# **МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ**

# **РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

# **ГОМЕЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ**

# **имени П.О.Cухого.**

Кафедра”Философии и социологии”

РЕФЕРАТ

**Русская средневековая эстетика**

Выполнил студент гр.ПЭ-23:

Миньков А.А.

Принял преподаватель:

Воробьева Л.С.

Гомель 2002

СОДЕРЖАНИЕ

1. Древняя Русь ………………………………………………………………………… 3
2. Русская эстетическая мысль XVII века ……………………………………………. 9
3. Литература …………………………………………………………………………... 18

**ДРЕВНЯЯ РУСЬ**

Историческая дистанция, даль времен делают особенно впечатляющим величественный силуэт древнерусской художественно-эстетической культуры. Древняя Русь в процессе исторического исследования ее духовной жизни все более поражает воображение нашего совре­менника высоким уровнем эстетического сознания, богатством и разнообразием художественных форм, глубиной постижения нравственно-эстетического идеала.

Непревзойденные шедевры созданы древнерусски­ми художниками и мастерами во всех сферах эстети­ческой деятельности. Творения древнерусских зодчих (прославленный Софийский собор в Киеве, София Нов­городская, Успенский и Дмитриевский соборы во Вла­димире, ставшая символом красоты церковь Покрова на Нерли, Успенский собор в Рязани, ансамбли много­численных кремлевских сооружений русских средневе­ковых городов и т. д.); искусство знаменитых древне­русских иконописцев: Феофана Грека, Андрея Рубле­ва, Дионисия и др.; памятники древнерусской письменности, включая бессмертное «Слово о полку Игореве» и бесчисленное множество других памятни­ков древнерусской литературы, запечатлели и передали потомкам разностороннюю эстетическую одаренность русского народа, его высокий эстетический вкус.

Популяризации и «открытию» памятников древне­русской культуры чрезвычайно способствовала огром­ная реставрационная, историко-археологическая и археологическая работа ученых, развернутая на рубе­же XIX и XX веков по отысканию, реставрации, атри­буции памятников древнерусской культуры. Успехи были сенсационными. Так, в 1904 году была найдена и раскрыта от поздних наслоений прославленная руб­левская «Троица»; на алтарных столбах Успенского собора в Звенигороде под Москвой расчищены иконы знаменитого Звенигородского чина и другие. После Октябрьской социалистической революции эти работы приняли систематический характер, сделав доступны­ми всему миру, широким народным массам сокрови­ща древнерусского искусства.

Многогранная художественная деятельность Древ­ней Руси, высокоразвитое искусство, явившись одним из источников развития эстетической мысли, нужда­лись, в свою очередь, в теоретико-эстетическом обосно­вании, выработке необходимых принципов творчества и критериев оценок. На этой основе древнерусская эс­тетическая мысль возникла очень рано. Корни ее ухо­дят в славянскую мифологию и богатый фольклор сла­вянских племен Поднепровья, прошедших длительный путь развития до периода образования Киевского госу­дарства.

Киевская Русь, принявшая в Х веке христианство из Византии, обладала к тому времени многовековой языческой культурой, в том числе и довольно сложны­ми эстетическими воззрениями, яркими представлени­ями о красоте божеств, природы, человека, исходных общественных жизненных начал. Эти эстетические представления и идеи нашли богатое отражение в ма­териалах этнографии, песнях, сказках, играх, поверь­ях, легендах, многообразных формах фольклора, вы­шивках, деревянном и каменном орнаменте и т. д.

У восточных славян, как и у многих других древних народов, были развиты идеи гармонии, красоты фор­мы, органического чувства природы, эстетическое про­славление солнца, воды, земли. Материалы современ­ной археологии, многочисленных раскопок дают осно­вания видеть непосредственную связь искусства, художественных идей с жизнью, бытом, трудом, обрядностью, религиозными воззрениями, магией и т. д.

Эти эстетические идеи были функциональными, имели символическое значение, должны были обере­гать людей от бедствий, приносить счастье, служить добру, побеждать зло. Знаток культуры Древней Руси Сергей Есенин, от­давший много сил и времени изучению славянского орнамента, дошедшего до наших дней, писал в статье «Ключи Марии» о том, что древнерусский человек вкладывал в орнамент «всю жизнь, все сердце и весь разум», что «почти каждая вещь» Древней Руси несет на себе отпечаток могучей эстетической силы. «Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначения человека. Конь как в греческой, египет­ской, римской, так и в русской мифологии есть знак устремления, но только один русский мужик догадался посадить его к себе на крышу, уподобив свою хату под ним колеснице. Глубокий философско-эстетический смысл древнего искусства дохристианского периода явился исходной точкой развития художественной и эстетической мысли возникшего в IX веке из объеди­нения восточных славян нового государства — Киев­ской Руси, ставшего одним из могучих и передовых го­сударств Европы с высокоразвитой художественной культурой.

Принятие в конце Х века христианства наложило четкий отпечаток на характер древнерусской художественной культуры и эстетической мысли. Любопытно, что в летописях этого периода, в несторовской «Пове­сти временных лет» наряду с политическими аргумен­тами в пользу православия подчеркивается и эстетиче­ский аспект принятия христианства.

Эстетические мотивы при выборе веры указываются в летописи как одна из причин поступка князя Владимира и его послов. Собрав своих русских послов на совет, Владимир поставил перед ними задачу выбора наилучшей веры для Руси. Вот как летописец описывает отчет послов после посещения ими многих стран: «Ходили к болга­рам, смотрели, как они молются в храме, именуемом мечетью, стоят там распоясанные; ...и нет в них ве­селья, только печаль и смрад великий. Не добр закон их. И пришли мы к немцам и видели в храмах их раз­личную службу, но красоты не видели никакой. И при­шли мы на 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 рассказать об этом. Знаем мы только, что пребывает там бог с людьми, и служба их лучше, чем в других странах. Не можем мы забыть красоты той» .

С принятием христианства развитие эстетической мысли и искусства получает официальный характер под эгидой церкви и государства. Вместе с появлением и распространением доктрин православия возникают и развиваются новые для Руси того времени каноны и эстетические идеи, связанные с византийской культу­рой. Для византийской эстетики, как и для средневе­ковья в целом, главным было духовное, внетелесное начало, противопоставление духовности, сурового аске­тизма чувственно-материальной природе эстетического мировосприятия язычества. Духовно-аскетический религиозный идеал становится одновременно и эстети­ческим идеалом. В противоположность античности конкретно-пластические формы заменены абстрактно-символическими формами, имеющими глубинный фи­лософский смысл.

Знакомство с византийской культурой ускорило художественно-эстетическое развитие Древней Руси, раздвинув горизонт древнерусской культуры, познако­мив ее с переводными античными источниками в основ­ном в их византийском и сербско-болгарском отраже­нии. Не затронув и не изменив, по существу, основ и истоков древнерусской народной культуры, византий­ская эстетическая культура «скрестилась» с древне­русской, дохристианской. «Однако процесс обрусения византийского стиля», — справедливо замечает Н. А. Дмитриева, — выявился рано и весьма энергич­но — это заставляет предполагать, что у восточных славян уже раньше была своя достаточно развитая культура в области художественного ремесла и строи­тельства. Последние исследования и раскопки это под­тверждают. Русь знала литье и чекан, владела тонким мастерством эмалей. Она производила искусные юве­лирные вещи — бронзовые амулеты и украшения: звездчатые подвески, пряжки, колты и гривны (древ­ние серьги и ожерелья), осыпанные «зернью», увитые сканью. В узоры этих изделий вплетались птичьи, зве­риные и человеческие фигуры — славянский вариант «звериного стиля», следы языческой мифологии сла­вян, почитавших бога—громовержца Перуна, скоть­его бога Велеса, Берегиню — мать всего живого и мно­гих других природных божеств» .

В христианский период русской эстетической куль­туры возникли новые художественно-эстетические формы: богато украшенные мозаикой храмы, иконопись, фресковая живопись, древнерусская литература, лето­писные своды и т. д. Глубинная оригинальность древне­русской художественной культуры дохристианского периода, исконно славянские идеи и мотивы проявля­лись во всем: в многоглавости каменных церквей по принципу деревянных построек «без единого гвоздя», и в эмоциональном настрое икон, легкой, свободной ма­нере письма, и в сходстве трактовок новых христиан­ских образов богов с древнеславянскими (Оранта — Берегиня), пламенных патриотических словах древне­русских повестей и т. д.

Эстетические идеи Киевской Руси не нашли систе­матического изложения в специальных трактатах (это общая особенность средневековья). Однако эстетиче­ская мысль дошла до нас в других формах, получив отражение в летописях, «словах», «поучениях», пропо­ведях, хронографах, сборниках, философских, обще­ственно-политических, религиозных источниках, соб­ственно художественных памятниках, былинно-герои­ческом эпосе, пословицах и поговорках, заговорах, плачах и других формах устно-поэтического творче­ства.

До нас дошли письменные источники нескольких типов: переводные, оригинальные и смешанного типа (переводные с добавлениями и главами русских авто­ров). Памятники переводной литературы, такие, как сборник «Пчела», в котором был раздел «Слово о кра­соте», «Диалектика» Иоанна Дамаскина, содержащая раздел «О девяти музах и семи художествах», «Избор­ник» Святослава 1073 г., «Поучительные изреченья и слова Менандра Мудрого» и др. вводили русского чи­тателя в эстетическую проблематику других народов, знакомили с новыми идеями, понятиями, терминами, категориями, стимулируя развитие оригинальной эсте­тической мысли. В переводных памятниках отражены эстетические идеи христианских отцов церкви, а также античных писателей, философов. Для поставленной нами задачи особенно важно рассмотрение с эстетиче­ской точки зрения самобытных русских националь­ных источников. От XI—XIII веков их осталось не очень много, но некоторые из них представляют инте­рес именно с этой точки зрения. Это «Повесть времен­ных лет», «Поучение детям» Владимира Мономаха, главы русских авторов из «Изборника» Святослава 1076 года, «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона, «Житие Феодосия Печерского», «Житие Александра Невского», сочинения Кирилла Туровско­го, в особенности «Слово в новую неделю по пасце», «Моление» Даниила Заточника, «Слово о полку Иго-реве», «Слово о погибели Русской земли», «Киево-Печерский Патерик», «Житие Бориса и Глеба» и др.

Все эти произведения, разные по жанру и конкрет­ному содержанию, явились откликом на события рус­ской истории. В них отразилось развивающееся нацио­нальное самосознание, в том числе формирующаяся эстетическая мысль. «Надо было найти место русскому народу в той грандиозной картине всемирной истории, которую дали переводные хроники... И вот рождается новый жанр, которого не знала византийская литература, — летопи­сание.

«Повесть временных лет», одно из самых значи­тельных произведений русской литературы, опреде­ляет место славян, и в частности русского народа, сре­ди народов мира, рисует происхождение славянской письменности, образование русского государства и т.д. И на фоне описания этих со­бытий и в связи с ними автор высказывает очень точ­ные, определенные эстетические суждения и оценки происходящему, прославляя красоту и осиянность ме­ста, на котором возник «город великий» Киев и красо­ту «многие церкви», и «всякое узорочье».

Но не только «внешняя» красота прославляется в летописи. Вся она пронизана, как сказали бы на совре­менном языке, единством этического и эстетического начал, высокой оценкой красоты нравственного идеала, мудрости, просвещения, без которых нет прекрасной, праведной жизни. Много красивых слов сказано будет впоследствии русскими писателями о значении книги. Но все они имеют первоисточником «Повесть времен­ных лет», автор которой нашел слова, являющиеся и сейчас непревзойденными по красоте и силе выраже­ния: «Велика ведь бывает польза от учения книжного, книги наставляют и научают нас пути покаяния, ибо мудрость обретаем и воздержание в словах книжных. Это — реки, напояющие вселенную, это источники мудрости, в книгах ведь неизмеримая глубина;ими мы в печали утешаемся». В «Слове о законе и благодати» (1051) Иллариона дается своеобразное теоретическое обоснование госу­дарственной самостоятельности, укрепления междуна­родного значения Киевской Руси как «благодати»; православие, новое христианство, воспеваются как пре­красное. Понятие «благодати» трактуется и как эсте­тическое понятие. Символика «Слова» перекликалась и соответствовала эстетическим особенностям и симво­лике Софийского храма, в котором оно было произне­сено. Илларион воспевает Киевскую Софию как источ­ник красоты и благодати, как «церкви дивна и славна всем округлым странам и славный град твой Киев величеством яко венцом обложил».

В «Поучении детям» Владимира Мономаха, произ­ведении, полном оптимизма, светлой уверенности в бу­дущем, князь Владимир, чья собственная жизнь была примером боевого и трудового подвига, восхищается красотой, неповторимостью мира, каждого человека, тем, как «звери различные и птицы и рыбы украшены твоим промыслом, господи! И этому чуду подивимся... как разнообразны человеческие лица, — если и всех людей собрать, не у всех один облик, но каждый имеет свой облик лица...» .

Главный девиз, суть поучения детям великого кня­зя — «не ленитесь!» — всегда современны, пока суще­ствует человеческое общество: «В дому своем не лени­тесь... На войну выйдя, не ленитесь. Что имеет хороше­го, то не забывайте, а чего не умеете, тому учитесь». Призыв к постоянному, полезному труду для собствен­ного блага и блага государства как смысл жизни, как нравственно-эстетический идеал пронизывает все «Поучение».

Религиозно-аскетический монашеский идеал чело­веческой жизни князь-деятель недвусмысленно проти­вопоставляет идеалу разумной, деятельной жизни, которая только и может быть доброй и прекрасной.

Характерно, что даже в житиях святых этого пе­риода, созданных по всем канонам агиографического искусства, таких, как «Житие преподобного отца на­шего Феодосия, игумена Печерского», написанного Heстором, наряду с каноническими традиционными характеристиками и воспеванием нравственных добро­детелей, думах о спасении души, как главная нрав­ственно-эстетическая добродетель, отмечается актив­ная деятельность Феодосия, главы монастыря, большого хозяйственного и культурного центра. Феодо­сии активно вмешивается в политическую жизнь, сме­ло противостоит междоусобицам князей, стремитсяи**х** примирить, дабы не ослабляли Русь своими рас­прями.

В «Житии...» подчеркивается потрясающее трудо­любие, крепость тела и духа как основная черта лично­сти Феодосия. Умный и прозорливый, он перед смертью, чтобы избежать борьбы за власть, собрал бра­тию и попросил выбрать нового игумена. Непрестан­ный труд, простота и бескорыстие и сделали его героем «Жития», «идеальным» характером, примером для под­ражания. Гимн активному трудолюбию на благо роди­ны, этическое и эстетическое осуждение праздности вполне соответствовало интересам крепнущего Киев­ского государства. Нравственно-эстетический идеал и гражданский совпадали, давая прекрасные резуль­таты во всех сферах жизни и творчества.

Чрезвычайно ярким, оригинальным по богатству эстетических идей является «Слово Даниила Заточни­ка, написанное им своему князю Ярославу Владимиро­вичу» (XIII век) в форме фольклорной притчи. В «Сло­ве» воспеваются разум, мудрость, красота. Богатство, внешний блеск, по сути дела, выступают антиподами мудрого и прекрасного. Даниил Заточник четко разли­чает внешне красивое и духовно прекрасное.

Взяв за исходную позицию положение о том, что «сердце умного укрепляется красотой и мудростью», автор говорит далее, что такое соответствие бывает далеко не всегда. «Ибо нищий мудрый — что золото в навозном сосуде, а богатый разодетый да глупый — что шелковая наволочка, соломой набитая». Истинная красота лишь та, которая соответствует добрым и мудрым делам и поступкам. Внешнюю красоту, не имеющую «очи мудрого», он сатирически обличает.

Как человек подчиненный, рисуя образ идеального князя, автор «Слова»...» считает необходимым наделить его непременными, с его точки зрения, чертами; мудрости, красоты, душевной щедрости, честности.

Ярко выраженные элементы социальной критики богатых, духовенства сказались и на понимании им социальной обусловленности внешнего почтения, этикета, красоты. «Богатый заговорит — все замолчат и после вознесут речь его до облак; а бедный загово­рит — все на него закричат. Чьи ризы светлы, тех и речь честна» .

Очень хорошо понимает и чувствует автор, что «красоты земные», наслаждение ими уготовано для бо­гатых, а бедным, подчиненным людям глаза на красоту заслоняет их горе, тяжкая жизнь. «Ибо, господине, кому Боголюбово, а мне горе лютое; кому Белоозеро, а мне оно смолы чернее; кому Лаче-озеро, а мне, на нем живя, плач горький; кому Новый город, а мне и углы завалились, так как не расцвело счастье мое».

В «Слове» выражена мысль о красоте мудрости, красоте познания, истоках творчества и отраде творче­ства, которое приносит человеку-творцу неповторимое удовлетворение. «Я, княже, — пишет автор, — ни за море не ездил, ни у философов не учился, но был как пчела — припадая к разным цветам, собирает она нек­тар в соты; так и я по многим книгам собирал сла­дость слов и смысл и собрал, как в мех воды морские». Эстетические мотивы «Слова» были развиты в более поздних русских произведениях.

Древнерусские письменные источники сохранили живую историю эстетических идей и взглядов и пе­риода феодальной раздробленности, эстетической кар­тины жизни и деятельности отдельных княжеств (Владимиро-Суздальской, Новгородской, Псковской, Московской и других русских земель), богатая и свое­образная художественно-эстетическая культура кото­рых заслуживает специального подробного освещения. В тяжкие для Руси времена монголо-татарокого наше­ствия не замолкал голос народного творчества, хотя развитие многих художественно-эстетических начал домонгольской Руси было заглушено, остановлено, мно­гие достижения древнерусской художественной куль­туры были физически уничтожены нашествием. Все помыслы и духовная жизнь русского народа сфокуси­ровались на основных идеях: освобождения русских земель от татарского ига, политической необходимости объединения отдельных княжеств вокруг Москвы.

Лейтмотивом художественных произведений стано­вится плач по родной земле, горькое воспевание ее красот и былой свободы, которую необходимо обрести вновь, возродить красоту родной земли, ее культуру. Основным жанром становится оригинальная историче­ская повесть, вобравшая в себя совокупность истори­ческих, политических, нравственных и эстетических идей. Среди многочисленных повестей той эпохи наи­более существенны в аспекте нашего рассмотрения «Повести о Калкской битве», «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Задонщина», «Сказание о Мамаевом побоище», «Летописная книга о Куликовой битве», «Слово о житии Дмитрия Донского», многочисленные рассказы о нашествии Тамерлана, Тохтамыша, Шелкановщине и т. д.

В этих повестях с потрясающей силой запечатлены идеи национального самосознания, художественно-поэ­тическая стихия русского фольклора, отражена нрав­ственно-эстетическая (а не только политическая) идея красоты подвига, борьбы с врагом, отмщения за пору­ганную землю. Так, в «Повести о разорении Рязани Батыем» рассказывается современником событий: «И стал воевать царь Батый окаянный Рязанскую землю... И осадил град, и бились пять дней неотступно, Батыево войско переменялось, а горожане бессменно бились...» Но не равны были силы, и татары захватили Рязань, «...пришли в церковь соборную пресвятой Бо­городицы, и великую княгиню Агриппину... со снохами и прочими княгинями посекли мечами, а епископа и священников огню предали — во святой церкви по­жгли... и весь град пожгли, и всю красоту прославлен­ную, и богатство рязанское... — захватили... И не оста­лось во граде ни одного живого: все равно умерли и единую смертную чашу испили...»

Противостоит в «Повести» Батыю один из вельмож Рязанских, Евпатий Коловрат, бывший во время разо­рения Рязани в Чернигове. Собрав небольшое войско, Евпатий внезапно напал на станы татарские: «И бил их Евпатий так нещадно, что и мечи притупились, и брал он мечи татарские и сек ими. Почудилось тата­рам, что мертвые восстали». Все силы свои бросил Ба­тый на Коловрата. «Евпатий же был исполин силою... И стал сечь силу татарскую, и многих тут знаменитых богатырей Батыевых побил, одних пополам рассекал, и других до седла разрубал. И возбоялись татары, ви­дя, какой Евпатий крепкий исполин».

Но не вся Русь была захвачена Золотой Ордой, се­верные города Новгород, Псков и другие не были захва­чены татарами. Там создавалось величавое, мужествен­ное, предельно лаконичное с точки зрения художест­венного убранства, цельное по эстетической концепции, несколько суровое по нравственно-эстетическому иде­алу, добротное искусство. Там в XIV веке творил вели­кий мастер Феофан Грек. Византийское происхождение не помешало ему глубоко и органично постичь и раз­вить национальные традиции Древнего Новгорода. Росписи, фрески Феофана Грека стали шедеврами ми­рового искусства. Они потрясают экспрессией, яркой индивидуальностью образов, динамизмом, глубоким психологизмом, раскрытием внутреннего мира «стар­цев» и других традиционных ликов христианской ми­фологии (например, его фрески церкви Спаса-Преоб­ражения в Новгороде, 1378).

Классической формой русского средневекового искусства стала икона. Именно в этой форме древнерус­ское искусство стало всемирно известным. «Древнерус­ское искусство совершает победное шествие по всему миру,— пишет академик Д. С. Лихачев в предисловии к «Изборнику». Музей древнерусской иконы открыт в Реклингхаузене (ФРГ), а особые отделы русской ико­ны — в музеях Стокгольма, Осло, Бергена, Нью-Йор­ка, Берлина и многих других городов» .

Древнерусская икона во всём мире признана созданием русского национального коллективного ге­ния, многих поколений художников-иконописцев. Объединенные единой композицией в иконостас (явление чисто русское), иконы обретают новое художественно-эстетическое качество, выражая цело­стную, многогранную, многоплановую идейно-эстетиче­скую концепцию, рассказывая и передавая зрителю картину жизни божественной и земной, раскрывая «философию» духовного и телесного начал. Худо­жественно-изобразительный стиль новгородских икон XIV—XV веков становится чрезвычайно поэтичным. Сохраняя поэтический мир русской сказки (например, «Чудо о Флоре и Лавре», «Святой Георгий»—иконы XV века), новгородские иконы обретают чрезвычайную разработанность цветовой гаммы, сложность и утончен­ность композиции, изумительную изысканность и лег­кость кисти.

После Куликовской битвы, победы над татарами, началась активнейшая художественная жизнь Москвы, ставшей центром объединения русских земель.

Именно в это время на высокой патриотической волне русской духовной жизни поднялось и расцвело искусство Андрея Рублева, прославившего Русь бессмертными произведениями. Как представитель московской школы живописи, близкий по духовным устремлениям к Сергию Радонежскому, идейному вдохновителю Куликовской битвы, Андрей Рублев языком иконографии гениально выразил реально-исторические идеалы русского народа в его борьбе за объединение русских земель, освобождение от татаро-монгольского ига. Традиционные религиозные образы в его творчестве (иконы Благовещенского собора в Кремле, «Спас», «Архангел Михаил», «Апостол Павел» Звенигородского чина, «Троица», росписи Успенского собора во Владимире и др.) наполнены новым, нравственно-философским содержанием, глубо­ко человечны. Всепокоряющая гармония, победа доб­ра над злом как необходимое разрешение противоре­чий, глубокое спокойствие и сила, высокая одухотво­ренность, поэтическая просветленность отличают творения великого мастера.

Эстетическая мысль в ее теоретическом аспекте в XV—XVI веках развивается в основном в связи с поэтическими идеями нерушимого единства и целост­ности Русского государства, политической публицисти­кой, а также идеологической и политической борьбой русской церкви с различными ересями, имевшими боль­шое влияние на формирование и эстетического созна­ния. Представители ересей всенародно, вслух обсужда­ли проблему нравственно-эстетического идеала в связи с образом жизни русского духовенства. Так, на рубеже XV—XVI веков развернулась острая борьба «нестяжателей» во главе с Нилом Сорским против монастырского землевладения. Теоретиком противопо­ложной точки зрения выступил Иосиф Волоцкий, известный борец с «еретиками». Распространились идеи иконоборства. Утверждая аскетизм, высокую, строгую нравственность, Нил Сорский отвергал и красоту зем­ную, в том числе и иконопись, развивая идеи Новгородско-московской ереси конца XV— начала XVI ве­ков. Иосиф Волоцкий выступил защитником иконописания, отстаивая главным образом религиозно-содер­жательную значимость икон. Борьба была столь острой, что стала предметом обсуждения на Стоглавом Соборе 1551 года.

Собор постановил считать иконописание важней­шим государственным делом; церковные власти долж­ны всячески способствовать и помогать иконописцам, почитать их «паче простых человек». За образец икон­ного творчества было взято наследие Андрея Рублева.

В постановлении подчеркивалось значение нравст­венного облика живописца, которому подобает быть-«... смирену кротку благовейну непразднословцу несмехотворцу несварливу независтливу непьяницы неграбежнику неубийцу наипаче же храните чистоту душев­ную и телесную со всяцем опасением».

Внимание и светских, и церковных властей к пробле­мам «живописания» усиливалось, началась разработ­ка точных «подлинников»; регламентировавших и конкретизировавших атрибуты святых и иконопис­ных образов. Эстетическая теория в целом оставалась еще в рамках церковной идеологии. Переход к обоснованию светских форм творчества отчетливо наметился в следующем, XVII столетии.

**РУССКАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ XVII ВЕКА**

При исследовании теоретических проблем истории эстетической мысли, выявлении диалектики эстетичес­ких идей, генезиса их развития особая роль выпадает на долю так называемых «переходных периодов», представляющих начало смены старых, устойчивых ху­дожественно-эстетических систем, с устоявшимися художественными традициями, сложившимся стилем, отработанной многими поколениями художников техникой исполнения и т. д. Одним из таких периодов в истории русской эстетической культуры был XVII век, в особенности вторая его половина, когда медлен­но, но неуклонно начала меняться древнерусская худо­жественно-эстетическая система, на протяжении веков создавшая непревзойденные шедевры во всех сферах художественной деятельности.

Век крупных экономических и общественно-полити­ческих изменений, открытых народных восстаний, войн, государственно-политических и церковных ре­форм, сопровождающихся расколом церкви, развития связей с Западом — вся интенсивнейшая политическая, экономическая и духовная жизнь того времени породи­ла острую борьбу идей во всех сферах культуры, в том числе и в области эстетической мысли. Глубокие про­тиворечия присущи этому сложному переходному периоду, с которого начинается «новый период рус­ской истории». В эстетической сфере эти противоречия связаны в первую очередь со стремлением примирить начавшийся активный процесс «обмирщения» культу­ры, появления светской оригинальной литературы, светского обучения, усиление роли науки с господством церковной идеологии и культуры. XVII век явился одновременно и завершающим этапом древнерусской культуры и началом культуры нового времени. Из но­вых острых потребностей времени рождалось историче­ски обусловленное требование изменения старых кано­нов, религиозной эстетики, возникновение новых форм художественной культуры, а также новых понятий в эстетическом сознании и новых критериев оценки.

Из многочисленных факторов, влиявших на разви­тие русской эстетической мысли XVII века, так или иначе определявших характер ее развития и особен­ности, природу эстетических идей, выделяются следую­щие: активизация социально-политической мысли, связанная с событиями так называемого «смутного времени» и их осмыслением в философском, социологи­ческом, этическом и эстетическом аспекте, особенности реформы церкви и старообрядческого движения (ра­скол церкви), попытки теоретического обобщения потребностей художественно-эстетического движения века, начавшееся «обмирщение» культуры, развитие светских начал, первых шагов русской «просвети­тельской» философии и культуры в целом.

Эстетическая мысль первой половины XVII века связана с попыткой теоретически объяснить события «смуты», критикой правителей, утверждением чувства ответственности всех и каждого за судьбу родины. Поворот социально-общественной мысли в критическую сторону, смелость многих авторов в исследовании реальных исторических событий, оценка действий конкретных исторических лиц, участие в литературном процессе не только представителей господствующих классов, духовенства, но также представителей посада, служилых людей привели к открытиям и новых эстетических ценностей. На первый план среди различ­ных видов литературы и искусства выступают исто­рические повести, а в них — характеристика, часто весьма противоречивая, многосторонняя, действитель­ных исторических лиц и событий.

«Начало XVII века было временем, — по мнению Д. С. Лихачева,— когда человеческий характер был впервые «открыт» для исторических писателей, пред­стал перед ними как нечто сложное и противоречи­вое» . До XVII в. проблема «характера» вообще не стояла в повествовательной литературе. Глубокий интерес к человеку, его внутреннему миру, мотивам поведения, его личной ответственности за все происходящее пронизывают мировосприятие авторов «Повести 1606 г.», сочетающей стиль официальных исторических грамот с впечатляющими чертами живого психологического анализа. «Иное сказание», «Плач о пленении и о конечном разорении превысокого и пресветлейшего московского государства», «Сказание» Авраамия Палицына, где дана глубоко психологиче­ская, противоречивая характеристика царя Бориса, со­чинения Шаховского, «Хронограф» (второй редакции), «Временник» Ивана Тимофеева, «Словеса» Ивана Хворостинина, «Повести» князя И. М. Катырева-Ростовского и другие книжные памятники и историче­ские повести сохранили живой, ощутимый облик эпохи.

С увлеченностью первооткрывателей, стремясь к объективности и многосторонности, писатели в разных жанрах дают ярчайшие характеристики описываемых героев. Образы Грозного, Бориса, Григория Расстриги, Гермогена в плетении словес Авраамия Палицына; иронический характер Ивана Фуникова в народном стихе «Послание дворянина дворянину»; недюжинные характеры самобытных казаков в «Повести об Азов­ском осадном сидении донских казаков»; мирской, рус­ской женщины в «Житии Юлиании Лазоревской», ге­роя-полководца Скопина-Шуйского в «Писании о пред­ставлении и о погребении князя Михаила Васильевича, рекомого Скопина» и лиро-эпических народных пес­нях — всюду крупным планом выступают характеры героев, психологические пружины их действий и по­ступков.

С открытием характера, внутреннего мира лично­сти органически связана другая важнейшая особен­ность эстетического сознания первой половины века — тенденция к максимальному использованию эстетиче­ского арсенала фольклора в памятниках письменности, по существу, слияние элементов народной поэзии, с древнейших времен выражавшей вкусы широких народных масс, с книжной литературой, с принципами ее художественного изображения. Многостороннее влияние фольклора на профессиональную литературу вносит существенно новое в сам метод отображения действительности, в само «видение» мира, принципы и средства его изображения. Богатейшим эстетическим источником явились также зодчество, живопись и прикладное искусство, вобравшие в себя многие фоль­клорные элементы.

Эстетические идеи, возникающие в этот период, неразрывно слиты с этическим осмыслением происхо­дивших общественных событий, изнутри освещены главными понятиями общественного сознания того времени — понятием долга, родины, патриотического как этически-эстетического.

Вторая половина XVII века характеризуется более сложной борьбой различных тенденций как в идейно-политической сфере, так и в сфере эстетического созна­ния. Выражение противоречивости эстетических начал выявляется более резко и определенно и находит закрепление в эстетических теориях.

С наибольшей очевидностью противоречивость эсте­тических идей, традиций и новаторства выявилась в эстетических идеях деятелей «раскола», наложившего сильный, но мрачный отпечаток на всю духовную жизнь этого периода.

Возникнув как религиозная антитеза церковной реформе, проводимой царем Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном, движение раскола аккумули­ровало в себе глубочайшие противоречия социально-политических, философских, религиозных, этических и эстетических идей эпохи.

Выдающийся представитель раскола протопоп Аввакум всей своей жизнью и деятельностью, будучи крупнейшим писателем своего времени, являл эту противоречивость. С одной стороны, он возглавил дви­жение во многом по своей сути демократическое, принимавшее часто форму антифеодальной оппозиции широких слоев народа (низшего духовенства, крестьян­ства, посадского населения и т. д.), которые составляли основную часть этого движения, официальной церкви и самодержавному государству. В этой форме борьбы народ, по оценке Г. В. Плеханова, выражал «недоволь­ство... своим постоянно ухудшавшимся положени­ем» .

Критика Аввакумом и его соратниками царской и церковной власти, личностей царя, патриарха, царских вельмож — ярчайший не только религиозно-политиче­ский, но и эстетический памятник эпохи. Высоко оценивая сатиру Аввакума как форму художествен­ного раскрытия действительности, А. М. Горький спра­ведливо считал «язык, а также стиль... Аввакума... непревзойденным образцом пламенной и страстной речи бойца». С другой стороны, громадный талант Аввакума-проповедника, его могучая страсть бунтаря базировалась на фанатическом отстаивании старых начал русской жизни. Раскольники не только не прини­мали реформы, заключавшейся в преобразовании обрядовой стороны церкви на основе византийских традиций в интересах централизованного государства, но, по существу, призывая насмерть стоять за старую веру, умереть за единый аз, вплоть до самосожжения, противостояли начавшемуся процессу обмирщения русской культуры, распространению науки, просвещения, светского искусства, налаживанию научных и культурных связей с Западом.

Эти глубочайшие противоречия раскола как ре­лигиозно-идейного движения нашли отражение и в эстетических взглядах представителей старообрядчест­ва. В своем художественно-литературном творчестве, в особенности в «Житии», Аввакум явился глубоким новатором в утверждении новых эстетических принци­пов и художественных приемов.

В традиционной форме жития как типичного сред­невекового жанра Аввакум открыл новые художествен­ные ценности, создав «первый в русской литературе опыт пространной автобиографии», раскрыв в ней свою собственную неповторимую трагическую судьбу как конкретного человека и социально значимой личности. Чередуя художественные приемы исповеди и пропове­ди, активно утверждая принцип «простоты» изображе­ния и «просторечия» как законного средства языково­го выражения, Аввакум создает оригинальный ху­дожественный шедевр.

На фоне плетения словес «хитрого красноречия» «киевских старцев», словесного украшательства ба­рокко, за которыми нередко исчезала содержательная суть произведения, «Житие» поражает реалистической глубиной нравственно-психологической характеристи­ки изображаемых характеров, подлинно демократи­ческой направленностью, непревзойденным (не только для своего времени) художественным мастерством, неповторимостью стиля. Аввакум осознавал (при всей традиции средневекового самоуничижения) свое высо­кое назначение писателя-борца. Он открыто выражает свою художественно-эстетическую концепцию, и как исходный принцип в ней: «..люблю свой русский при­родный язык, виршами философскими не обык речи красить» «Реченно просто» — для Аввакума высшая самооценка творчества. Эти принципы нашли выраже­ние в проникновенных описаниях природы, быта, пре­дельно искреннем раскрытии своего внутреннего сос­тояния, жизни близких и т. д. «Житие» Аввакума, как и многие другие памятники раннего старообрядчества («Челобитная царю Алексею Михаиловичу», «Вопроси ответ» инока Авраамия, «Житие и письма инока Епифания», «Прение верного инока с отступником» и др.), по принципам сатирического обнажения неприемлемости норм жизни и морали официальных властей, яркому разговорному языку, ироническому стилю изложения очень близки художественным принципам демократи­ческой сатиры второй половины XVII века. «Житие» явилось важным этапом нравственно-психологическо­го и эстетического самосознания художника как творческой личности, индивидуализации его творчест­ва. Однако отстаивание Аввакумом равенства человека (перед богом и природой и боярыни, и мужика) сочета­лось с проповедью идеала духовного нищенства, актив­ным неприятием всякой «внешней мудрости», «высо­ких наук», изуверской подчас борьбой за чистоту и непререкаемость веры.

Противоречивые взгляды эстетики раскола очевид­нее всего проявились в сфере трактовки живописи, иконописи, в частности в небольшом трактате Авваку­ма «Об иконном писании», в котором он в теоретиче­ском плане всецело следует решениям Стоглавого Собо­ра (1551 г.). Борясь со всяческими проникновениями идей Запада, Аввакум категорически отрицал новые тенденции в искусстве, в том числе и новую для рус­ской эстетической культуры XVII века школу живопи­си, возглавляемую Симоном Ушаковым.

Аввакума более всего возмущает отступление от старых канонов, тенденция к принципам написания икон «по плотскому умыслу», стремление божествен­ные лики «будто живые писать», «по-фряжскому, сиречь по-немецкому».

Новая живопись с ее светскими элементами, зем­ным началом неприемлема для Аввакума и его сторон­ников, так как она противоречит их нравственно-эстети­ческому идеалу Христа, который «тонкостны чувства имея» Изображения на иконах должны соответствовать типу страдальца-аскета, когда художник рисует «лице, и руце, и нозе, и вся чювства тончава и измождала от поста и труда, и всякия им неходящия скорби» .

Саркастически высмеивая психологические и жизненные несоответствия новой школы (например, пишут «Христа на кресте раздутова: толстехунек миленький стоит, и ноги те у него, что стульчики»), онподмечает существенные недостатки иконописиXVIIвека по сравнению с иконописью предшествующих ве­ков: некритическое отношение к западным образцам, психологическую неоправданность многих конкретных деталей и, как главный недостаток, резкое снижение духовности, одухотворенности, свойственных классиче­скому иконописанию в его лучших образцах. В этой оценке живописи новой школы проявился острый ум и высокий художественный вкус Аввакума.

Принципиально был поставлен Аввакумом вопрос о национальной самобытности русского искусства. И все же в целом его эстетическая концепция в проблемах живописи была консервативной, ибо пыталась утвер­дить безнадежно уходящие принципы искусства про­шлого, категорически не допускавшего в искусство иных критериев, кроме духовно-религиозных. Им безо­говорочно отвергались новые художественные принци­пы, утверждавшие земную красоту, полнокровность жизни. Огненные стрелы его критики, направленные против никоновских требований к русской иконописи, прежде всего попадали в представителей новой школы, делающей первые шаги по направлению к светскому искусству, расшатывающему устойчивость канонов.

Новые художественно-эстетические принципы наш­ли отражение в трактатах по вопросам искусства и иконописания. Несомненную теоретическую и историче­скую ценность в этом отношении представляют тракта­ты художников новой школы: царского изографа Иосифа Владимирова («Трактат об иконописании») и жалованного иконописца Оружейной палаты Симона Ушакова («Слово к люботщательному иконного писа­ния»). Новым в этих трактатах было отражение появив­шейся атмосферы активных споров вокруг проблемы иконописания, обсуждение художниками стоящих перед ними идейно-художественных проблем. Написан­ные в острой полемической форме, трактаты зафиксиро­вали острейшую идейную борьбу по эстетическим воп­росам, связанным с развитием искусства того времени, охваченного процессом обмирщения, проникновением светского начала во все сферы и жанры традиционного средневекового искусства. Трактат Владимирова пронизан страстным утверж­дением нового художественного видения, отстаиванием «световидных» икон новой школы, возглавляемой Ушаковым. Постановка важнейших и весьма разнообразных проблем говорит о высокой теоретической культуре автора трактата, его пристальном внимании к процес­сам, происходящим в западном искусстве. Художник, полемизируя с неприемлемыми для него старообряд­ческими взглядами на живопись в противовес требо­ваниям «темновидных», аскетических икон, выдвигает новый принцип «живоподобия», утверждает новую, «земную» трактовку красоты в искусстве.

Позитивная программа автора трактата, сосредото­ченная главным образом в первой части рукописи, на­званной «О премудром мастерстве живописующих, сиречь об изящном мастерстве иконописующих и целомудренном познании истинных персон и о дерзост­ном лжеписании неистовых образов», отличается стремлением автора ввести обсуждение проблем разви­тия русского искусства в русло общемировых проблем культуры, показать сближение путей развития русской и западной эстетической культуры, выдвинуть новые для русского народа критерии оценки.

Новым было требование Владимировым распро­странения принципа «живоподобия» как на религиоз­ную живопись, так и на светскую. Единство критериев было значительным шагом вперед в эстетической тео­рии того времени. С его точки зрения, правдоподобие, правдивость нужна в равной степени как для написа­ния портретов царей, так и для написания икон. Для него совершенное изображение богородицы возможно лишь как «живоподобное» изображение (трактовка им апокрифической легенды о святом Луке, создавшем совершенный, светоподобный образ богородицы). Боже­ственное, с его точки зрения, можно раскрыть лишь посредством написания живого человеческого облика, облеченного в человеческую плоть, «жизнеподобно».

Идея конкретной индивидуализации образа разви­вается и во второй части трактата, названного «Против тех, кто уничтожает живых икон живописание или возражение некоему хульнику Иоаннова вредоумному». «Где таково указание изобрели, — критикует Иосиф Владимиров раскольников, — несмысленные любопрители (в резкости выражений не стесняли себя ни представители раскола, ни новой школы), которые одною формой смугло и темновидно, святых лица писать повелевают? Весь ли род человеческий во едино обличье создан? Все ли святые смуглы и тощи были?

Следуя природе, прославляя свет и красоту живо­писания, мастер может приблизиться к «живоподобию» образа. Кроме трактовки этой главной категории трактата Владимирова, в нем заключены пространные рассуждения о назначении искусства, о необходимости систематического, терпеливого обучения этому искус­ству, об отличии искусства от ремесла, о соотношении нравственности и красоты, о личности художника, о соотношении живописного и словесного изображе­ния и др.

Содержание трактата ново, многогранно и значи­тельно, все позднейшие трактаты XVII века во многом повторяли идеи трактата Владимирова, явившегося серьезным теоретическим обоснованием принципиаль­но нового подхода к искусству. Главным достоинством трактата Владимирова было подчеркивание права «премудрого» художника на новаторство в искусстве, его права не следовать слепо традиции (как бы высока она ни была), утвержденному столетиями иконописно­му этикету, а исходить из согласия собственному «слуху и видению». Такая постановка вопроса для русской эстетики XVII века была смелой и новатор­ской, открывавшей реальные возможности сближения искусства с жизнью.

Творчество Симона Ушакова, последнего крупного русского иконописца, воплотило первые поиски кон­кретных путей и форм этого сближения. Разрыв с ико­нописной традицией намечен четко. В иконах и порт­ретах-парсунах Ушакова, гравюрах на меди присутст­вуют все признаки «живоподобия», правдоподобия: пластичность в передаче фигур, написание лиц в реа­листической манере, светлый колорит, активное стрем­ление к психологической характеристике изображае­мых персон. Главное внимание художника не случайно сосредоточено на изображении лица, здесь он достиг значительных успехов, сделав серьезный шаг вперед в решении своей главной темы «Спаса нерукотворного», в повторении этой темы применил впервые прием мелких мазков, добившись ощущения подлинности живо­го, человеческого лица.

Утратив напряженную глубину образов монумен­тальной новгородской живописи, беспредельной одухо­творенности икон Рублева, Симон Ушаков привнес в русское искусство иные эстетические ценности. «Мяг­кая лепка лица, какой до Ушакова не знала русская иконопись, должна была производить на современни­ков впечатление своей объемностью, создавать ощуще­ние живой плоти, телесности — всего того, чего до него не добился ни один мастер».

Солидаризируясь с новыми положениями трактата Владимирова и опираясь на него, Ушаков наиболее пристальное внимание уделяет проблеме «тайны» вос­приятия, воздействия искусства, способности искусства сохранять жизнь поколений, бессмертие и славу челове­ческого духа и сердца. Значительная часть трактата посвящена конкретно-художественному обоснованию принципа правдоподобия, реализуемого посредством специфических форм и средств изображения, анализу этих средств (рисунка, цвета).

В эстетических суждениях Ушакова делается оче­видная попытка выявить специфические критерии для оценки собственно искусства, его формы и содержания.

В свете теоретических положений трактатов Влади­мирова и Ушакова остроумные упреки Аввакума в адрес новой школы живописи являются исторически неправомерными и, как это ни парадоксально, в борьбе с новыми тенденциями иконописи он солидаризирует­ся со своим врагом Никоном, еще более ревностно следившим за развитием иконописания, боровшимся как с иконами старого письма, так и с «фряжскими» (иностранными) иконами новой школы. Изучение исто­рии русского иконописания показывает, что дело не только в личных симпатиях и антипатиях царя и па­триарха, а в том, что в эпоху средневековья церковь во всех странах, в том числе и в России, осуществляла контроль за развитием искусства, направляя его в нуж­ное ей русло. Исстари на церковных соборах рассмат­ривались вопросы, связанные с иконописанием.

В XVII веке в силу обострившейся борьбы идей, про­никновения светских начал во все сферы культуры церковь, боясь «художественных» ересей, особенно ревностно следила за развитием иконописания. Так, решением Собора 1667 года строго регламентировались не только общее направление религиозной живописи, но и конкретные приемы изображения, тематика и т. д.

Принципы руководства живописью со стороны церкви (довольно жесткие) зафиксированы в «Грамоте трех патриархов», принятой Собором 1669 года. Наря­ду с традиционными рассуждениями о божественном происхождении искусства, подчеркиванием традицион­ных «хитростей» иконного писания, необходимости со­хранения сословно-кастовых основ искусства, ростки нового мировоззрения, внедрение светских начал, следование духу времени отразились и в этих «Грамо­тах». Они проявились в повышении интереса к пробле­ме красоты изображений, впервые в утверждении важ­ности писания «мирских вещей», указании на необхо­димость регламентации светского искусства.

Наряду со старыми религиозными сюжетами в «Грамоте» узакониваются увлекательные, красочные сюжеты из «Библии» и светской истории, расцвечен­ные бытовые сценки. «Красота» и увлекательность изображения выдвигается на первый план в религиоз­ной живописи. (Подобными изображениями заполнены стены и потолки, весь интерьер большинства русских церквей последней трети века.)

Близкой по содержанию к «Грамоте трех патриар­хов» является и «Грамота» царя Алексея Михайло­вича 1669 года. Внимание царя направлено не только на иконопись, но и на эстетические задачи, связанные со строительством и украшением городов, особенно Мо­сквы, которой необходимо «лепу быти». (Во время цар­ствования Алексея Михайловича развернулось строи­тельство и «украшение» многих русских городов и ансамблей монастырей, храмов, архитектурных про­мышленных и торговых зданий, утвердился перенос принципов светского каменного зодчества на цер­ковное.)

Активнейшая художественная жизнь эпохи приве­ла к появлению многих новшеств в этой сфере: впер­вые в России был создан придворный театр с красоч­ными театральными представлениями на библейские сюжеты; появилась силлабическая поэзия, в живопи­си и архитектуре—тенденция к красочности и яркости форм, вобравших элементы фольклорного начала, на­родных художественных вкусов и сочетавших их с украшательством в стиле барокко. Требование Алек­сея Михайловича к придворным художникам и жало­ванным иконописцам писать «лепо, честно, со достой­ным украшением, искусным рассмотром художества» пронизывало всю эстетическую культуру последней трети века. Категория красоты, толкуемая в основном как украшение, была основной категорией эстетики, особенно придворной.

Большая роль в развитии и пропаганде новых эсте­тических идей принадлежит Симеону Полоцкому, че­ловеку по тому времени широко образованному, кото­рого справедливо называют одним из первых русских просветителей. Мыслитель, педагог, издатель, поэт, драматург, активный создатель церемониальной, при­дворной эстетики, Полоцкий явился создателем для своего времени новых эстетических ценностей. Его справедливо считают виртуозным мастером поэтиче­ской детали, ярким художником литературного ба­рокко.

Широко используя эстетические традиции белорус­ского, украинского, польского, а также общеевропей­ского схоластического просвещения и так называемого школьного барокко. Полоцкий и другие представители русской художественной культуры (Сильвестр Медве­дев и Карион Истомин) способствовали формированию новых идейно-эстетических нормативов, нашедших впоследствии дальнейшее развитие в эстетике русского классицизма XVIII века.

Два сборника стихов Полоцкого «Ветроград много­цветный» и «Рифмологион», отразившие сущность и направление русской поэзии того времени, явившиеся своеобразными толковыми словарями, откликнувши­мися на самые различные стороны жизни, а также ав­торские предисловия к ним раскрывают эстетические взгляды Полоцкого. В сфере поэтического «Симеон По­лоцкий, — по мнению советского исследователя А. М. Панченко, — принес в Россию барочную концеп­цию писательского труда, если и не вполне самостоя­тельную, то вполне оригинальную для русской эстети­ки XVII века. Эта концепция имела целью доказать, что писательский труд может рассматриваться как личный нравственный подвиг, как камень, полагаемый в здание грядущего совершенного общества». А забо­ты о совершенствовании общества, его просвещении были главным назначением писателя, художника, по Полоцкому, делом его жизни. Важно учение Полоцкого о слове (логосе) с эстетических позиций барокко (соот­ношение слова и остроумия, слова и изобретательности поэтической формы и т. д.). Мир, слово, книга — для него синонимы.

Как просветитель задачу поэзии он видит в воспи­тании нравов общества, укреплении души, познании непознанного и, конечно, в украшении жизни чело­веческой.

Не обошел молчанием Полоцкий и острых споров по вопросам иконописания (в докладной записке царю «Об иконном писании»). В записке, кроме конкретных, насущных вопросов, связанных с иконописью, ставятся и более общие теоретические проблемы о понимании сущности искусства в целом. Очень обстоятельно от­стаивает он «плотскую» форму всякой живописи, вы­ступая против доводов Аввакума в этом вопросе и поддерживая школу Ушакова. Считая «плотскую» фор­му первоосновой всякого художественного воспроиз­ведения образа, он доказывает, что в иконописи «плот­ское смотрение»— главное, так как вне реального обра­за нельзя ничего изобразить — ни живого человека, ни божества, ни ангела, так как вне образа и божье су­щество невозможно видеть.

Полоцкий развивает мысли о природе, лаборатории художественного творчества, о том, что на современном научном языке мы называем природой художественно­го обобщения, традиционно сравнивая художника с пчелой. Подобно пчеле, собирающей мед из разных цве­тов, живописец отовсюду берет «лепоту и тщится описати не токмо видимая вещи века сего, но и невидимая вещи века сего, но и невидимых касается начерта­нием».

Полоцкий разграничивал содержательную сторону предмета изображения и его художественное вопло­щение. «Неискусство» живописца, «нелепо написанные иконы не делают бесчестия святым», такие «неискус­ные» произведения он предлагает исправлять или же запрещать неискусным продолжать свое занятие, т. е. заниматься иконописанием.

Наряду с категорией прекрасного, красивого он ста­вит категорию безобразного — «нелепости» в искус­стве, которая противостоит красоте. Проявляя колос­сальную по тем временам эрудицию, пересыпая свое изложение многочисленными ссылками на отцов церк­ви, постановления соборов, ученые трактаты филосо­фов, Полоцкий способствовал введению на русской почве более широкого круга эстетических идей, от утверждения эстетики придворного церемониала до решения конкретных теоретических проблем эстетики театра, стихосложения, иконописи и других видов ис­кусства того времени.

Художественно-эстетические ценности XVII века в целом, столь многогранные и красочно яркие, нашед­шие воплощение во всех видах и формах искусства, а не только иконописи, составляют важный, необходи­мый этап в русской эстетической культуре. Противо­положные оценки и споры вокруг проблемы эстетиче­ских ценностей этого периода, не утихающие до сих пор, говорят о жизненной силе и плодотворности идей этой эпохи, явившейся началом многих начал в раз­витии русского эстетического сознания.

**ЛИТЕРАТУРА**

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. П. Раздел «Россия». М., 1964; т. IV. М-, 1969.

Кулакова Л. И. Очерки русской эстетики XVIII века. Л., 1968.

Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М„ 1980.

Овсянников М. Ф., Смирнова 3. В. Очерки истории эстетических учений. М., 1963.

Соболев П. В. Очерки русской эстетики первой половины XIX века. Л., 1975.

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

Овсянников М.Ф. и др. История эстетической мысли. В 6 т. М., «Искусство» 1986.

Баженова А.А. Русская эстетическая мысль и современность. «Знание» 1980.