерей князя, изображенных на фреске Софийского собора в Киеве.

□□□□□□□□

38. Имя архитектора, построившего в Московском Кремле усыпальницу великих князей — Архангельский собор.

□□□□□□

39. Прозвище автора «Слова» и «Моления», литературных памятников рубежа XII—XIII вв.

□□□□□□

40. Название верхней части храма, на которой в первые века после крещения Руси располагалась мозаика или фреска с изображением Пантократора. Позже там стали изображать Вознесение Иисуса Христа.

□□□□□

41. Как называется грунт, покрывающий доску, на которой пишется икона?

□□□□□

42. В середине XIV в. в Новгороде, а затем в Пскове возникла ересь, сторонники которой отрицали церковную иерархию и церковь как учреждение, не признавали за церковнослужителями права быть посредниками между Богом и людьми. Как называли этих еретиков?

□□□□□□□□□□

43. Имя одного из главных оппонентов нестяжателей, одержавшего победу над последними в начале XVI в.

□□□□□

44. Название знака древнерусской знаменной нотации, имевшего самое важное значение в песнопениях. Знание этих

знаков было особой мудростью, которой владели лишь самые образованные певцы (сущ. в ед. числе).

□□□□

45. Имя больного проказой царя малоазийского города Эдессы. Этот царь излечился с помощью платы (полотенца) с «Нерукотворным Образом» («Спас Нерукотворный»).

□□□□□□

### **6 ВАРИАНТ**

1. Последнее слово в названии приписываемой Алимпию иконы XII в. с изображением молящейся Богородицы.

□□□□□□

2. Имя князя, дочери которого изображены на фреске Софийского собора в Киеве (XII в.).

□□□□□□

3. Город, где родился Христос.

□□□□□□

4. Прозвище князя, оставившего поучение своим детям (XII в.).

□□□□□□

5. Название песнопений, прославляющих один из 9 ангельских чинов (имеется в виду прилаг. к слову «песня»).

□□□□□□□□□

6. Имя старшего брата князя Владимира Святославича, которого последний убил в борьбе за киевский престол.

□□□□□□

7. Прозвище (то есть фамилия) автора «Дум политических» (XVII в.).

□□□□□□□

8. Воплощая идею вертикализма, древнерусские зодчие строили храмы в несколько ярусов. Как называется ярус из четырех граней?

□□□□□□□

9. Название изображений по периметру житийной иконы (сущ. в им. падеже мн. числа).

□□□□□□

10. Изограф XII в., предполагаемый автор иконы «Богоматерь Великая Панагия».

□□□□□□□

11. Название сборника, содержащего ирмосы.

□□□□□□□□□

12. Как известно, патриаршество было введено на Руси в 1589 г. Кто был первым русским патриархом?

□□□

13. В изображении Троицы различают две основные традиции. Как называется «Троица» Андрея Рублева (прилаг. жен. рода ед. числа)?

□□□□□□□□□□□□□

14. Непроизносимое имя Бога в иудаизме.

□□□□

15. Как называется наказание, которое церковь накладывает на грешника?

□□□□□□□□

16. Полудрагоценный минерал, используемый для настила пола в храмах, например, Московского Кремля.

□□□□

17. Имя итальянского архитектора, построившего в Московском Кремле Архангельский собор.

□□□□□□

18. Как называются древние ворота в Киеве и во Владимире (прилаг. к слову «ворота»).

□□□□□□□

19. «На диком береге Иртыша сидел ..., объятый думой». Этот исторический деятель воспет не только К. Рылеевым. Кто же он? Чье имя пропущено в приведенной строке?

□□□□□

20. Как называется полоса, изображаемая на хитоне Христа с правой стороны?

□□□□

21. Храм Василия Блаженного, что на Красной площади, называют также Покровским собором. Но в XVI в. у него было еще одно название. Какое? Имеется в виду прилаг. к слову «собор».

□□□□□□□□□□□□□□□□

22. С появлением троестрочного пения в русской православной церкви сложился обычай поручать наиболее важные песнопения трем юношам. Как называли каждого из юношей? Имеется в виду сущ. в им. падеже ед. числа.

□□□□□□□□□

23. Имя гимнографа, прозванного русским Иоанном Златоустом (XII в.).

□□□□□□

24. Имя евангелиста, написавшего, согласно преданию, первые иконы Богородицы.

□□□□

25. Название Святой горы в Византии, откуда древнерусским монашеством был воспринят исихазм.

□□□□

26. Название всполошного колокольного звона.

□□□□□

27. Как известно, под воздействием иконы Андрея Рублева «Троица» в XV—XVI вв. произошло переосмысление идеи ангелогласного пения. Зарождается новое пение. Как оно называется (прилаг.)?

□□□□□□□□□□□

28. Фамилия русского архитектора, восстановившего в XVI в. Георгиевский собор в Юрьеве-Польском.

□□□□□□

29. Греческое название части храма, где во время литургии должны находиться оглашенные.

□□□□□□

30. Один из жанров богослужебных песнопений византийского происхождения, близкий к тропарю.

□□□□□□

31. Название собора в Московском Кремле, усыпальницы московских князей. Имеется в виду прилаг. к слову «собор».

□□□□□□□□□□□□

32. Имя мужа Девы Марии.

□□□□□

33. Как называется монастырь, в котором сохранились фрески кисти Дионисия?

□□□□□□□□□□

34. Фамилия царского живописца второй половины XVII в., оставившего теоретические размышления об иконописи. Особенno он протестовал против канонической регламентации искусства.

□□□□□□□□□□

35. Покровитель скота, бог разнужданного карнавала у славян-язычников.

□□□□□

36. Тот, кого изображают в центре Деисусного чина.

□□□□

37. Отшельник, исповедовавший крайнюю форму аскетизма. Таких монахов изобразил Феофан Грек в росписи церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде (сущ. в им. падеже ед. числа).

□□□□□□□□

38. Название жанра византийской гимнографии, сложившегося в VIII в. и вытеснившего кондак. Применяется и в Русской православной церкви.

□□□□□

39. Греческое название средней части храма, места нахождения во время литургии верных христиан.

□□□□

40. Как называются лица, занимающие высшие должности в церковной иерархии Православной церкви? На иконах они изображаются в церковных одеждах с христианской символикой (крести). Назовите сущ. в им. падеже мн. числа.

□□□□□□□□□□

41. Имя одного из былинных богатырей.

□□□□

42. Иное имя языческого бога Семаргла у славян.

□□□□□

43. Как называется система, являющаяся основой древнерусского музыкального канона? С ее помощью устанавливается строгий порядок музыкального оформления службы.

□□□□□□□□□□

44. Спутник Фомы в одном из известных литературных произведений о Фоме и его антиподе?

□□□□□

45. Имя персонажа древнегреческой истории, вознесение которого с помощью двух грифонов изображено на стене Дмитриевского собора во Владимире.

□□□□□□□□□□

### **7 ВАРИАНТ**

1. Название загородной резиденции владимирского князя, увезшего из Киева икону Владимирской Божьей Матери.

□□□□□□□□□□

2. Иное название талисмана у славян.

□□□□□□

3. Имя одного из самых первых русских святых.

□□□□

4. Имя еще одного из самых первых русских святых.

□□□□□

5. Как называется святой, канонизированный церковью за принятые мучения, но не за веру, а в силу каких-то других причин (сущ. в ед. числе)?

□□□□□□□□□□□□□□

6. Какой язык используется для церковного богослужения в Русской православной церкви (прилаг. в ед. числе)?

□□□□□□□□□□□□□□□□

7. «Образ» по-гречески — ... Какое слово нужно написать? В православном искусстве оно занимает едва ли не самое главное место.

□□□□□

8. Одна из ранних ересей, возникших в Византии и ставшей популярной в Древней Руси (сущ. ср. рода ед. числа, произведенное от имени создателя ереси). Ее сторонники отрицали божественную сущность Христа.

□□□□□□□□

9. Название иконы конца XIV в., на которой изображена Троица Новозаветная.

□□□□□□□□

10. Название мозаичного изображения Богоматери в конхе центральной апсиды Софийского собора в Киеве.

□□□□□□

11. Изгнанный из Рая.

□□□□

12. Имя Архангела, в честь которого построен Архангельский собор в Московском Кремле.

□□□□□□

13. Как называется грунт, покрывающий доску, на которой пишется икона?

□□□□□□

14. Прозвище византийского певца, часто изображаемого на иконах «Покров Богоматери».

□□□□□□□□□□

15. Название центрального входа за алтарную преграду. Имеется в виду прилаг. к слову «врата».

□□□□□□

16. Имя матери Иоанна Крестителя.

□□□□□□□□

17. Название 12 учеников и последователей Христа (сущ. в ед. числе).

□□□□□□□

18. Усердная молитва, часть всенощного богослужения на кануне церковного праздника.

□□□□□

19. Языческий символ, аналог дракона.

□□□□

20. Имя языческого Бога Вселенной, не вошедшего в пантеон языческих богов Владимира Святославича.

□□□

21. Имя русского изографа, росписи которого сохранились в Ферапонтовом монастыре.

□□□□□□□□

22. Имя царя, по приказу которого был казнен Иоанн Креститель.

□□□□□

23. Римский император, при котором особенно жестоко преследовались христиане.

□□□□□□□□□□

24. Часть продольного пространства храма или другого здания, отделенная от других таких же частей колоннами или арками.

□□□

25. Имя русского изографа, сына Дионисия.

□□□□□□□□

26. Название монаха в православии.

□□□□□

27. Название похожей на язычок пламени свечи архитектурной детали, часто в XVII в. увенчивавшей стены храмов (сущ. в ед. числе).

□□□□□□□□

28. Ирмос — это зачин каждой из 9 песен. Что состоит из 9 песен (сущ в им. падеже ед. числа)?

□□□□□□

29. В Древней Руси Софийские соборы были построены в трех городах практически одновременно: в Киеве, Полоцке и ... Назовите еще один город, где был построен Софийский собор. Что это за город?

□□□□□□□□

30. Фамилия автора «Мусикийской грамматики», замечательного музыкально-теоретического трактата XVII в.

□□□□□□□□

31. Имя сказавшего это: «Просите, и дано будет вам; ищите, и найдете; стучите, и отворят вам».

□□□□□

32. Евангелие от Иоанна начинается так: «В начале было ...». Что было? Допишите фразу.

□□□□□

33. Знаменитая икона XIV в. называется «Спас Ярое ...». Допишите последнее слово.

□□□

34. Как называется тип Богородичных икон, к которым относится Казанская Богоматерь.

□□□□□□□□□

35. Полудрагоценный камень, который использовался для настила полов в храмах, например Московского Кремля.

□□□□

36. Низкий детский голос (у мальчиков), имитирующий ангелогласное пение в православном храме.

□□□□

37. Фамилия одного из русских композиторов эпохи барокко.

□□□□□

38. Место рождения Христа.

□□□□□□□

39. Как называется длинное покрывало до колен, в котором изображают на православных иконах Богородицу и святых жен.

□□□□□□□

40. Как называется зчин каждой из 9 песен Канона?

□□□□□

41. Имя Бога, творца Вселенной.

□□□□□□

42. Звание, которого в летописи удостоился Климент Смолятич.

□□□□□□□

43. Имя изографа, расписавшего церковь Спаса на Ильине улице в Новгороде (XIV в.).

□□□□□□□

44. Название реки под Новгородом, на которой стоит церковь Спаса XII в.

□□□□□□□

45. Произведение, не считающееся богоу словенным, но дополняющее Священное Писание.

□□□□□□

### **8 ВАРИАНТ**

1. Имя Осорыиной (или Осоргиной), героини одной из русских повестей XVII в.

□□□□□□

2. Полудрагоценный камень, использовавшийся для настила полов в храмах, например в Московском Кремле.

□□□□

3. Как называется церковное пение, в котором попеременно участвуют два хора? Имеется в виду прилаг. в ед. числе.

□□□□□□□□□

4. Имя одного из ярких мыслителей середины XVI в. из среды придворного духовенства, в сочинениях которого прослеживается компромисс между элементами нестяжательства и осифлянской идеологии.

□□□□□□

5. Как называется зчин каждой из 9 песен канона?

□□□□□

6. Имя женщины, которую иногда изображали на иконах «Троица Ветхозаветная».

□□□□□

7. Имя мужчины, которого иногда изображали на иконах «Троица Ветхозаветная».

□□□□□□

8. Как называется длинное до колен покрывало, в котором всегда изображают Богородицу и святых жен.

□□□□□□

9. Памятник этической мысли, предшественник «Домостроя».

□□□□□□□

10. Имя изографа, расписавшего вместе с Андреем Рублевым Успенский собор во Владимире.

□□□□□

11. Символ евангелиста Марка.

□□□

12. Имя преступника, осужденного на казнь вместе с Иисусом Христом, но помилованного по воле народа.

□□□□□□□

13. Символ евангелиста Матфея.

□□□□□

14. Павел Флоренский различал лицо, личину и ... Что еще нужно дописать?

□□□

15. Известный литературный памятник XVII в., представляющий собой пародию на ритуал всенощного богослужения, называется «Служба ...». Допишите недостающее сущ. в дат. падеже ед. числа.

□□□□□

16. Название икон с изображением кончины Девы Марии.

□□□□□□□

17. Одно из семи таинств в христианстве, изображения которого обычно помещают в храмах над царскими вратами.

□□□□□□□□□

18. Языческий идол, эквивалент дракона.

□□□□

19. Имя византийского певца, которого обычно изображают на иконах «Покров Богородицы».

□□□□□

20. Греческое название притвора, той части храма, где обычно находятся во время службы оглашенные.

□□□□□□□

21. «... о законе и благодати» приписывают Илариону. Допишите недостающее в названии этого литературного памятника.

□□□□□

22. Символ евангелиста Иоанна.

□□□□

23. Фамилия академика, одного из авторов книги «“Смеховой мир” Древней Руси».

□□□□□□□

24. Имя обнаженной женщины, изображенной на фреске церкви Иоанна Предтечи в Ярославле (XVII в.).

□□□□□□□

25. Отчество (в ед. числе) дочерей князя, изображенных на фреске в Софийском соборе Киева.

□□□□□□□□□

26. Имя архитектора, построившего в Московском Кремле усыпальницу великих князей.

□□□□□□

27. Одним из самых ярких литературных памятников XVII в. можно назвать «Повесть о Горе-...». Допишите недостающее существительное в предложном падеже.

□□□□□□□□□

28. Царь, в правление которого родился Иисус Христос.

□□□□

29. Греческое название главного ряда икон в иконостасе, в центре которого изображен Спас, справа от него — Дева Мария, слева — Иоанн Предтеча.

□□□□□□

30. Имя Бога, творца Вселенной.

□□□□□□

31. Имя простой девушки, вылечившей муромского князя, согласно известной повести XV—XVI вв.

□□□□□□□

32. Иное имя языческого бога — Семаргла.

□□□□□

33. Название талисмана у славян-язычников.

□□□□□□

34. Как называется плащ, надеваемый поверх хитона?

□□□□□□□

35. Как называется керамическая узорчатая плитка, использовавшаяся для облицовки храмов в XVII в. (сущ. ед. числа)?

□□□□□□□

36. Как называется центральный вход в алтарную преграду в храме? Имеется в виду прилаг. к слову «врата».

□□□□□□□

37. Фамилия архитектора, восстановившего в XV в. обрушившийся Георгиевский собор (XIII в.) в Юрьеве-Польском.

□□□□□□□

38. Начало культу Покрова Богородицы было положено сооружением в XII в. храма Покрова на реке недалеко от Владимира. На какой реке стоит этот храм? На ...? (Имеется в виду сущ. в предлож. падеже).

□□□□□□

39. Как называют юношей, которым поручались при троестрочном пении наиболее важные песнопения в православном храме? Имеется в виду сущ. в им. падеже мн. числа.

□□□□□□□□□□□

40. Обрядовое молчальничество, идеология монаха-пустынника.

□□□□□□□

41. Прозвище персонажа древнегреческой истории, вознесение которого с помощью грифонов изображено на стене Дмитриевского собора во Владимире.

□□□□□□□□□□□

42. Как называется алтарная преграда в храме, состоящая из нескольких рядов икон.

□□□□□□□□□

43. Иное имя языческого бога Ярило.

□□□□□□□

44. Имя ветхозаветного праведника, спасшегося, согласно божественному предписанию, во время катастрофы, постигшей грешных жителей города Гоморры.

□□□

45. Как называется трубка, с помощью которой ангелы слышат Бога?

□□□□□

## СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

**Алтарь** — восточная часть христианского храма, отделенная от остальной площади храма алтарной преградой, или иконостасом. Сюда могут входить лишь священнослужители. Здесь совершается таинство превращения хлеба и вина в тело и кровь Христову (то есть **проскомидия**).

**Анфилада** — это расположение помещений в ряд, с дверьми, размещенными на одной линии.

**Апокрифы** — древнейшие повести, которые, хотя и не считались богоухновенными, но признавались исторически достоверными, дополняющими Священное Писание.

**Апсида** — выступ в алтарной части храма с крышей в виде полусферы, символизирующий и пещеру, где родился Христос, и Гроб Господень.

**Ассист** — золотой цвет в виде «воздушной паутинки тонких золотых лучей, исходящих от Божества и блесканием своим озаряющих все окружающее» (Е. Трубецкой).

**Багор** — вишневый цвет с лиловым оттенком.

Багрянец — ярко-алый цвет без примеси оттенков.

**Базилика** — храм или другое здание прямоугольной формы.

**Барельеф** — скульптурные, рельефные, украшения, высступающие менее чем на половину объема над плоскостью фона (в данном случае — стены).

**Восьмерик** — часть здания восьмиугольной формы (надстраивается, как правило, в многоярусных храмах над **четвериком**).

**Гиматий** — надеваемый поверх **хитона** плащ, часть одежды странствующего проповедника.

**Голосники** — акустические ниши в виде углублений в стенах храма (с внутренней стороны).

**Горельеф** — скульптурные, рельефные украшения, высступающие более чем на половину объема над плоскостью фона (в данном случае — стены храма).

**Гульбище** — русское название галереи вокруг храма или здания. В Древней Руси гульбище было местом, где совершался крестный ход и иногда располагались во время **литургии** те, кто еще окончательно не решил принять крещение.

**Деисус (Деисис), Деисусный чин** — самый большой ряд (чин) икон в иконостасе (в Софии Киевской — **мозаика**). *Deisis* в переводе с греческого языка — моление. В центре изображается Спас Вседержитель или Спаситель на престоле, по правую руку от Него — Богородица в молитвенной позе, по левую руку — Иоанн Предтеча. Уже эти три иконы считаются Деисусом, но обычно изображений больше (это архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел, другие святые).

**Евхаристия** — причащение хлебом и вином, одно из семи таинств православия. Изображение Евхаристии обычно помещается в алтарной части над царскими вратами.

**Закомара** — полукруглое завершение верхней части **прясла** (вертикального членения стены), отвечающее конструкции перекрытия, то есть торцу цилиндрического свода.

**Изограф** — художник, иконописец.

**Иразец** — керамическая плитка с узором, использовавшаяся особенно часто в XVII веке для облицовки фасадов храмов.

**Иконостас** — алтарная преграда, состоящая из нескольких рядов икон.

**Инок** — название монаха в православии.

**Ирмос** — зачин каждой из девяти «песней» **канона**.

**Исихазм** — идеология монаха-пустынника, крайняя форма аскетизма, пришедшая на Русь с Афона, центра монашества в православии.

**Исполатчик** — (от греческого выражения «исполла эи деспота» — многие лета тебе, господин) один из трех юношей, которым поручались в православной церкви самые важные песнопения. Речь идет о замене **монодии** троестрочным, то есть трехголосным, пением.

**Канон** — один из жанров византийской гимнографии, вытеснивший кондак. От последнего отличается торжественной статичностью, медлительной витиеватостью.

**Катавасия** — (в переводе с греческого — сочество, схождение) повторение **ирмоса** в конце каждой из «песней» канона после исполнения тропарей, для которого оба хора сходятся в середине храма.

**Кафизма** — двадцатая часть Псалтыри.

**Киноварь** — минеральная краска различных оттенков ало-го цвета.

**Клав** — золотая полоса через плечо на **хитоне** Христа, традиционный византийский символ царской власти, который стали считать и символом власти «Небесного Царя».

**Клейма** — создающие единую временную направленность житийного повествования изображения в квадратиках по периметру житийной иконы вокруг главного изображения святого в центре иконы, так называемом **среднике**.

**Клирос** — место в храме, где располагается церковный хор. Таких мест обычно два — справа и слева от **алтаря**.

**Кокошник** — архитектурная деталь, особенно популярная в XVII в., завершение стены храма (часто многоярусное), напоминающее по очертаниям женский головной убор с аналогичным названием, а также язычок пламени свечи. Поэтому кокошник считается символом «горения ко кресту», то есть символом огненного горения веры.

**Кондак** — важнейший жанр византийской гимнографии, сложившийся в V—VI вв. как масштабная циклическая композиция, когда солист исполнял основной текст, отличавшийся изысканностью напева, а затем следовал хоровой рефрен, то есть припев.

**Конха** — потолок («крыша») **апсиды** в виде полусферы, заполняемый мозаикой или росписью.

**Левкас** — используемый при создании иконы специальный грунт, состоящий из побела (жидкости из клея и мела), кипяченой воды, олифы (вареного масла) и мела.

**Лития** — (в переводе с греческого языка — усердная молитва) песнопение, часть всенощного богослужения, мольба или благодарение, а также поминование умерших.

**Литургия** — главное христианское богослужение.

**Лопатка** — вертикальное утолщение стены, отвечающее конструкции здания. С помощью лопатки фасад храма делится на прясла.

**Мафорий** — покрывало до колен, часть одежды замужних палестинских женщин. Именно в таком покрывале изображают Богородицу на православных иконах.

**Месса** — название **литургии** у католиков и лютеран.

**Милоть** — одежда из шкур или из верблюжьего волоса, в которой обычно изображаются пророки Илия и Иоанн Креститель.

**Мозаика** — изображение на стене, состоящее из кусочков непрозрачного стекла (**смальты**) или керамики.

**Монодия** — пение в унисон, отличительная черта православной музыки.

**Нартекс** — притвор храма, поперечное пространство в западной части храма, у входа; место, где во время богослужения располагаются оглашенные, то есть окончательно пока еще не утвердившиеся в вере христиане.

**Наос** — средняя часть храма, перед **алтарем**, место, где во время богослужения располагаются верные христиане.

**Неф** — продольное пространство храма (**базилики**), отделенное от другого такого же пространства арками или колоннами.

**Нимб** — сияние вокруг головы Христа, Богородицы и святых, изображаемое в виде круга.

**Обедня** — главная часть православного богослужения, то есть литургии.

**Оклад** — обрамление в виде чеканки, с золотом, серебром, драгоценными камнями, накладываемое поверх иконы так, чтобы был виден лишь силуэт святого.

**Осмогласие** — основа древнерусского музыкального канона, означающая, что все церковные песнопения делятся на 8 гласов, то есть объединяются в восьминедельный цикл.

**Паволока** — ткань, наклеенная на доску, на которой пишется икона. Поверх паволоки наносится грунт (**левкас**).

**Паперть** — площадка перед церковью и крыльцо.

**Паруса** — переход от окружности светового барабана к квадрату подкупольного пространства храма, имеющий форму сферического треугольника, покрытого росписью.

**Пилястра** — лопатка более сложной профилировки, то есть небольшая полуколонна, не выполняющая роль несущих конструкций, а имеющая чисто декоративные функции.

**Плинфа** — узкий кирпич (длиннее обычного), применявшийся при строительстве древнерусских храмов.

**Повой** — женский головной убор, чепец, который, в частности, надевался под **мафорий**.

**Портал** — вход в храм.

**Проскомидия** — часть **литургии**, во время которой идет приготовление хлеба и вина для причащения верующих.

**Пряслы** — вертикальные членения фасада, часть стены, отделенная от другой такой же части **лопаткой**.

**Псалом** — древнейший жанр богослужебных песнопений, жанр ветхозаветной и христианской гимнографии, связанный с именем библейского царя Давида.

**Святитель** — священнослужитель, иерарх церкви (епископ, митрополит).

**Смальта** — кубики особого непрозрачного стекла, применявшиеся в Киевской Руси для составления **мозаик**.

**Средник** — центральная часть житийной иконы, где помещается главное изображение святого.

**Стихира** — (в переводе с греческого — многостишие) имеющий много общего с тропарем традиционный византийский жанр богослужебных песнопений, состоящий из 4—12 строк.

**Таблетка** — современное название существовавших в Древней Руси небольших икон, написанных на загрунтованной ткани (древнерусское название — «полотенце»).

**Темпера** — краска, разведенная на яичном желтке или на смеси клеевого раствора с маслом, разбавленным водой.

**Торок** — заменяющая ухо изогнутая трубка, с помощью которой ангелы слышат Бога.

**Трапеза** — стол, уставленный яствами, или стол с одной жертвенной чашей. Сидящими за трапезой изображаются ангелы на иконах «Троица Ветхозаветная».

**Трансепт** — поперечное пространство внутри храма, отделенное от другого такого же пространства арками или колоннами.

**Тропарь** — (в переводе с греческого — памятник победы, трофеи) один из наиболее распространенных жанров богослужебных песнопений, самая мелкая жанровая единица гимнографии.

**Фольклор** — устное народное творчество.

**Фреска** — (от итальянского *fresco*, то есть свежий) живопись водяными красками по сырой известковой штукатурке.

**Хитон** — одежда широкого, свободного покроя, в виде длинной рубахи до пят.

**Хоры** — балконы в храме вдоль западной, северной и южной стен или только вдоль западной.

**Четверик** — часть храма четырехугольной конструкции.

**Экфрасис** — распространенное в Византии словесное описание произведения искусства.

# СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

## ИСТОЧНИКИ

Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1. XI—XII века. СПб., 1997.

Библия Синодальная. М., 1862.

Евфимий Чудовский. Вопросы и ответы по русской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв.: Антология. М., 1993. С. 49—55. (Далее — ФРРИ).

Житие Александра Невского: Текст и миниатюры Летописного свода XVI века. Л., 1990.

Житие преподобного Сергия Радонежского. Репринт. изд. М., 1991.

Задонщина: Летописные повести о побоище на Дону: Сказание о Мамаевом побоище. М., 1983.

Зайцев Б.К. Афон // Соч.: В 3 т. М., 1993. Т. 2. С. 207—292.

Изборник Святослава 1073 года. Факс. изд. М., 1983.

Максим Грек. О святых иконах // ФРРИ. С. 45—48.

О, Русская земля. М., 1982.

Острожская Библия: Фототип. переизд. текста с изд. 1581 г. М.; Л., 1988.

Остромирово Евангелие 1056—1057 гг. Факс. изд. Л., 1988.

Памятники литературы Древней Руси. XI — начало XII в. М., 1978.

Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1981.

Памятники литературы Древней Руси. XIV — середина XV в. М., 1981.

Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XV в. М., 1982.

Памятники литературы Древней Руси. XVI в. М., 1986.

Памятники литературы Древней Руси. Конец XVI — начало XVII в. М., 1987.

Памятники литературы Древней Руси. XVII в.: В 2 кн. М., 1989.

Повесть временных лет по Лаврентьевскому списку. М., 1920.

Радзивилловская летопись. СПб., 1994.

Симон Ушаков. Слово к люботщательному иконного писания // ФРРИ. С. 56—60.

Сказание о Борисе и Глебе: Факс. изд. М., 1985.

Слово о полку Игореве. М., 1988.

Стоглав // Российское законодательство X—XX вв.: В 9 т. М., 1985. Т. 2. С. 241—498.

Храбрые русичи. М., 1986.

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина / И.А. Антонова и др. М., 1989.

Государственный Русский музей. Л., 1991.

Государственная Третьяковская галерея: История и коллекции. М., 1986.

Государственный Эрмитаж. М., 1989.

Музей Древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Л., 1989.

## ЛИТЕРАТУРА

Алленов М.М., Евангулова О.С., Лившиц Л.И. Русское искусство X — начала XX века: Архитектура: Скульптура: Живопись: Графика. М., 1989.

Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. М., 1978.

Алпатов М.В. Феофан Грек. М., 1979.

Алпатов М.В. Феофан Грек. М., 1990.

Андреев Д.Л. Роза мира. М., 1993.

Апокрифы Древней Руси: Тексты и исследования. М., 1997.

Ахиезер А.С. Россия: критика исторического опыта: В 3 т. М., 1991.

Ахиезер А.С. Социально-культурные проблемы развития России: философский аспект. М., 1992.

Балакина Т.И. История русской культуры. М., 1995.

Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Брюсова В.Г. Андрей Рублев и московская школа живописи. М., 1998.

Бондарев Г.А. Ожидаящая культура: Эзотерические очерки русской истории и культуры. М., 1996.

- Булгаков С.Н. Две встречи (1898—1924) // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 628—635.
- Булгаков С.Н. Православие: Очерки учения православной церкви. М., 1991.
- Буслаев Ф.И. Общие понятия о русской иконописи // ФРРИ. С. 113—122.
- Былинин В.К. К вопросу о полемике вокруг русского иконописания во второй половине XVII в.: «Беседа о почитании икон святых» Симеона Полоцкого // Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л., 1985. С. 281—290. (Труды отдела древнерусской литературы. Т. 38).
- Бычков В.В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1995.
- Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI—XVII века. М., 1995.
- Вагнер Г.К. Искусство мыслить в камне. М., 1990.
- Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993.
- Введение христианства на Руси. М., 1987.
- Владышевская Т., Левашова О., Кандинский А. История русской музыки: В 3 вып.: Для вузов. М., 1999. Вып. 1.
- Гаврюшин Н.К. Вехи русской религиозной эстетики: Предисловие // ФРРИ. С. 7—33.
- Гаряев Р.М. Суздаль. Символика русского средневекового города // История СССР. 1990. № 3. С. 55—70.
- Гачев Г.Д. Национальные образы мира. М., 1988.
- Герасимова И.А. Музыка и духовное творчество // Вопр. философии. 1995. № 6. С. 87—97.
- Голейзовский Н.К. Загадки Благовещенского собора: новое в российской истории // Вопр. истории. 1998. № 6. С. 104—117.
- Грабар А.Н. Несколько заметок об искусстве Феофана Грека // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1966. Т. 22. С. 83—90.
- Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. М., 1990.
- Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984.
- Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М., 1989.
- Данилевский И.Н. Замысел и название Повести временных лет // Отечественная история. 1995. № 5. С. 101—109.
- Данилевский Н.Я. Россия и Европа. М., 1991.

- Даркевич В.П. Единство и многообразие древнерусской культуры (конец X — XVII вв.) // Вопр. истории. 1997. № 4. С. 36—52.
- Демина Н.А. Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972.
- Древнерусское искусство: Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. СПб., 1998.
- Дунаев М.М. С своеобразие русской религиозной живописи: Очерки русской культуры XII—XX вв. М., 1997.
- Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие. М., 1998. С. 319—443.
- Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие. 2-е изд., испр. М., 1999. С. 319—361.
- Зезина М.Р., Кошман Л.В., Шульгин В.С. История русской культуры. М., 1990. С. 3—176.
- Замалеев А.Ф., Зоц В.А. Мыслители Киевской Руси. Киев, 1987.
- Замятин Н.А. Терминология русской иконописи. М., 2000.
- Иванов С.А. Византийское юродство. М., 1994.
- Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика. М., 2000.
- Карасев Л.В. Русская идея (символика и смысл) // Вопр. философии. 1992. № 8. С. 92—104.
- Квливидзе Н.В. Икона «Благословенно воинство небесного царя» и ее литературные параллели // Макарьевские чтения-1996: Почитание святых на Руси: Материалы IV Российской научной конференции, посвященной памяти святителя Макария. Можайск, 1996. Вып. 4. Ч. 1. С. 185—195.
- Киселев А.А. Чудотворные иконы Божией Матери в русской истории. М., 1992.
- Ключевский В.О. Источники русской истории // Ключевский В.О. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т. 7. С. 5—83.
- Ковалев К.П. Бортнянский. М., 1989. (Жизнь замечательных людей. Сер. биогр. Вып. 701).
- Колесов В. Древняя Русь. Наследие в слове. Мир человека. СПб., 2000.
- Колчин Б.А., Хорошев А.С., Янин В.Л. Усадьба новгородского художника. М., 1981.
- Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры (теоретический очерк): Учебник. М., 1994.
- Кочетков И.А. К истолкованию иконы «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство небесного царя») // Взаимодействие древнерусской литературы... С. 185—209.

- Краснобаев Б.И. Русская культура второй половины XVII — начала XIX в. М., 1983.
- Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.
- Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVII в. М., 1983.
- Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961.
- Ле Гофф Жак. Цивилизация средневекового Запада: Пер. с фр. М., 1992.
- Лившиц Л.И. Монументальная живопись Новгорода XIV — XV веков. М., 1987.
- Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1978.
- Лихачев Д.С. Русская культура. М., 2000.
- Лихачев Д.С. Русское искусство от древности до авангарда. М., 1992.
- Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976.
- Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
- Лихачева В.Д., Лихачев Д.С. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1974.
- Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996.
- Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.
- Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1979.
- Любимов Л.Д. Искусство Древней Руси. М., 1999.
- Маркарян Э.С. Очерки теории культуры. Ереван, 1969.
- Мартынов В.И. Пение, игра и молитва в русской богослужебнопевческой системе. М., 1997.
- Мириманов В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., 1997.
- Московско-таргуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления. М., 1998.
- Муравьев А.В., Сахаров А.М. Очерки истории русской культуры IX—XVII вв. М., 1984.
- Мюллер Л. Понять Россию: историко-культурные исследования: Пер. с нем. М.: Прогресс, 2000. С. 231—258.
- Найдыш В.М. Мифотворчество и фольклорное сознание // Вопр. философии. 1994. № 2. С. 45—53.

- Никитин А.Л. «Слово о полку Игореве». Тексты. События. Люди: Исследования и статьи. М., 1998.
- Овчинников А.Н. Символика христианского искусства. М., 1999.
- Очерки русской культуры XIII—XV вв.: В 2 ч. М., 1969—1970.
- Очерки русской культуры XVI в.: В 2 ч. М., 1977.
- Очерки русской культуры XVII в.: В 2 ч. М., 1979.
- Панченко А.М. Русская культура в канун Петровских реформ. Л., 1984.
- Пелипенко В.Б., Яковец И.Г. Культура как система. М., 1998.
- Перхавко В.Б. Московские купцы — строители XV века // Отечественная история. 1997. № 4. С. 3—13.
- Подскальски Герхард. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988—1237 гг.). Изд. 2-е. СПб., 1996.
- Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства. СПб., 2000.
- Пушкин Л.Н. Что такое менталитет? Историографические заметки // Отечественная история. 1995. № 3. С. 158—166.
- Пятигорский А.М. Избранные труды. М., 1996.
- Пятигорский А.М. Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа: Пер. с англ. М., 1996.
- Ракитов А.И. Цивилизация, культура, технология и рынок // Вопр. философии. 1992. № 5. С. 3—15.
- Рапацкая Л.А. Русская художественная культура: Учеб. пособие. М., 1998.
- Раушенбах Б.В. Пристрастие. М., 1997.
- Раушенбах Б.В. Система перспективы в изобразительном искусстве: Общая теория перспективы. М., 1986.
- Российская ментальность: Материалы круглого стола // Вопр. философии. 1994. № 1. С. 25—53.
- Российская модернизация: проблемы и перспективы: Материалы круглого стола // Вопр. философии. 1993. № 7. С. 3—39.
- Россия — расколотая цивилизация?.. // Отечественная история. 1994. № 4/5. С. 3—45.
- Рыбаков Б.А. Из истории культуры Древней Руси. М., 1984.
- Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. М., 1988.
- Салько Н.Б. Живопись Древней Руси XI — начала XIII века: Мозаики. Фрески. Иконы. Л., 1982.
- Сидоров А.И. Древнехристианский аскетизм и зарождение монашества. М., 1998.

- Синицына Н.В. Третий Рим: Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV—XVI вв.). М., 1998.
- Славянская мифология: Справочник. М., 1995.
- Снегирев И.М. Взгляд на православное иконописание // ФРРИ. С.101—112.
- Сорокатый В.М. Икона «Благословенно воинство небесного царя». Некоторые аспекты содержания // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь: К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896—1990). СПб., 1999. С. 399—416.
- Страхова Н.П. История России в интерпретации Даниила Андреева // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 4. История: Философия. 1998. Вып. 3. С. 54—65.
- Страхова Н.П. Древнерусская икона как феномен // Вестн. ВолГУ. Сер. 4. История: Философия. 2000. Вып. 5. С. 7—20.
- Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995.
- Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифopoэтического: Избранное. М., 1995.
- Топоров В.Н. Святость и святые в русской культуре. Т. 1. М., 1995.
- Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе. М., 1991.
- Трубецкой Е. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи // ФРРИ. С. 195—219.
- Трубецкой Е. Два мира в древнерусской иконописи // Там же. С. 220—246.
- Успенский Б.А. О семиотике иконы // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 284. Тарту, 1971. С. 178—222. (Труды по знаковым системам; Вып. 5).
- Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.
- Успенский Б.А. Царь и патриарх: Харизма власти в России: Византийская модель и ее переосмысление. М., 1998.
- Успенский Л.А. Богословие иконы Православной церкви: Пер. с фр. Изд-во Западно-европейского экзархата. М.: Московский партиархат, 1989.
- Успенский Л.А. Московские соборы XVI века и их роль в церковном искусстве // ФРРИ. С. 318—349.
- Федотов Г. Стихи духовные. (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991.
- Филатов В.В. Краткий иконописный словарь. М., 1996.
- Флоренский П.А. Иконостас // ФРРИ. С. 265—280.

- Флоренский П.А. Иконостас: Избр. труды по искусству. СПб., 1993.
- Флоренский П.А. Обратная перспектива // ФРРИ. С. 247—264.
- Флоровский Г. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991.
- Франк С.Л. Русское мировоззрение. СПб., 1996.
- Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Эпоха Ренессанса: Пер. с нем. М., 1993.
- Цодикович В.К. Семантика иконографии Страшного суда в русском искусстве XV—XVI вв. Ульяновск, 1995.
- Человек в кругу семьи: Очерки по истории частной жизни в Европе до начала нового времени. М., 1996.
- Чубинская В.Г. Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала Богоматери Владимирской» (Опыт историко-культурной интерпретации) // Взаимодействие древнерусской литературы... С. 290—308.
- Шуклин В.В. Миры русского народа. Екатеринбург, 1997.
- Щенникова Л.А. О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание. 1981. М., 1982. С. 92—102.
- Щенникова Л.А. Царьградская святыня «Богоматерь Одигитрия» и ее почитание в Московской Руси // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь... С. 329—347.
- Щукин В.Г. Христианский Восток и топика русской культуры // Вопр. философии. 1995. № 4. С. 55—68.
- Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1995.
- Элиаде М. Священное и мирское: Пер. с фр. М., 1994.
- Этингроф О.Е. К ранней истории иконы «Владимирская Богоматерь» и традиции влахернского богоородичного культа на Руси в XI—XII вв. // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь... С. 290—304.
- Этингроф О.Е. Образ Богоматери: очерки византийской иконографии XI—XIII веков. М., 2000.
- Юрганов А.Л. Категории русской средневековой культуры. М., 1998.
- Юрганов А.Л. Опричнина и Страшный суд // Отечественная история. 1997. № 3. С. 52—75.
- Языкова И.К. Богословие иконы. М., 1995.
- Яковец Ю.В. История цивилизаций. М., 1995.
- Янин В.Л. Я послал тебе бересту... Изд. 3-е, испр. и доп. М., 1996.

## **СОДЕРЖАНИЕ**

<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1</b>	
<b>АРХИТЕКТУРА</b>	
<b>И МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ X—XVII вв. ....</b>	<b>11</b>
Общая характеристика храма .....	12
Памятники архитектуры Киевской Руси .....	19
Архитектура эпохи феодальной раздробленности (домонгольский период) .....	27
Архитектура конца XIII — XV века .....	37
Архитектурные памятники XVI века .....	55
Архитектура XVII века .....	62
<b>ГЛАВА 2</b>	
<b>ДРЕВНЕРУССКАЯ ИКОНА .....</b>	<b>73</b>
Древнерусская икона как феномен .....	77
Образы древнерусской живописи .....	93
<i>Образы Спаса</i> .....	93
<i>Образы Богородицы</i> .....	97
<i>Праздники</i> .....	105
<i>Ангелы</i> .....	111
<i>Образы святых</i> .....	113
Эволюция живописи в XI—XVII веках .....	121
<i>Домонгольский период</i> .....	121
<i>Середина XIII—середина XIV века</i> .....	122
<i>Эпоха Предвоздрождения (конец XIV—начало XVI века)</i> ..	124
<i>Живопись XVI века</i> .....	129
<i>Живопись XVII века</i> .....	136

## *ГЛАВА 3*

МУЗЫКА ДРЕВНЕЙ РУСИ .....	142
Литургическая эстетика .....	143
Древнерусская система записи нот.....	146
Музыкальные инструменты на Руси .....	149
Особенности православной музыки .....	150
Жанровое своеобразие православной музыки .....	155
Кризис певческого искусства в XVII веке .....	160
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>166</b>
<b>ТЕСТЫ ПО ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ</b>	
<b>ДРЕВНЕЙ РУСИ (Х–XVII ВЕКА) .....</b>	<b>169</b>
<b>СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ .....</b>	<b>201</b>
<b>СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>206</b>

Учебное издание

**Страхова Наталья Петровна**

**РУССКАЯ КУЛЬТУРА X—XVII ВЕКОВ**

*Учебное пособие*

Главный редактор *A. В. Шестакова*

Редактор *О. В. Изотова*

Технический редактор *М. Н. Растегина*

Художник *Н. Н. Захарова*

ЛР № 020406 от 12.02.97

Подписано в печать 10.09 2001 г. Формат 60×84/16.

Бумага типографская № 1. Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 12,32.  
Уч.-изд. л. 13,25. Тираж 150 экз. Заказ . «С» 109.

Издательство Волгоградского государственного университета.  
400062, Волгоград, ул. 2-я Продольная, 30.