



ВЕРУЮЩИЙ РАЗУМ

13/2024

*Журнал Отдела
религиозного образования
и катехизации
Санкт-Петербургской
епархии*

Главный редактор:

Председатель Отдела религиозного образования и катехизации
Санкт-Петербургской епархии, кандидат богословия, доцент
иерей Илия МАКАРОВ

Редакционная коллегия:

иерей Игорь ИВАНОВ — научный консультант,
кандидат философских наук, доцент
ГАВРИЛОВ Игорь Борисович — научный консультант,
кандидат философских наук, доцент
АЛЕКСЕЕВ Сергей Владимирович — художественный редактор,
член Творческого союза художников России
ГУСАКОВА Виктория Олеговна — научный консультант,
доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения
ГОТОВСКАЯ Ольга Францевна — выпускающий редактор

Учредитель:

Отдел религиозного образования и катехизации
Санкт-Петербургской епархии



От редакции	4
МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО: ЭТИКА И ЭСТЕТИКА	
<i>Иерей Илия Макаров</i> Музыкальный модник против социомузыки	5
<i>В. Н. Смирнов</i> Новое направление русской духовной музыки в контексте эстетики православного богослужения	11
ТРАДИЦИИ ПРЕПОДАВАНИЯ ОСНОВ КУЛЬТУРЫ И НРАВСТВЕННОСТИ	
<i>С. Ю. Дивногорцева, М. Д. Донская, И. А. Конюшкова</i> Культурно-просветительская деятельность Русской Православной Церкви для педагогов в конце XIX — начале XX века	25
<i>М. А. Манойлова</i> История духовно-нравственного образования и воспитания на Псковской земле	35
<i>Е. А. Кирилова</i> Работа с художественным словом как средство воспитания моральных качеств младших школьников на уроках «Основ религиозных культур и светской этики»	65
<i>Е. О. Галицких</i> Традиции чтения в творчестве В. Н. Крупина	71
ДУХОВНЫЕ ОБРАЗЫ В ЖИВОПИСИ	
<i>В. М. Авдеев</i> Метафизика искусства. Попытка графического представления	79
<i>В. О. Гусакова</i> «Не я ли, Господи?» Нравственные основы иконографии Тайной Вечери в западноевропейской и отечественной живописи	88



М. В. Николаева

Сравнение полотен Рубенса и Рембрандта

«Снятие с креста» из собрания Государственного Эрмитажа 114

«ВСПОМИНАЙТЕ НАСТАВНИКОВ ВАШИХ...»

Д. В. Меляков

Некоторые аспекты искусствоведческого анализа фотопортрета
и иконописного образа святого

как элемента педагогического воздействия

(на примере жизнеописания святителя Луки) 127

СЕМЬЯ И ОБЩЕСТВО

Д. Б. Гусаков

Правовая культура и традиция

как факторы сохранения ценностной основы

брачного права в России 133

ПОЭТИЧЕСКАЯ СТРАНИЦА

Иерей Илья Макаров 142

Иерей Игорь Иванов 146

НАШИ АВТОРЫ 153



От редакции

Очередной выпуск журнала «Верующий разум» посвящен теме образования через культуру. Содержание этого номера предлагает читателю поразмышлять о современных тенденциях в образовании и культурных традициях, которые наполняют образование вечными ценностями бытия, в центре которых для русского человека всегда был Господь.

Основной акцент авторы статей поставили на сакральном смысле, который передается с помощью традиций из поколения в поколение с целью рассказать о смысле жизни человека.

Много внимания уделяется произведениям литературы, музыки и изобразительного искусства как творческим проявлениям человека в поиске ответа на жизненные вопросы и чаянии воздать Богу благодарность за Его милости.

Актуальный вопрос о состоянии современной музыки и ее деэтизации рассмотрен в статье иерея Или Макарова в проблематике противостояния «музыкального модника» и «социомузыки».

Нравственные проблемы современности в контексте попираания «Истины, Добра и Красоты» на Западе нашли свое отражение в размышлении Гусаковой В. О. над иконографией Тайной Вечери.

Статья о правовой культуре Гусакова Д. Б. направляет читателя к рассуждениям о значении Божиих заповедей в правовом устройстве народов и их жизнедеятельности.

Для журнала стало доброй традицией публиковать лучшие статьи выпускников Высших епархиальных курсов святого праведного Иоанна Кронштадтского. В этом номере читатель сможет ознакомиться с двумя такими работами авторов Мелякова Д. В. и Николаевой М. В.

Завершает номер подборка стихотворных произведений авторов, пишущих на духовно-нравственные темы — рубрика современной православной поэзии.

Настоящий выпуск будет интересен богословам, теологам, искусствоведам, педагогам, правоведам и всем, кто интересуется духовной культурой и искусством.

Иерей Илия Макаров

Музыкальный модник против социомузыки

Аннотация. В статье рассмотрен главный вопрос современного состояния музыки — деэтизация. Перспектива огромного влияния музыки на человека приводит к мысли о ее умирании. Пророческий дар Стравинского выставляет трансцендентную основу музыки против социологического опошления музыкальных предпочтений. Великие русские мыслители будущность искусства видели в его духовном измерении. Насколько музыка в XXI в. сможет воспринять заветы композиторов-философов, настолько она станет полем для проявления благодетельства души.

Ключевые слова: деэтизация музыки, Стравинский, музыкальные форсайты, социология музыки, композиторы-философы.

Очевидным в XXI в. стал факт, что музыка всегда «на гребне волны», она в тренде, ею интересуются все. Пожалуй, по популярности в социуме она может сравниться только со зрелищным споротом или сферой отдыха. Хотя по статистике музыка превосходит спорт, и сама включена в понятие «отдых». В среднем человек прослушивает около 15 000 песен или композиций в год (об этом свидетельствуют различные сервисы по прослушиванию музыки). Если учесть, что современные треки длятся около трех минут, то выходит протяженность в целый месяц непрерывного прослушивания музыки за год жизни человека. Одну двенадцатую всей своей жизни человек проводит за слушанием музыки, но каким образом и какой именно музыки — вот самые важные вопросы, когда мы пытаемся определить социальный статус музыки и найти тех, кто влияет на ее развитие¹.

Краеугольным моментом в оценке всех музыкальных новаций прошлого и настоящего является проблема деэтизации музыки. Эпоха сексуальной революции 1960–1970-х годов привела к утилитарному использованию индустрии развлечений, куда оказалась включена и музыка. Время великих композиторов заканчивалось. Джазовые салоны уже проложили путь к фоновой музыке с облегченным содержанием. После Второй мировой войны общество якобы не нуждалось в серьезной музыке, в музыкальном театре, в серьезных композиторах. Стал навязываться исключительно песенно-куплетный жанр, к концу XX в. узакон-

¹ Макаров Илия, иер. Музыкальное богословие русской культуры // Верующий разум. 2022. №11. С. 14.

ненный в формате трехминутного трека любого направления и для любых целей. Такие композиции воспевали «свободную любовь», провозглашали антинасилие, где на смену внешнему насилию приходило рабство информационное, или несли откровенную антигуманистическую миссию. Создавалось впечатление, что такой музыкой или готовят население к ментальной деградации, или некие силы сделали музыку своим инструментом влияния на общественное настроение и мнение.

В 1980–1990-е годы музыка стала уже музыкальной индустрией, или шоу-бизнесом. Этому соответствовали мировые музыкальные тренды — все выстраивалось на позициях принесения дохода автору, исполнителю, продюсеру, музыкальным компаниям. Нет ничего дурного в том, что за творчество платят те, кто хочет его услышать (увидеть). Однако характерной чертой шоу-бизнеса становится внеэтический пафос. А самое удивительное, что это востребовано огромным числом людей (потребителей, как их тогда стали именовать). И если в классическую музыкальную эпоху музыка не только и не столько развлекала, сколько давала ощущение иной реальности, создавала поле для философии жизни, облагораживала душевный мир человека и, все еще помня свои религиозные корни, приобщала человека к некоей духовной перспективе, то с конца XX столетия все изменилось окончательно. Музыка даже не потакает рядовым желаниям человека, она извращает его самосознание, которое уже целое поколение жидется на приоритете «хочу — не хочу», и в разнообразии современных музыкальных стилей становится все более склонно к декадансу и деградации. Ведь не вдохновляясь этически, человек перестает быть высшим существом на земле. Музыка XXI в. делает все, чтобы животные инстинкты в конечном итоге убили душу *homosapiens*².

Цифровой мир убил особую атмосферу музыкальной коммуникации в концертном зале, а электронное музыкостроение превратило музыкальных мыслителей в многостаночников мелодий и аккордов, из которых музыка хоть и состоит, но не зависит в своем трансцендентном выходе только от них. Блатной шансон прошлого столетия испортил музыкальный вкус общества, сродни тому, как матерные частушки отбивают любовь к народной песне. Теперь гангстерский рэп стал законодателем альтернативной музыки, а luxury поп-музыка является символом достатка и похоти. Рок-культура, если она и была культурой вообще, из политического протеста давно стала inferнальным кличем к остаткам разумности³. Некогда вдохновляющие патриотические чувства песни военных лет были бриллиантами песенной культуры, трогая-

² Макаров И. В. Принципы арт-теологии в начале XXI века: дис. магистр. теолог. СПб., 2024. С. 60–61.

³ Дунаев М. М. Преступление перед будущим. Размышления о рок-культуре. М., 2007. С. 5.

ющими душу и не стыдящимися признаваться в любви к Родине, а значит и дающими силы любить людей. Теперь патриотическое чувство стоит миллионы рублей и проявляется лишь в предвыборной гонке. Хотя военные действия обостряют в том числе музыкальный вкус.

Став в XX в. фоном жизни, музыка в начале XXI в. превратилась в «черную дыру», в которой пропадает все лучшее, что смогло за столетия создать человеческое творчество, ориентированное на пробуждение и культивирование этической стороны жизни. Форсайт по участи музыки двоякий: музыка сама должна себя переосмыслить и стать действительно новой, не вестись на маркетинг и пиар, но вести за собой душу человека, оставшегося в одиночестве со своими проблемами, а для этого должен появиться музыкант, подобный Баху или Стравинскому, который даст людям такую музыку, которая отвлечет от всего навязываемого теперь. Иной прогноз коренится в смене этической парадигмы общества, что приведет к реальному изменению музыкального вкуса, а значит и музыка иная будет ожидаема. Это так же нелегкий путь, потому что общество приучено вестись на предложение, а не формировать свой спрос. Именно осознание гибельности неэтического мировоззрения может изменить общественные приоритеты, и тогда музыку не будут воспринимать как «публичную девку», которой за деньги можно распоряжаться как угодно, но станут уважать заложенный в музыке потенциал откровения Неба⁴.

Все эти изменения предвидел еще Игорь Стравинский. В том его уникальность и композиторско-пророческий дар. Он сумел предопределить и направить по верному вектору возможные пути развития музыкального искусства. Он делал музыку нарочито серьезной, пытаясь погрузить человека XX в. в размышления об основных, во многом духовных бытийственных вопросах. Он не стремился спекулировать музыкой из политических амбиций и не делал ее исключительным источником обогащения. Как истинный мастер, Стравинский сочинял музыку ради нее самой, вернее, ради ее высшего предназначения, чтобы музыкальное творчество, провозглашая свет, добро и веру, стало полезным обществу и устремляло людей к настоящей красоте бытия.

Модный композитор XX в. искал истину современности, пульсировал вместе со временем. Его творческое воображение более «волновало культурное достояние века, траектория духовной жизни, нежели социально-политическая борьба»⁵. Не стесняясь, в неудобное время он делает устоявшиеся в своем формате жанры «литургическими», например балет «Свадебка».

⁴ Макаров Илья, иер. Богословие музыки в вопросах и ответах // Верующий разум. 2022. №11. С. 140.

⁵ Друскин М. О Стравинском и его «Диалогах». Л., 1971. С. 304.

Стравинский считал, что Церковь (а в христианстве он видел живительный источник выхода искусства из кризисных ситуаций) всегда была самым мудрым покровителем музыки: «В Церкви мы совершаем меньше музыкальных грехов... Церковь знала то, что знал Давид: музыка славит Бога. Музыка способна славить Его в той же мере, или даже лучше, чем архитектура и все убранство церкви... Дух исчезает вместе с формой... без Церкви, предоставленные собственным силам, мы лишились многих музыкальных форм»⁶.

В начале 1950-х годов И. Стравинский, предчувствуя наступление этического падения, специально сужает тематику своих произведений. Он связывает свое творчество с библейскими сюжетами. Возникает строгий аскетический стиль музыки, преобладает синтез музыки и чтения вместо инструментального звучания, музыкальная «графика» стала преобладать над красочностью былого музыкального стиля. Двадцатью годами ранее композитор уже своей «Симфонией псалмов» побуждал музыку к поклонению Богу. Псалмы — это поэмы восхваления, но также суда. Он отмечал, что для него музыка — это область духа, который творит в художнике и через художника.

Идеал Стравинского в художественном смысле — это Средневековье, а точнее эстетика Ренессанса, «где признавался и защищался примат духовного начала и достоинства человеческой личности (которую не следует смешивать с индивидуумом), где хороший ремесленник думал лишь о том, как выразить прекрасное через полезное». Композитор утверждал стимулирующую роль традиций для искусства и был убежден, что жива лишь та традиция, которая несет в себе потенции для дальнейшего развития⁷.

Отчего же современники словно не услышали самого модного композитора эпохи и увлеклись социальным и экспериментами над высших из искусств — музыкой? Превознося идеациональный характер музыки над чувственным и мечтая об их взаимном смешении, Питирим Сорокин упрекал сочинителей музыки за увлечение внешними эффектами и именно за Стравинским видел будущий возврат в музыке от чувственных к идеациональным формам⁸.

Лев Толстой задолго до социологических исследований в области музыки сказал о художнике, что для совершенства произведения искус-

⁶ Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л., 1971. С. 275–276.

⁷ Макаров И. В. Игорь Стравинский. Серебряный век или музыка будущего // Отечественные традиции гуманитарного знания: история и современность: сб. докладов науч.-практ. конф. / отв. ред. М. П. Горчакова-Сибирская, Е. А. Гусева, И. Б. Гаврилов. СПб., 2005. С. 183–185.

⁸ Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика: исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / пер. с англ., коммент. и статья В. В. Сапова. СПб., 2000. С. 192–193.

ства необходимо, чтобы «художник говорил из внутренней потребности и потому говорил вполне правдиво», а для этого нужно, чтобы «художник был нравственно просвещенный человек, а потому не жил бы исключительно эгоистичной жизнью, а был участником общей жизни человечества»⁹.

Но важнее правды в этике художника и всего искусства является любовь. «В любви — последний и безусловный первоисточник всякого творчества, а следовательно и всякой культуры... При этом любовь противопоставляется сразу и отвлеченному рассудку, и черствой воле, и холодному воображению, и земной похоти». Ильин писал о том, что человечество в XX в. влекомо материализмом, приобретательскими инстинктами и экономическими правилами, оно предается безбожному искусству¹⁰.

Альберт Швейцер считал, что способность современного человека понимать значение культуры и действовать в ее интересах подорвана, «потому что условия, в которые он поставлен, умаляют его достоинство и травмируют его психику»¹¹. С 1960-х годов появилась новая форма культуры — массовая. Она заложила основы современной музыки. Фундаментальный труд по социологии музыки принадлежит германскому ученому Т. В. Адорно, который акцентировал внимание на коммерческом характере поп-музыки. Американский социолог Дж. Куртис связывал появление всего нового в современной поп-музыке с усовершенствованием технологии, отсюда его социотехнический подход к изучению популярной музыки как социокультурного феномена. Англичанин С. Фритт утверждал, что продукты поп-музыки выражают вкусы и интересы публики, но не создают их¹².

Это основоположники социологических исследований в музыке. Были и после них новые попытки ответить на вопрос, что же первично: предложение или спрос. Но социология и музыковедение словно буксовали на месте. Назрела необходимость вывести социомузыкальный герменевтический круг на следующий уровень¹³. В итоге творцы «постепенно переложили цель и смысл своей жизни из внутреннего мира во внешний», — как писал Ильин, — материальное возобладало, духовность упразднилась, все стало слишком земным, а небесное перестало

⁹ Толстой Л. Н. Собрание сочинений. Т. 15: Статьи об искусстве и литературе. М., 1983. С. 37.

¹⁰ Ильин И. А. Основы христианской культуры // Ильин И. А. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1993. С. 287–289, 302.

¹¹ Швейцер А. Культура и этика. М., 1973. С. 40.

¹² Шоста Г. Популярная музыка в зеркале социологии // Музыка. 1993. №3. С. 30–31.

¹³ Макаров И. В. Социологический критерий в оценке музыкальных новаций XX века // Социальные технологии и современное общество: сб. науч. трудов. Вып. 3. СПб., 2006. С. 97–100.



быть привлекательным для человека¹⁴. Ушла воля к совершенству, а именно без нее культура немислима — резюмировал философ. Возможно, арт-теология в этом будет успешнее социологии и поможет человеку разобраться в себе.

Духовные предупреждения Стравинского, музыкальные форсайты XXI в., социологические исследования вкусовых предпочтений — все должно работать на одну цель — дать человеку возможность найти в себе любовь к творческому созиданию, гуманитарному уважению чувств, совершенствованию личной и общественной этики. Тогда музыка будет делать свое благородное дело и перестанет нуждаться в наших исследованиях. Она будет творить наш мир дыханием Бога.

Список литературы

1. Друскин М. О Стравинском и его «Диалогах». Л., 1971.
2. Дунаев М. М. Преступление перед будущим. Размышления о рок-культуре. М., 2007.
3. Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л., 1971.
4. Ильин И. А. Основы христианской культуры // Ильин И. А. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1993.
5. Макаров Илия, иер. Богословие музыки в вопросах и ответах // Верующий разум. 2022. №11. С. 127–142.
6. Макаров Илия, иер. Музыкальное богословие русской культуры // Верующий разум. 2022. №11. С. 10–18.
7. Макаров И. В. Игорь Стравинский. Серебряный век или музыка будущего // Отечественные традиции гуманитарного знания: история и современность: сб. докладов науч.-практ. конф. / отв. ред. М. П. Горчакова-Сибирская, 8. Е. А. Гусева, И. Б. Гаврилов. СПб., 2005. С. 183–185.
9. Макаров И. В. Принципы арт-теологии в начале XXI века: дис. магистр. теолог. СПб., 2024.
10. Макаров И. В. Социологический критерий в оценке музыкальных новаций XX века // Социальные технологии и современное общество: сб. науч. трудов. Вып. 3. СПб., 2006. С. 97–100.
11. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика: исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / пер. с англ., коммент. и статья В. В. Сапова. СПб., 2000. С. 192–193.
12. Толстой Л. Н. Собрание сочинений. Т. 15: Статьи об искусстве и литературе. М., 1983.
13. Швейцер А. Культура и этика. М., 1973.
14. Шостакович Г. Популярная музыка в зеркале социологии // Музыка. 1993. №3. С. 30–31.

¹⁴ Ильин И. А. Основы христианской культуры // Ильин И. А. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1993. С. 329.

Новое направление русской духовной музыки в контексте эстетики православного богослужения

Аннотация. Формулируются основные критерии церковно-певческой эстетики, резюмируются работы мыслителей, определяется значение и влияние творчества П. Чеснокова, А. Кастальского и А. Гречанинова на развитие духовной музыки посредством анализа эстетической составляющей церковной музыки на современном этапе ее развития.

Ключевые слова: церковное пение, духовно-певческая традиция, новое направление, теозстетика, эстетика богослужения.

Эстетика православного богослужения — это комплекс и синтез¹ архитектурного, визуального, акустического, декоративно-прикладного искусства, которые призваны к тому, чтобы передать глубокий духовный опыт и помочь верующим вступить в общение с Богом через интеллектуальное, эмоциональное и духовное участие в богослужении. Таким образом, музыка, акустически воздействующая на человека, является составной частью богослужебной эстетики наряду с архитектурой, иконописью, священной утварью.

И. Корнышева пишет, что в Православной Церкви, в любом, будь то общественное или частное, богослужении всегда присутствует пение. Даже если некоторые части службы только читаются нараспев на одном тоне (псалмодируются), они все равно звучат музыкально. В старину на Руси богослужение называлось «пением», и «идти на пение» означало «идти на богослужение»².

Святоотеческая музыкальная эстетика

В эпоху раннего христианства в сфере музыкального творчества господствовало смысловое, вероучительное содержание общественной молитвы над «лирическим», чувственным его восприятием. Это обусловлено тем, что церковное пение в первую очередь является евангельской проповедью и выражением догматов веры, а не экстатическим всплеском чувств и эмоций. Основа христианского богослужения —

¹ Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 370–382.

² Корнышева И. Р. Музыкальная эстетика православного богослужения: дис. ... канд. филос. наук. Ростов н/Д., 2011. С. 102.

слово и текст, которые отражают суть христианского вероучения. Однако слово в церковной традиции всегда песенно интонировалось. Будучи своего рода «богословием в звуке», текст в церковно-певческом формате должен напрямую соответствовать церковному вероучению, следовательно, мелодия должна отражать содержание текста и выражать собой то, что стоит за этими словами, глубокий их смысл и духовно-спасительный характер. Этот принцип — основа богослужебного пения в соответствии с традициями святоотеческого наследия.

Например, Херувимская песнь, согласно своему моменту в контексте богослужения, должна эстетически отражать нечто легкое, возвышенное, парящее, светлое и умиротворяющее, полностью лишённое трагичности или волнений. Вместе с тем часть Херувимской песни на словах «дориносимачинми» в церковно-певческой традиции исполняется более энергично, торжественно, словно предчувствуя грядущую победу Воскресения над смертью. Но, несмотря на это, П. Чесноков позволял себе отходить от этой эстетической традиции, представляя Херувимскую песнь в форме русской народной песни или симфонической поэмы как своеобразную «пробуждающую песнь», направленную не на вызов умиленной реакции, а на бодрствование перед тем важным событием, которое вскоре будет происходить на богослужении.

В общепринятом русском обиходе церковного пения «Милость мира» либо представляет собой «умиленно-мажорное» песнопение (например, афонского, иерусалимского или сербского распевов) или резко противоположное этому «покаянное, но не трагическое» музыкальное молитвословие (например, в «Заупокойной Литургии» А. А. Архангельского, или на музыку архимандрита Феофана (Александрова), или «На разорение Москвы»). В своей авторской интерпретации «Милости мира» П. Чесноков меняет сложившуюся музыкальную эстетику, переосмысливая ее. Для него это торжественная, победоносная песнь — гимн Воскресению Христа. В традиционном понимании «Милость мира» служит предвкушением Пасхи, но у П. Чеснокова она отображает уже случившуюся Пасху Христову, в песнопении композитора звучит не столько покаяние, сколько торжество. В свою очередь, в «Милости мира» А. Кастальского звучит не Пасхальное торжество, не предвкушение Воскресения, а именно покаяние, участники богослужения его музыкой входят в глубокое покаянное чувство, приуготовляя свои души к принятию Христа. «Милость мира» у А. Гречанинова не содержит в себе явного покаяния или торжества, но в ней чувствуется трогательное предвкушение Светлого Христова Воскресения, вбирающего в себя весь духовный опыт поколений.

В сочинениях Отцов Церкви, написанных в первые века христианства, мы находим многочисленные упоминания о глубоком различии

между церковным пением и светской музыкой. Основная идея этого различия заключается в том, чтобы человек исполнял песнопения «как ангел», т.е. не для своего и зрительского наслаждения или выражения своих чувственных желаний, а для прославления Бога³.

Важно отметить, что многие века для создания церковных песнопений, как правило, отвергались привычные музыкальные мотивы и гармонии, используемые в светской музыке⁴. Однако Е. В. Герцман пишет, что духовная музыка не была обособленным феноменом, а постоянно находилась под влиянием народной музыки, которая, в свою очередь, также не могла не испытывать воздействия церковной музыки. Народная и церковная музыка представляли собой две стороны единой византийской музыкальной культуры⁵. Такое наследие предполагалось и в развитии русского церковного пения.

Наличие интонаций светской музыки в церковном творчестве композиторов, в частности П. Чеснокова, нельзя считать нарушением святоотеческих принципов. Композитор развивал ту же святоотеческую идею, видоизменяя ее в адаптации к русской народной песне, христианской по духу, и используя для богослужения, чего в принципе невозможно было помыслить в древности, тем более что достаточно долго церковная музыка не была авторской. П. Чесноков стремился сохранить народную музыку в церковной, использовал многие народные мелодии и песенные стили в своих произведениях.

А. Кастальский писал: «Хотелось бы иметь такую музыку, которую нигде, кроме храма, нельзя услышать, которая так же отличалась бы от светской музыки, как богослужебные одежды от светских костюмов»⁶.

В III в. Климент Александрийский писал: «Должна быть отвергнута музыка чрезмерная, надламывающая душу»⁷. Предшествующие Новому направлению церковные композиторы (Д. Бортнянский, М. Березовский, С. Дегтярев) не гнушались писать музыку, «возбуждающую чувства», однако музыка композиторов Нового направления намеренно лишена этого.

Русская Православная Церковь не одобряет использования музыкальных инструментов при совершении богослужения. Священник Н. Лосский пишет о том, что восточные церкви используют музыкальные инструменты для сопровождения литургической музыки. Введе-

³ Мартынов В. И. Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалом... // Музыкальная академия. 1991. №6. С.36.

⁴ Мартынов В. И. История Богослужебного пения. М., 1994. С. 98.

⁵ Герцман Е.В. Византийское музыкознание.Л., 1988. С. 13.

⁶ Кастальский А. Д. О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке// Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 5. М., 1998. С. 143.

⁷ Скабалланович М. А. Толковый типикон. М., 2003. С. 113.

ние древних музыкальных инструментов (таких как орган, гусли, тимпан и др.) не нововведение, а древнейшая литургическая традиция⁸. Были попытки на Поместном Соборе 1917 г. ввести употребление органа (предложение А. Гречанинова) или фисгармонии (предложение А. Кастальского), однако они не увенчались успехом. Исходя из традиции, пение за богослужением должно исполняться исключительно вокально, без внедрения музыкальных инструментов.

В данном контексте интересен способ некоего «замещения» недостаточности инструментальной поддержки использованием особенностей вокального звукоизвлечения — так называемая тембризация, которая стала музыкально-выразительным средством, при котором мнимый оркестр формируется из тембров человеческих голосов.

Эстетика Древней Руси

В XI–XVII вв. русская церковная музыка выражалась основной формой пения, известной как знаменное пение — это своеобразный исторический стиль музыки.

Существуют три теории происхождения знаменного распева:

- 1) знаменный распев основан на русских народных интонациях⁹;
- 2) знаменный распев является русифицированной версией византийского церковного пения¹⁰;
- 3) знаменный распев был выделен в сакральное поле в противовес профанному народному мелосу¹¹.

Знаменный распев распевался для того, чтобы подчеркнуть богословское содержание текста. Начиная со времен Амвросия Медиоланского через Григория Великого, Иоанна Дамаскина мы знаем о том, что текст Октоиха тесно связан с его музыкальным выражением.

Древнерусский музыкальный канон основывается на системе осмогласия (от слав. «осмь» — восемь), которая строго регулирует оформление церковного богослужения. Число восемь символизирует как весь пройденный и необходимый путь, так и цель этого пути — будущую вечную жизнь. Принцип осмогласия отражает идею вечной молитвы человека перед Святой Троицей. Каждый глас в системе осмогласия представляет собой шаг на пути к духовному возвышению. Совокупность звуковых ступеней формирует космос, представляющий собой

⁸ Лосский Н. *свящ.* Очерк богословия литургической музыки: православный взгляд. М., 2013.

⁹ Николаев Б., *прот.* Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. М., 1995. С. 48.

¹⁰ Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006. С. 48.

¹¹ Екатерина Матвеева о знаменном распеве. URL: https://ruvera.ru/articles/ekaterina_matveeva_intervyu (дата обращения: 02.04.2024).

упорядоченный и гармоничный мир, выражающий духовную поддержку и музыкальное Благо. В этом мире исключены хаос, дисгармония, пустота, бесчувственное и «безмысленное» пространство¹². Система осмогласия — нерушимое слияние текста и мелодии.

Протоиерей Борис Николаев отмечал, что музыкально-теоретический метод изучения знаменной мелодии не может полностью объяснить суть осмогласия¹³. Он увидел в отражении четырех основных свойств Церкви в православной богослужбной музыке единство, святость, соборность и апостольский характер церковного пения¹⁴.

П. А. Флоренский в «Рассуждении о богослужении» говорит об особом свойстве древнерусской монодии: «Древнее унисонное, или октавное, пение... удивительно как пробуждает касание Вечности. Вечность воспринимается в некоторой бедности земными сокровищами, а когда есть богатство звуков, голосов, облачений и т. д. и т. д., наступает земное и Вечность уходит из души куда-то, к нищим духом и бедным богатствами»¹⁵.

А. Комарова, исследуя русскую духовную музыку, пишет о том, знаменный распев служил организации внутренней жизни человека, а также ставил перед собой задачу ввести душу человека в состояние духовного торжества¹⁶.

Современная музыкальная эстетика православного богослужения

В. Соловьев использовал понятие «теургия» для обозначения начального этапа неструктурированного творчества, когда все деятельности людей были основаны на мистике или религиозных убеждениях: «Свободной теургией, или “цельным творчеством” грядущей жизни, В. Соловьев называл новое органическое “расчлененное” единство основных ступеней (степеней) творческой сферы: мистики, изящных художеств и технических художеств, направленное на созидание преображенной жизни; объединение, осознанное и свободное, в отличие от первобытной теургии, когда обе низшие «степени» еще не были выделены из мистики, то есть не имели самостоятельности»¹⁷.

¹² Комарова А. Н. Русская духовная музыка как умозрение в звуках: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Н. Новгород, 2008. С. 19–20.

¹³ Макаров И., иер. Религиозно-философское постижение музыкального творчества в XX веке // Христианское чтение. 2019. № 2. С. 113.

¹⁴ Николаев Борис, прот. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения // Сайт монастыря Спаса Нерукотворного путины. URL: <http://lavka.klikovo.ru/books/43921/index.html> (дата обращения: 13.12.2023).

¹⁵ Трубачев С. Музыкальный мир П. А. Флоренского // Советская музыка. 1988. № 9. С. 99–103.

¹⁶ Комарова А. Н. Указ. соч. С. 20.

¹⁷ Бычков В. В. Эстетика Владимира Соловьева как актуальная парадигма. М., 1999. С. 3–43. (История философии. № 4).

В статье «Рыцарь священного предания. Мистические основы Церкви в богословии Владимира Лосского»¹⁸ В. Аверьянов рассматривает учение В. Лосского о Священном Предании. Идея единства и согласия проявляется в творческом процессе человека через соборность и «совершенное согласие между единством и различием». По В. Лосскому, свобода становится неотъемлемой частью и тесно связана с пониманием Священного Предания. Предание, которое исходит «извне», внезапно становится внутренней свободой человека, выявляя его уникальность. Соборное предание не только является способом функционирования и жизненной системой Церкви в целом, но также потенциально присутствует в каждом ее члене как важный элемент этого организма. Благодаря этому мы можем ощутить единство в эмоциональном аспекте богослужения¹⁹.

В искусстве главной целью является не отвлеченная красота. Художественное произведение становится прекрасным благодаря теме и замыслу, которые оформляют его. «Основная задача искусства — конкретное постижение мирового смысла». Далее поясняя, Н. Лосский пишет о том, что мировой смысл «открывается через усмотрение, переживание или хотя бы намеки на связь мира с Богом»²⁰.

Протоиерей Н. Лосский считал, что музыкант в церкви должен быть не только искусным исполнителем, но и богословом. Это подразумевает, что музыкант должен развивать в себе «кафолическое» сознание Церкви²¹. Одной из главных ролей музыканта в богослужении является служение самому богослужению. Музыка должна сопровождать молитвенные тексты (а лучше сказать, должны быть созвучна им по смыслу), помогая верующим войти в состояние сосредоточения. Она должна быть неотъемлемой частью богослужения, вносящей гармонию и красоту.

Согласно древнему выражению *Lexeorandi — lexcredendi*, молитвенное правило должно отражать правило веры. Таким образом, церковное пение, имеющее «богословский характер», должно быть совершенным отражением веры²².

Священник П. Флоренский рассматривает церковное искусство на примере икон, подчеркивая их двойственную природу: с одной стороны, они являются небесным видением, а с другой — всего лишь распи-санной доской для тех, кому не открыт мир сверхчувственного. Сове-

¹⁸ Аверьянов В. Крытый крест. Традиционализм в авангарде. М., 2015. С. 29–35.

¹⁹ Корнышева И. Р. Указ. соч. С. 56.

²⁰ Лосский Н. О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М., 1998. С. 296–298.

²¹ Лосский Н. В. Богословские основы церковного пения // Православный портал «Предание.ру». URL: <http://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/132292-istoriya-bogoslužebnogo-peniya/#toc25> (дата обращения: 08.04.2024).

²² Лосский Н., свящ. Очерк богословия литургической музыки: православный взгляд. М., 2013. С. 64–112.

менному подходу, который видит в иконописи лишь древнее художественное ремесло, автор противопоставляет тезис о том, что живопись в целом обладает особой силой, способной вывести зрителя за пределы материального мира. Онтологическое свойство символов, к которым относится живопись, заключается в их способности быть тем, что они символизируют. Однако не всякая живопись достигает этой цели. Если произведение не возносит зрителя над миром физических красок и холста, то оно не может быть названо искусством. В таком случае мы говорим о неудачной попытке, о посредственности²³.

П. Флоренский утверждает, что икона, будучи дверью в иную реальность, выходит за пределы этого мира и ограничивает эту иную реальность рамками, чтобы помочь нам, людям, более ясно сформулировать этот мир для себя. Церковное пение должно воплощать в жизнь то же самое, что и иконы, — выводить людей из этой реальности в иную, высшую. Эстетика иконописи и церковного пения должна отвлекать людей от суеты этого мира и направлять их чувства к небесам — от этого зависит, какой должна быть музыка.

Символ — связующее звено между земным и небесным, поэтому он не может быть пустым или бессмысленным. Он предоставляет перспективу соединения и направления, а музыка служит средством для этого соединения. Таким образом, символ указывает, а музыка действует. Символ имеет эстетическую ценность, он зафиксирован и является знаком, в то время как музыка — это процесс, постоянно движущийся вперед и совершенствующийся. Поэтому в данном случае аскеза, рассматриваемая не как ограничение, а как средство достижения совершенства, и музыка неразрывны. Музыка — это путь личной аскезы и самосовершенствования, поэтому важно, какая эстетика у этой музыки, какую красоту она старается передать. Если она передает небесную Красоту, она имеет определенные черты жанра, звукоряда, ритмической структуры и мелодичности.

В. Кандинский говорил о причинах, мотивирующих на создание произведений искусства, называя их «тремя мистическими необходимостями»:

- 1) выразить себя в своем произведении искусства;
- 2) отразить дух эпохи, в которой он творит;
- 3) выразить то, «что свойственно искусству вообще»²⁴.

Первым и важным шагом к проникновению внутрь слушателя в храмовом синтезе искусств является «омузыкаливание» предметного мира внутри храма. Музыка в этом контексте выступает в качестве осо-

²³ Флоренский П. А. Иконостас // Сайт библиотеки «Вехи». URL: <https://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> (дата обращения: 22.12.2023).

²⁴ Бычков В. В. Икона и русский авангард начала XX века // КорневиЩе-ОА. Книга неклассической эстетики. М., 1998. С. 64.

бого интерпретатора, который толкует текст, действия и жесты. Музыка должна стать организатором художественного или богослужебного текста и помочь зрителю-слушателю, вернее участнику молитвенного действия, воспринять его. Музыкальное искусство, будучи признаком и частью целого, говорит о самом целом; оно служит его знаком²⁵.

Павел Григорьевич Чесноков

Рассвет творчества П. Чеснокова совпал с предреволюционной эпохой, и в этот период он ощущал неотложную потребность сохранить подлинно русское звучание певческого стиля в церковном богослужении. Композитор видел в музыке уникальный язык, способный сохранить богатство русской культуры и духовного наследия.

Во времена композитора в духовной музыке появлялись не только интонации народной песни, но и мелодика городского романса и гармоническая «космичность» звучания. Эти элементы отразились и в музыке П. Чеснокова, отражая его стремление уловить дух времени. Возможно, у автора возникло некое предчувствие предстоящих перемен, когда родные национальные черты начнут принудительно утрачиваться. Однако композитор не считал церковный знаменный распев подлинно русским. Он скорее видел в нем искусственно созданный элемент для богослужения. Возможно, именно поэтому композитор извлекал эстетику не из знаменного распева, а из русской песни — источника, который, по его мнению, лучше отражал дух русской культуры и сохранял духовное наследие Православия. Заслуживает внимания инновационный подход композитора, который внедрил уже существующие народные интонации в церковное богослужение для некоего освящения и воцерковления народной мелодики.

В творчестве композитора прослеживается идея единства в соборности, где человек через соборный дух раскрывает и выражает свою сущность. В его музыке этот соборный дух, несмотря на свою немногую приземленность и национальную окраску, сохраняет свою значимость.

Каждый слушатель находит в музыке П. Чеснокова отголоски своей души, сливаясь в общем соборном порыве молитвенного предстояния в надежде на заступничество. Это позволяет хоровой музыке композитора становиться не только коллективным, но и вполне индивидуальным опытом. Именно через эти интонации каждый человек обретает свою уникальность, поскольку чувствует себя единым с соборной Церковью во время музыкального восприятия. Такая музыка становится своеобразным каналом для выражения единства и самобытности каждой души, погруженной в соборный опыт молитвы.

В отличие от иконописи, церковная музыка не ограничена строгими канонами, если сам знаменный распев не считать своеобразным каноном. П. Чесноков справедливо не признавал знаменный распев каноном, рассматривая его скорее как традицию²⁶.

П. Чесноков придает большое значение слову, используя музыку для углубления его смысла и соответствия богослужебному священнодействию. При этом композитор не считал, что музыка должна быть аскетичной. Наоборот, в своем творчестве он искусно применял все достижения музыки на тот момент и интонационные возможности. Автор создает свою богослужебную музыку, не просто соответствующую храмовому пространству, но и воздействующую на молящихся, помогая им осуществить общение и соединение с Богом. То есть храмовая музыка — не украшение интерьера, но полноценный (если не один из главных) участник храмового действия.

Александр Дмитриевич Кастальский

В своих аранжировках древних мелодий композитор сохранял характерные черты церковного пения, включая постоянно повторяющиеся мелодические обороты. Он не тронул их, а лишь окутал тонкой контрапунктической тканью, основанной на разработке подголосков и попевок. Таким образом, его произведения объединяли в себе и древнее, и современное. А. Кастальский реставрировал мелодии древних распевов, применяя современные композиторские техники, основанные на русском народном стиле.

В своем творчестве автор особо относился к тексту, который он облакает музыкой. Он стремился добиться соответствия написанного не формальным требованиям, а именно церковности. Таким образом, композитор выделял значимость текста, тщательно сочетая его с характером музыкальной гармонизации.

А. Кастальский намеренно старался сблечь в профессиональном музыкальном творчестве искренность религиозного переживания. Более того, он выдвигал эти требования к музыкантам, писавшим духовные песнопения²⁷. Говоря о церковно-эстетическом вопросе, Кастальский пишет, что композитору придется «чувствовать, что соответствует храмовому искусству и что не подходит, словом, усвоить церковный стиль»²⁸.

²⁶ Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3: Церковное пение в пореформенной России в осмыслении современников/ сост., вступ. ст. и коммент. С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова. М., 2002. С. 749.

²⁷ *Кастальский А. Д.* Простое искусство и его непростые задачи // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. V: Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка / Ред.-сост., авт. вступ. статей и коммент. С. Г. Зверева. М., 2006. С. 123.

²⁸ Там же.

Сам композитор написал ряд теоретических трудов, в частности «Простое искусство и его непростые задачи», где говорит о том, что знаменный распев понимается им как важная составляющая народно-песенной культуры и «всего храмового искусства»²⁹. В своих работах А. Кастальский объединял представление о богослужении как «синтезе храмового действия», а также осознание онтологизма, соборности, эстетического аскетизма и символизма богослужебного пения, основанного на древних распевах. Композитор сакрализировал мелодии древнего распева, возводя их в ранг канона. Поэтому, он считал необходимым заняться восстановлением традиционных распевов и актуализировать их ценность в современном на тот момент церковно-музыкальном искусстве. Более того, он утверждал, что древние распевы «образуют тот корень, из которого должны вырасти задачи нашей церковной музыки»³⁰.

А. Кастальский опирался на традиции знаменного распева и исследовал понятие «церковный стиль». Важными аспектами этого стиля являются духовность и художественная цельность богослужебного пения, его отличие от светского стиля, а также «национальные начала» и «доступность понимания», которые необходимы для церковного единства. Совпадение характеристик знаменного распева и задач церковной музыки в конце XIX — начале XX в. свидетельствует о его актуальности в культуре того времени и о возможности синтеза различных культурных традиций в сакральном контексте канона³¹.

В творчестве композитора видно влияние церковно-народной (сочетание ранней церковной и народной многоголосной) традиции, а также национальной композиторской школы³².

Основная цель композитора заключается в создании стиля многоголосных переложений древних распевов, который соответствует синтезу сторон «храмового действия» и актуализирует сакральный аспект диалога культур, времен и территорий. В его творчестве сохраняются канонические черты знаменного распева, что позволяет достичь «духовного единства» между древним распевом и музыкальной культурой периода XIX–XX в. В сочинениях А. Кастальского синтезируются выразительные средства древних распевов, народной песенности и современного музыкального искусства, что проявляется в создании «нового церковно-национального» стиля³³.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же. С. 122.

³¹ Астафьева Л. Е. Функции диалога культур в генезисе знаменного распева (на материале Нового направления в духовной музыке): автореф. дис. ... канд. культурологии. Киров. 2007. С. 15–16.

³² Там же. С. 16.

³³ Там же. С. 16–19.

«Музыкальная реставрация» была трудом всей жизни композитора. Он занимался не только гармонизацией древнего распева, но и созданием двух реконструкций, одну из которых он смог завершить. А. Кастаньский реконструировал вышедшую из употребления в XVII в. древнерусскую литургическую драму «Пещное действо», которая представляла собой чин воспоминания библейского сюжета о сожжении трех верных Богу юношей.

Александр Тихонович Гречанинов

В творчестве А. Гречанинова «Демественная литургия» ор. 79 стоит особняком и представляет собой удивительное слияние двух контрастных эпох революционной осени 1917 г. в России. Но все же наивысший художественный стандарт Нового направления проявляется в его литургическом опусе 29 (1902).

Композитор воплотил элементы взаимодействия традиционных церковных распевов и народных песен в обширное музыкально-эпическое повествование. Здесь присутствуют звонкая мелодика бубенцов русской тройки (в № 2), могучая богатырская атмосфера (№ 9) и молитвенная глубина души (№ 8). Запричастный стих (№ 13) занимает почетное место в музыкальной структуре 29-го опуса — в этом автор верен скорее традиции, нежели уставу, так как богослужебный устав не знает таких понятий, как «запричастный» концерт.

А. Гречанинов изначально написал 79-й опус исключительно для любителей домашнего пения и музицирования, однако позже редактировал, добавляя новые музыкальные инструменты. Можно утверждать, что свою Демественную литургию он сознательно делает миссионерской, показывая ее всему миру на доступном музыкальном языке.

Согласно А. Гречанинову, самое важное — «соответствие музыкального содержания данного произведения содержанию текста». Чем больше соответствия, тем более оно признается в духе Церкви³⁴. Композитор также подчеркивает, что бесконечное разнообразие текста требует музыки, которая также будет разнообразной по характеру и оттенкам. Принцип музыкального воплощения слова через картинность и иллюстративность важен в его работе. В некоторых случаях, когда текст дает достаточные основания, применяется картинность и иллюстративность, а в других случаях, в более кратких молитвах, гимнах и хвалебных песнопениях, преобладает определенное религиозное настроение³⁵.

³⁴ Гречанинов А. Т. Несколько слов о «духе» церковных песнопений // Московские ведомости. 1900. № 56. С. 4.

³⁵ Там же.

А. Гречанинов также затрагивал вопросы гармонии и церковно-певческой интонации. Он писал о том, что существует требование, по которому богослужебная музыка должна быть лишена сентиментальности, слащавости, пошлости, а выполнение этого требования зависит от соответствия музыкальной составляющей тексту³⁶.

Композитор писал: «Если в духовно-музыкальном сочинении не будет этого религиозного настроения, то оно не будет отвечать условию, которое я считаю самым главным, — это соответствие музыки тексту. Так как в священном тексте это религиозное настроение, конечно, всегда налицо, то, само собой разумеется, что и в музыке оно обязательно, иначе этого соответствия не будет»³⁷.

А. Гречанинов был тем человеком, который считал возможным, и даже нужным, на основе древнерусских интонаций создавать новую мелодику. Композитор написал «Демественную Литургию» (ор. 79) в 1917 г. Он отмечал, что название происходит из изначального замысла касательно этого опуса³⁸. В его литургии местами все же улавливается демественная интонация, хотя автор одной из своих композиторских задач считал создание новой мелодики на основе древних интонаций — не гармонизация, а полностью авторская музыка в духе древнего распева³⁹.

Наличие музыкальных инструментов в богослужебной музыке А. Гречанинова свидетельствует о том, что автор в своем творчестве пытался преодолеть раскол церковей на православную и католическую, он оказался своего рода «музыкальным экуменистом».

Завершая, отметим, что в творчестве выдающихся представителей Нового направления П. Чеснокова, А. Кастальского, А. Гречанинова, основное воплощение получила часть русской церковно-певческой традиции, связанная с знаменным распевом. Эстетика творчества этих композиторов имеет общие черты. Они все обращались к мелодиям знаменного распева, киевского распева и других древних распевов, однако каждый из них внес собственный вклад, проявив индивидуальность своего композиторского дарования. Русская духовная музыка одноголосного традиционного распева получила уникальную авторскую интерпретацию в их духовном творчестве.

А. Кастальский своим композиторским талантом воссоздал материал древнерусской церковно-певческой традиции с высокой стилистической точностью, но в то же время его музыка лишь в небольшой степе-

³⁶ Там же.

³⁷ Гречанинов А. Т. Письмо к издателю // Московские ведомости. 1900. №2 С. 3.

³⁸ Гречанинов А. Т. Моя жизнь. Нью-Йорк, 1951. С.113.

³⁹ После него также будет мыслить диакон С. Трубачев в известном своем творении «Днесь висит на древе» (15 антифон утрени Великой Пятницы). Во многих перепечатанных партитурах это произведение обозначено как знаменный распев, однако на самом деле это абсолютно авторская композиция в духе древнего распева.

ни отражает возможности дальнейшего развития этой тенденции. А. Кастальский возводит знаменный распев в «канон» и строит на нем большую часть своего хорового творчества.

Духовное творчество П. Чеснокова и А. Гречанинова, наоборот, отличается довольно свободной интерпретацией материала древнего традиционного распева. Авторская богослужбная музыка П. Чеснокова отличается особой свободой в отношении церковной традиции. А. Гречанинов применяет новаторский подход, сочетая своеобразную авторскую «высвобожденную космичную» гармонию с традицией восприятия богослужбной мелодики в контексте молитвенного служения в церкви.

П. Чесноков, создавая музыку с использованием народных песенных и романсовых интонаций, знаменного распева, делает ее понятной для широкого круга слушателей. Именно это накладывает свой отпечаток на «духовный ренессанс» в конце XX в. — духовные сочинения композитора оказались самыми востребованными, при этом не став обиходом.

Церковно-музыкальные сочинения А. Кастальского, хотя и мало исполняются, оказали влияние на непрекращающийся композиторский интерес к древним распевам, в частности к знаменному. После него заниматься гармонизациями старинных мелодий будут многие композиторы — архиерей Матфей (Мормыль), диакон С. Трубачев, митрополит Ионафан (Елецких), С. Толстокулаков, С. Самусенко и др. Стиль письма современных духовных композиторов движется по вектору, заданному А. Гречаниновым еще столетие назад⁴⁰.

«Сюжетность» духовно-музыкальных сочинений, подобно П. Чеснокову, например, можно увидеть в сочинении «Ныне отпускаеши» иерея И. Макарова⁴¹.

В произведениях П. Чеснокова, А. Кастальского и А. Гречанинова отсутствует барочная пышность, строгость классицизма и несимметрия рококо. Это золото, «искушенное седмерицею», органично вплетается в эстетику православного богослужения как сто лет назад, так и в настоящее время.

Список литературы

1. *Астафьева Л. Е.* Функции диалога культур в генезисе знаменного распева (на материале Нового направления в духовной музыке): автореф. дис. ... канд. культурологии. Киров, 2007.
2. *Бычков В. В.* Икона и русский авангард нач. XX века // КорневиЩе-ОА. Книга неклассической эстетики. М., 1998.
3. *Бычков В. В.* Эстетика Владимира Соловьева как актуальная парадигма. М., 1999. (История философии. №4).

⁴⁰ Например, творчество С. Екимова, М. Малевича и др.

⁴¹ Духовная музыка Петербурга. Начало XXI века. СПб. 2019. С. 16–17.



4. *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006.
5. *Герцман Е. В.* Византийское музыкознание. Л., 1988.
6. *Гречанинов А. Т.* Моя жизнь. Нью-Йорк, 1951.
7. *Гречанинов А. Т.* Несколько слов о «духе» церковных песнопений // Московские ведомости. 1900. № 56.
8. *Гречанинов А. Т.* Письмо к издателю // Московские ведомости. 1900. № 57. Духовная музыка Петербурга. Начало XXI века. СПб., 2019.
9. *Зверева С. Г.* Александр Кастальский: Идеи. Творчество. Судьба. М., 1999.
10. *Кастальский А. Д.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 5. М., 2006. С. 49–68.
11. *Кастальский А. Д.* Простое искусство и его непростые задачи // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 5. М., 2006. С. 121–128.
12. *Комарова А. Н.* Русская духовная музыка как умозрение в звуках: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Н. Новгород, 2008.
13. *Корнышева И. Р.* Музыкальная эстетика православного богослужения: дис. ... канд. филос. наук. Ростовн/Д., 2011.
14. *Лосский Н., свящ.* Очерк богословия литургической музыки: православный взгляд. М., 2013.
15. *Лосский Н. В.* Богословские основы церковного пения // Православный портал «Предание.ру». URL: <http://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/132292-istoriya-bogosluzhebno-go-peniya/#toc25> (дата обращения: 08.04.2024).
16. *Лосский Н. О.* Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М., 1998.
17. *Макаров И., иер.* Религиозно-философское постижение музыкального творчества в XX веке // Христианское чтение. 2019. № 2. С. 107–118.
18. *Мартынов В. И.* Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалом... // Музыкальная академия. 1991. № 6. С. 37–44.
19. *Мартынов В. И.* История Богослужебного пения. М., 1994.
20. *Матвеева Е.* [о знаменном распеве] // Сайт «Русская вера». URL: https://ruvera.ru/articles/ekaterina_matveeva_intervyu (дата обращения: 02.04.2024).
21. *Николаев Б., прот.* Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. М., 1995.
22. *Преображенский А. В.* Культурная музыка в России. Л., 1924. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3: Церковное пение в пореформенной России в осмыслении современников/ сост., вступ. ст. и коммент. С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова. М., 2002.
23. *Трубачев С.* Музыкальный мир П. А. Флоренского // Советская музыка. 1988. № 8. С. 81–89.
24. *Флоренский П. А.* Иконостас // Сайт библиотеки «Вехи». URL: <https://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> (дата обращения: 22.12.2023).
25. *Флоренский П. А.* Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 370–382.

С. Ю. Дивногорцева, М. Д. Донская, И. А. Конюшкова

Культурно-просветительская деятельность Русской Православной Церкви для педагогов в конце XIX — начале XX века

***Аннотация.** С Крещения Руси и по сегодняшний день Русская Православная Церковь вносит существенный вклад в социокультурную жизнь российского общества, способствуя его религиозно-нравственному развитию и воспитанию, приведению ко Христу. Одним из ведущих направлений деятельности Русской Православной Церкви является культурно-просветительское, особое значение имеющее для педагогов как воспитателей подрастающих поколений. Цель статьи — краткая историческая характеристика этого рода деятельности Церкви на рубеже XIX–XX вв. В соответствии с предложенным авторами определением понятия «культурно-просветительская деятельность» представлена информация о таких ее видах, используемых Русской Православной Церковью для педагогов в предреволюционный период, как лекции просветительского и методического характера, организация церковных педагогических музеев, паломнических поездок, кратковременных курсов повышения квалификации, формирование Союзов законоучителей и проведение их съездов в региональных и всероссийских масштабах. Особое внимание обращено на малоизвестную страницу истории православной педагогики об организации курсов для учителей церковного пения. Указаны причины и предпосылки появления в образовательном пространстве страны такого рода курсов, их адресат, особенности проведения.*

***Ключевые слова:** культурно-просветительская деятельность, Русская Православная Церковь, религиозно-нравственное развитие и воспитание личности, православная культура, преподаватели Закона Божия и церковного пения.*

Русская Православная Церковь вносит существенный вклад в социокультурную жизнь российского общества, имея первейшей своей целью религиозно-нравственное развитие и воспитание личности, приведение ее ко Христу и спасение. Одним из ведущих и значимых направлений деятельности Русской Православной Церкви является культурно-просветительское.

Понятие «культурно-просветительская деятельность» имеет широкое толкование в самых многочисленных источниках, поэтому в рамках ограниченного объема статьи мы не будем останавливаться на их анализе, а сразу обозначим собственное его понимание. Говоря о культур-

но-просветительской деятельности Русской Православной Церкви, мы подразумеваем под ней деятельность, содействующую формированию у целевой аудитории представлений и приобретению знаний о Православной культуре, освоению ее ценностей, реализуемую вне учебных учреждений. Как и образовательная, культурно-просветительская деятельность Церкви всегда была и остается связанной «с проповедью в апостольском духе Евангелия, поскольку преобразование в духе Христовом всего и всех всегда было ее первым долгом»¹. Одним из адресатов такого рода культурно-просветительской деятельности Русской Православной Церкви были педагоги, чаще и более всего — преподаватели Закона Божия и церковного пения, поэтому обозначенные в определении выше ее задачи дополнялись необходимостью их методической поддержки.

Одной из распространенных форм культурно-просветительской деятельности для педагогов (законоучителей) в конце XIX — начале XX в. были лекции — выездные в школы или проводимые на различного рода «площадках» Русской Православной Церкви, например в Епархиальных домах, где, как правило, сосредоточивались многие церковно-общественные организации. В. Ф. Козлов указывает, что, например, в Московском Епархиальном доме более всего мероприятий проводило Общество любителей духовного просвещения и его отделы, в том числе Законоучительский отдел, занимавшийся вопросами религиозного образования. Силами этого отдела организовывались братские собрания для законоучителей и всех сочувствующих делу преподавания Закона Божия. На собраниях отцы-законоучителя могли общаться, обмениваться мыслями, анализировать новые учебные книги по Закону Божию, слушать лекции по методике преподавания этого предмета (например, одна из них, была посвящена средствам «сообщения жизненности урокам Закона Божия»), проводить и анализировать примерные уроки, позднее стало практиковаться проведение курсов для законоучителей. Подобного рода работа привела к основанию в стенах Московского Епархиального дома в январе 1914 г. Законоучительского братства².

Е. А. Полякова в своем исследовании описывает такое направление культурно-просветительской деятельности для учителей, как организацию церковных педагогических музеев. Первым из них стал Кабинет церковно-школьных пособий, основанный при Синодальном училищ-

¹ Дивногоорцева С. Ю. Образовательная деятельность Русской Православной Церкви накануне революции 1917 г. (на примере организации деятельности епархиального дома в Москве) // Шестые Пюхтицкие чтения: материалы междунар. науч.-практ. конф. Пюхтицкий Успенский ставропигиальный женский монастырь, 2017. С. 132.

² Козлов В. Ф. Епархиальный дом в Москве. Хроника жизни дома и Князь-Владимирского храма. 1902–1918 гг. М., 2015.

ном совете в Санкт-Петербурге в 1896 году. Пособия включали в себя иконографию, репродукции фресок и живописи на сюжеты из Священного Писания, страницы из житий святых, церковные книги и другие произведения церковного искусства и литературы; позднее коллекция расширилась за счет пособий по общеобразовательным дисциплинам, ремёслам и сельскохозяйственному делу³.

Еще одной формой культурно-просветительской деятельности можно назвать паломнические поездки для учащихся, также известно об их проведении исключительно для педагогического состава школ⁴.

На рубеже XIX–XX вв. популярность стали набирать различного рода кратковременные курсы для учителей церковно-приходских школ, организуемые чаще всего в стенах духовных семинарий и училищ силами преподавателей этих учебных заведений. Помимо программных тематических лекций для слушателей проводились свободные внеурочные беседы по религиозной, исторической, литературной и т. п. тематике⁵, образцовые уроки, для чего при курсах специально организовывались временные школы, в которые набиралось до 50 детей. После проведения уроков, как правило, шел их разбор, давались рекомендации учителям. Организаторы курсов обеспечивали слушателям не только обучение и проживание, но и досуг, экскурсии, паломничества по святым местам, что стало примером отеческого попечения Русской Православной Церкви к нелегкому педагогическому труду. Многие канонизированные новомученики и исповедники принимали самое активное участие в организации и проведении подобного рода курсов для учителей. Среди них отметим священномученика Вениамина, митрополита Петроградского и Гдовского (Казанский Василий Павлович, 1873–1922), который, будучи ректором Самарской духовной семинарии, ежегодно летом проводил курсы для учителей, активно посещал учительские курсы в статусе ректора Санкт-Петербургской духовной семинарии; священномученика протоиерея Иоанна Кочурова (Иван Александрович Кочуров, 1871–1917), о котором известно, что он читал лекции по богословию на летних курсах в Нарве для учителей церковно-приходских школ⁶.

³ Полякова Е. А. Церковные педагогические музеи как образовательная форма культуры конца XIX — начала XX вв. // Вестник Томского государственного университета. История. 2015. №2 (34). С. 14–16.

⁴ Красицкая Т. А. Паломнические поездки и экскурсии учащихся церковных школ России в начале XX века // Имена и события прошлого. Шуя, 2022. С. 83–90.

⁵ Чернецкий В. Н. Кратковременные педагогические курсы для учителей церковно-приходских школ Таврической епархии: конец XIX — начало XX веков // Преподаватель XXI век. 2021. №1. Ч. 2. С. 231–244.

⁶ Дивногогорцева С. Ю. Канонизированные новомученики и исповедники Русской Православной Церкви: их педагогическая деятельность и взгляды на рубеже XIX–XX вв. // Вестник ПСТГУ. Серия IV: Педагогика. Психология. 2018. Вып. 48. С. 92–104.

Отдельного упоминания заслуживает священномученик Фаддей (Успенский) (Иван Васильевич Успенский, 1872–1937), одним из самых значимых направлений деятельности которого было преподавание на курсах повышения квалификации для учителей церковно-приходских школ, чему посвящена статья Н. Н. Доненко и И. А. Карнаковой⁷. В статье они отмечают, что впервые в качестве педагога на курсах для учителей Фаддей (Успенский) выступил в 1899 г. в Минской епархии, где читал учителям лекции по методике преподавания Закона Божия, церковнославянского языка, грамматике и дидактике. В 1901 г. в Уфимской епархии на месячных курсах для учителей церковно-приходских и земских школ Фаддей (Успенский) преподавал дидактику и методику славянского языка, акцентировал внимание слушателей на необходимости в работе учителей прежде всего формировать духовно-нравственный стержень в воспитанниках, для чего считал необходимым положить веру в основание просветительства. В 1902 г. архимандрит Фаддей снова читает лекции на летних курсах для учителей церковно-приходских и земских школ. Делит их на две группы в связи с различными подходами к преподаванию, реализуемыми в этих видах школ, но в содержание своего лекционного материала в обязательном порядке включает религиозную составляющую для всех, поскольку важным считает наличие духовного компонента в получении любого образования. «Летние педагогические курсы со временем в рамках служения архимандрита Фаддея в Уфимской епархии стали основным объектом его попечения»⁸. Особенно его волновал вопрос специальной педагогической подготовки семинаристов, которая, по сути, отсутствовала, поскольку, как правило, им читался совсем небольшой курс общей педагогики. Поэтому отец Фаддей разрабатывает специальную методику проведения занятий, включая для законоучителей проведение практикумов и показательных уроков. Эту методику он совершенствует в дальнейшем при проведении летних курсов в Олонецкой и Волынской епархиях, куда его перевели в 1903 и 1909 гг. соответственно.

Затруднения законоучителей в работе по причине в том числе отсутствия глубокого педагогического образования отмечались в то время довольно часто. Для решения этой проблемы и восполнения педагогических знаний и умений выпускников духовных семинарий священноначалием предпринимались различные меры. Так, Н. Е. Архипова указывает на деятельность Союза законоучителей средних учебных

⁷ Доненко Н. Н., Карнакова И. А. Преподавательская деятельность на курсах повышения квалификации учителей как одно из ведущих направлений образовательно-просветительской деятельности архиепископа Фаддея (Успенского) // Мир науки, культуры, образования. 2019. №5 (78). С. 203–205.

⁸ Там же. С. 204.

заведений Нижнего Новгорода, основанного в 1901 г. по инициативе Нижегородского и Арзамасского архиепископа Назария⁹, который считал важным для учителей, преподающих Закон Божий, постоянное самообразование, обмен опытом, нравственную поддержку, единство. Участие в союзе было делом добровольным. Довольно интересной, на наш взгляд, являлась в нем следующая форма работы: «По общему приглашению на собрании каждый член союза выписывал на свое имя один из богословских, философских или педагогических журналов, который затем использовали другие члены по особому расписанию. Выписываемые каждым членом журналы по окончании года поступали в библиотеку союза. Согласно уставу, каждый член союза по прочтении выписываемого им журнала должен был делать сообщения в собраниях о выдающихся статьях, заслуживающих внимания»¹⁰. На собраниях союза, которые проводились 2–3 раза в год, обсуждались программа, учебники, методика, трудности в преподавании Закона Божия, необходимость дополнения содержания предмета чтением хорошей религиозно-нравственной литературы, позже стали даваться открытые уроки с последующим их обсуждением и анализом и т.п.

Известно о проведении в начале XX в. съездов законоучителей, например Всероссийского съезда законоучителей светских средних учебных заведений от 1909 г., работавшего в течение десяти дней в здании Училищного Совета при Святейшем Синоде в Санкт-Петербурге и собравшего 154 педагога, которые обсудили самые различные стороны методики преподавания Закона Божия, а также статус и положение законоучителей¹¹. Примечательно, что туда от Нижнего Новгорода был делегирован протоиерей Н. М. Архангельский, активный участник упомянутого выше Союза законоучителей, о деятельности которого им был сделан доклад. Доложенный опыт работы союза председателем съезда был охарактеризован как «заслуживающий серьезного внимания»¹², положительно оценено присутствовавшее в идее союза соборное начало. Также о работе уже существующих, почти всегда неофициально, союзов или братств законоучителей доложили на съезде участники из Санкт-Петербурга (прот. Евгений Кондратьев), Москвы (прот. Иоанн Соловьев), а также Риги и Новочеркаска. В итоге Свя-

⁹ *Архипова Н. Е.* Союз Нижегородских законоучителей: создание и деятельность (1902–1918 годы) // Научный диалог. 2020. №2. С. 288–307.

¹⁰ Там же. С. 291.

¹¹ *Казерова Н. В.* Всероссийский съезд законоучителей светских среднеучебных заведений 1909 года // Вестник ПСТГУ. Серия «Педагогика. Психология». 2007. №1. С. 161–174.

¹² *Архипова Н. Е.* Союз Нижегородских законоучителей: создание и деятельность (1902–1918 годы) // Научный диалог. 2020. №2. С. 294.

тейший Синод постановил повсеместно создавать братства или союзы законоучителей, чаще проводить съезды законоучителей различных уровней. Работу одного из них — Съезда законоучителей всех ведомств Симбирской епархии — описывает И. В. Черкасов¹³. В частности, интерес представляют проблемы, обозначенные перед участниками съезда епископом Вениамином (Муратовским): «Индифферентное либо враждебное отношение к преподаванию Закона Божия руководителей светских учебных заведений, рассматривающих этот предмет как вынужденно терпимое и неизбежное зло», принуждение светской властью законоучителей «относиться к знанию учащимися Закона Божия поверхностно и ставить удовлетворительные отметки заведомо недобросовестным ученикам»¹⁴. Три комиссии, созданные на съезде, рассмотрели вопросы, касающиеся религиозно-нравственного воспитания обучающихся, методики преподавания Закона Божия, новых учебных пособий по этому предмету и список книг для внеклассного чтения по нему. На съезде было принято решение о создании Братства законоучителей, первое собрание которого состоялось 2 августа 1915 г. На собрании были подняты такие вопросы, как проведение братских бесед по вопросам законоучительской практики, приобретение литературы для законоучителей, составление каталога книг для внеклассного чтения и т.д.

Еще одним интересным и важнейшим направлением культурно-просветительской деятельности Русской Православной Церкви для педагогов стало ее участие в подготовке и повышении квалификации учителей церковного пения. В рамках предмета с аналогичным названием осуществлялось музыкальное образование детей, по крайней мере в церковно-приходских школах пореформенной России. Одной из концептуальных педагогических идей этого времени становится идея о религиозно-нравственном воспитательном воздействии на личность церковного пения, о массовости его изучения и приобщения к нему каждого обучающегося. Также церковное пение преподавалось как обязательный предмет в духовных семинариях по одному часу в неделю в течение шести лет по единой программе. Кроме того, разумеется, в семинариях существовало и проведение хоровых спевков во внеклассное время. Также обязательным предметом церковное пение было в епархиальных женских училищах и церковно-учительских школах, существовали общеобязательные программы по пению, разработанные Учебным комитетом Святейшего Синода для каждого типа учебных

¹³ Черкасов И. В. История братства законоучителей средних мужских и женских учебных заведений и высших начальных училищ Симбирской епархии в начале XX в. и его миссионерские цели // Христианское чтение. 2022. №3. С. 166–181.

¹⁴ Там же. С. 171.

заведений. Цель музыкального обучения воспитанников духовно-учебных заведений состояла в подготовке их к участию в церковных службах, а также к преподаванию церковного пения в начальных училищах Святейшего Синода и к организации церковных хоров. Тем не менее во второй половине XIX — начале XX в. существовала проблема обеспечения школ достаточным количеством учителей: многочисленные свидетельства высокой потребности народных школ в подготовленных к музыкально-педагогической деятельности учителях находим в отчетах наблюдателей, архивных свидетельствах, материалах периодической печати. Например, в 1890 г. в «Прибавлении к журналу “Церковные ведомости”», являвшемся официальным изданием Святейшего Синода, была опубликована большая статья «О причинах упадка успехов по церковному пению в духовных семинариях». Среди указанных в статье причин — отсутствие в семинариях квалифицированных педагогов по этому предмету.

В 70-е годы XIX в. поиск путей решения проблемы нехватки учителей церковного пения и совершенствования их образования привел к появлению новой формы обучения — педагогических церковно-певческих курсов, одни из которых организовывались однократно по запросу заинтересованных лиц, другие регулярно проходили в одном и том же регионе на протяжении нескольких лет, в том числе при активном участии священноначалия и духовенства и в ряде случаев при выделении на это средств Училищным Советом Святейшего Синода. Взаимодействие с Русской Православной Церковью проявлялось и в духовной поддержке (посещение курсов архиереями, организация молебнов при открытии и закрытии курсов, общение слушателей и духовенства), и в распространении информации о курсах в приходах и предоставлении возможности участия в богослужениях. Иногда духовное ведомство оказывало помощь в предоставлении слушателям жилья на время обучения на курсах и решении других организационных вопросов.

При церковно-певческих курсах, как правило, организовывалась библиотека, укомплектованная учебными пособиями. Издания рассматривались на занятиях и распространялись среди слушателей на благотворительной основе, иногда платно. Но даже в последнем случае они охотно раскупались педагогами, так как оказывали значимую поддержку в деле дальнейшего самообразования и в профессиональной деятельности. Так церковно-певческие курсы стали своего рода информационным каналом, по которому представители предметно-методического сообщества могли не только распространить свои труды, но и получить обратную связь для их совершенствования. Одним из представителей методического сообщества, оказавшим значительное влия-

ние на распространение такого рода курсов по России, был автор учебно-методических пособий по церковному пению А. Н. Карасев. На вторых киевских курсах из 140 слушателей Карасев создал хор, достойно участвовавший в большом юбилейном торжестве, посвященном 900-летию Крещения Руси. За киевскими курсами следуют курсы по всей России, причем А. Н. Карасеву зачастую приходится выбирать между приглашениями одновременно в разные города. С 1889 по 1900 г. он проводит летние курсы в Инсаре, Новочеркасске, Липецке, Екатеринодаре, Чернигове, Владикавказе, Туле, Саратове, Обольянове и опять в Киеве. Также А. Н. Карасев принимает деятельное участие в съездах регентов и учителей церковного пения. Одновременно с этим его приглашают для организации хоров в московских обителях — в Марфо-Мариинскую обитель милосердия, в Алексеевский женский монастырь, в Чудов монастырь, а в церквях на окраинах Москвы он организует всенародное пение на богослужениях.

Первые церковно-певческие курсы были организованы в 1887 г. Период расцвета движения по организации курсов для учителей церковного пения пришелся на 1908–1916 гг. В это время за каждое лето организовывалось в среднем до двух десятков курсов, а иногда и больше. 1917–1918 гг. стали заключительным этапом существования курсов. Были проведены последние курсы в Вятке и Ржеве. Количество обучавшихся на них могло быть небольшим — 10–15 человек, но чаще на них обучалось от 50 до 100 человек, иногда слушателей было около 300. Большинство курсов были рассчитаны на обучение учителей из одного региона. Но также проводилось несколько курсов, носящих статус обще- и всероссийских, на которые съезжались учителя со всей страны: в 1897 и 1910 г. — в Москве, в 1912–1916 гг. — в Петербурге / Петрограде.

Интересен факт, что курсы могли по-разному называться: «курсы церковного пения», «певческие курсы», «регентско-учительские курсы», «педагогические курсы церковного чтения и пения», «учительские курсы пения», «педагогические курсы церковного пения и дидактики», «курсы певческой грамоты», «певческо-педагогические курсы», «учительские курсы музыкальной грамоты» и т.д. Но целевой аудиторией вне зависимости от названия были учителя народных школ. В некоторых случаях приглашались исключительно учителя церковно-приходских школ, в других — учителя школ грамот, земских, сельских и министерских училищ, заводские учителя, регенты и певчие, представители духовного звания и просто лица, желавшие преподавать пение или организовать народный хор. Несмотря на предписание Св. Синода об устройстве курсов училищными советами, организаторами курсов становились местные организации, заинтересованные в развитии народ-

но-певческого дела: отделения Общества любителей церковного пения, попечительства о народной трезвости, церковные братства, уездные и губернские комитеты грамотности, а в некоторых случаях и частные лица. Со временем была выработана оптимальная продолжительность курсов — от 4 до 6 недель, что составляло 200–300 учебных часовых. К этому следует прибавить спевки, участие в богослужениях и праздничных мероприятиях, самостоятельную работу слушателей.

Содержание программ курсов в значительной мере зависело от руководителя курсов и опыта его деятельности, а также от уровня музыкально-педагогической подготовки слушателей. Провинциальные курсы, как правило, были ориентированы на усвоение базовых положений музыкальной науки и методике преподавания пения; столичные курсы отличались большим разнообразием музыкально-теоретических дисциплин, позволявших слушателям, имевшим музыкальное образование, совершенствовать свои знания и навыки на достаточно высоком уровне.

В заключение отметим, что описываемые направления и формы культурно-просветительской деятельности Русской Православной Церкви на рубеже XIX–XX веков имели, несомненно, позитивные стороны, не утратившие своей актуальности и значимости и сегодня.

Список литературы

1. *Архипова Н. Е.* Союз Нижегородских законоучителей: создание и деятельность (1902–1918 годы) // Научный диалог. 2020. №2. С. 288–307.
2. *Дивногоорцева С. Ю.* Канонизированные новомученики и исповедники Русской Православной Церкви: их педагогическая деятельность и взгляды на рубеже XIX–XX вв. // Вестник ПСТГУ. Серия IV: Педагогика. Психология. 2018. Вып. 48. С. 92–104.
3. *Дивногоорцева С. Ю.* Образовательная деятельность Русской Православной Церкви накануне революции 1917 г. (на примере организации деятельности епархиального дома в Москве) // Шестые Пюхтицкие чтения: материалы междунар.науч.-практ. конф. Пюхтицкий Успенский ставропигиальный женский монастырь, 2017. С. 132–139.
4. *Доненко Н. Н., Карнакова И. А.* Преподавательская деятельность на курсах повышения квалификации учителей как одно из ведущих направлений образовательно-просветительской деятельности архиепископа Фаддея (Успенского) // Мир науки, культуры, образования. 2019. №5 (78). С. 203–205.
5. *Казерова Н. В.* Всероссийский съезд законоучителей светских среднеучебных заведений 1909 года // Вестник ПСТГУ. Серия «Педагогика. Психология», 2007. №1. С. 161–174.
6. *Козлов В. Ф.* Епархиальный дом в Москве. Хроника жизни дома и Князь-Владимирского храма. 1902–1918 гг. М., 2015.



Красицкая Т. А. Паломнические поездки и экскурсии учащихся церковных школ России в начале XX века. // Имена и события прошлого. Шуя, 2022. С. 83–90.

7. *Полякова Е. А.* Церковные педагогические музеи как образовательная форма культуры конца XIX — начала XX вв. // Вестник Томского государственного университета. История. 2015. №2 (34). С. 14–16.

8. *Черкасов И. В.* История братства законоучителей средних мужских и женских учебных заведений и высших начальных училищ Симбирской епархии в начале XX в. и его миссионерские цели // Христианское чтение. 2022. №3. С. 166–181.

9. *Чернецкий В. Н.* Кратковременные педагогические курсы для учителей церковно-приходских школ Таврической епархии: конец XIX — начало XX веков // Преподаватель XXI век. 2021. №1. Ч. 2. С. 231–244.



История духовно-нравственного образования и воспитания на Псковской земле

***Аннотация.** Рассматривается история духовного образования на Псковщине, которое восходит к XVI в. Православная Церковь всегда являлась центром духовности, воспитания и обучения. По мере развития светского образования просветительская роль Церкви снижается, но в XIX в. началось возрождение церковных школ, те же тенденции наблюдаем и в XX, и в XXI вв. Церковно-приходские школы были не только центрами обучения, но и центрами воспитания подрастающего поколения. В каждой школе были библиотеки, проводились литературные вечера, детей обучали ремеслам и рукоделию, часто при школах были приусадебные участки и огороды, что также способствовало трудовому воспитанию. Рассмотрен современный этап истории духовно-нравственного образования и воспитания на Псковщине. Духовно-нравственное образование и воспитание на Псковской земле имеет глубокие корни, и задача современников сохранить традиции в современных условиях, развивать новые методы, мотивировать современную молодежь, вызывая интерес к традиционным формам передачи знаний и опыта духовной жизни.*

***Ключевые слова:** история, учебные заведения, церковно-приходские школы, духовно-нравственное образование, воспитание, Псковская земля.*

В настоящее время в России в период кризиса современной системы образования начался возврат к Православной вере и к историко-культурному наследию наших великих предков. Ко многим приходит осознание того, что именно Православие всегда являлось и является главным культуuroобразующим и государствообразующим фактором нашей стране. Приходит понимание, что отходя от Церкви Христовой, отказываясь от своего духовного фундамента, мы начинаем терять свой народ, свою культуру и свое государство. В связи с этим остро встает вопрос об укреплении и развитии православного образования, ибо без этого не может состояться духовное просвещение современной России, а для этого важно знать свою историю. Тема возрождения духовного (православного) образования как никогда актуальна для жителей приграничной области России — Псковской земли.

История духовного образования в Пскове восходит к XVI веку. Об этом свидетельствуют жития преп. Никандра Псковского (†1581), который обучался в училище, «где и навык разумению Священного

Писания»¹, и преп. Корнилия игумена Печерского (†1570), отданного родителями для обучения в Мирожский монастырь² и научившегося там грамоте и писанию икон. Но, скорее всего, духовное просвещение не было узко сословным, например преп. Никандр родом был из крестьян, а преп. Корнилий — знатного происхождения.

Указами 1714 и 1716 гг. царь Петр I повелевает создавать так называемые цифирные школы, в которых обучались бы дети разных сословий. Подобная школа была открыта и в Пскове.

Духовное училище в г. Великие Луки было открыто в 1853 г. В XIX веке курс обучения в духовных училищах составлял четыре года. Выпускники, успешно окончившие училище, поступали в духовную семинарию. К 1912 г. в Псковской губернии действовала Псковская духовная семинария и четыре духовных училища: псковское, великолукское, порховское и торопецкое.

Положение дел в Псковской губернии отражало общие тенденции общества того времени. В дореформенный период в Псковской епархии было 177 церковных школ. Процесс создания земских школ сократил их число до минимума, и к 1882 г. школ осталось всего 5. Но принятие нового «Положения...» исправило ситуацию, новые школы стали открываться повсеместно, и к началу XX в. их число достигло 310. Правительственная материальная поддержка сыграла в этом процессе существенную роль. В 1895 г. в распоряжение Псковской епархии на развитие церковных школ поступило 20 тыс. руб. Ежегодно сумма эта возрастала. И в 1896 г. псковским школам было отпущено уже 45 800 руб., в 1899 — 63 140 руб., в 1900 — 79 450 руб., а в 1910 г. эта сумма достигла уже 125 тыс. руб.³

Первая церковно-приходская школа в Псковском крае была открыта 6 января 1887 г. в с. Голубово Островского уезда и называлась Голубовской. Основателями школы были Евфимия Борисовна Зубова и барон Борис Александрович Вревский. Школа была полностью оборудована на их личные средства, они же назначены ее первыми попечителями. Во Вревском приходе к этому времени была уже одна земская школа, где обучалось 50 человек (на 6867 жителей).

Однако одной школы было явно недостаточно, поэтому открытие церковной всем населением было воспринято с воодушевлением. Первыми учительницами стали Параскева Петровна Зубова (дочь Евфимии Борисовны) и Юлия Романовна Штейн (воспитанница Евфимии Бори-

¹ Князев А. С. Очерк истории Псковской семинарии от начала до преобразования ее по проекту 1814 года. СПб., 1865. С. 23.

² Псковская земля. История в лицах. «Сии бо люди крылати...». М., 2007. С. 95.

³ Псковские епархиальные ведомости. 1909. №24. С. 469.

совны Зубовой). Оба педагога имели специальное образование: П. П. Зубова закончила Петербургские педагогические курсы, а Ю. Р. Штейн — Псковскую Мариинскую женскую гимназию. Юлия Романовна организовала при школе церковный хор, а впоследствии стала начальницей Псковского Епархиального женского училища. На средства основательницы и попечительницы школы Евфимии Борисовны было построено общежитие для учеников церковно-приходской школы, а в 1892 г. — новое здание в поселке Врев⁴. В 1912 г. Вревская церковно-приходская школа торжественно отметила свой 25-летний юбилей праздничным вечером, церковным пением и памятными подарками для своих выдающихся учеников.

«К началу XX века в церковно-приходских школах Псковской Епархии работало 554 учителя: 231 — преподавали Закон Божий, остальные предметы — 123 учителя и 200 учительниц, к 1910 году преобладание женщин-педагогов увеличилось, в школах работали 299 учительниц и 57 учителей.

Требования к педагогам были очень высокие — 96,6% имели специальное образование, закончили курсы в духовной семинарии, женской гимназии или Епархиальном женском училище»⁵.

Серьезное внимание уделялось методической подготовке учителей церковных школ. По решению Училищного совета в каждой школе создавалась учительская библиотека, был составлен список «обязательных» книг, названия которых весьма примечательны: Покровский С. И. «Очерки методики по предметам церковных школ», Лавров И. И. «Записки по педагогике и дидактике», Егоров Е. «Учебное руководство к начальной арифметике», Митропольский С. И. «Дидактика» и др.⁶

Значительную помощь учительству оказывала и периодическая печать. С 1895 г. издавался журнал «Народное образование», с 1910 г. стала выходить еженедельная газета «Школа и жизнь». Святейший Синод издавал специальный журнал «Народное образование», главной задачей которого было «содействовать практически разумной прочно и методически обоснованной постановке дела воспитания и обучения в церковной и вообще в русской народной школе»⁷.

Первая мировая война не позволила реализовать эти планы в полной мере.

⁴ Псковские епархиальные ведомости. 1912. №7. С. 179–182.

⁵ Псковские епархиальные ведомости. 1909. №24. С. 471.

⁶ Псковские епархиальные ведомости. 1900. №1. С. 7.

⁷ Псковские епархиальные ведомости. 1911. №22. С. 2.

Поощрялся труд учителей и государственными наградами. В фондах Псковской духовной консистории есть немало документов о награждении за усердный труд преподавателей Закона Божьего. Награды были разными: камелавки, кресты, скуфьи и т. д. Но главными наградами были государственные медали и ордена: Василий Яхонтов, заведующий и учитель Дмитровской церковно-приходской школы г. Пскова, награжден орденом Святой Анны 3-й степени⁸, Василий Кляровский из Островского уезда — таким же орденом⁹, а протоиерей Александр Лебедев, работавший в Варлаамовской церковно-приходской школе Пскова, награждался дважды: в 1902 г. орденом Святой Анны 2-й степени, а в 1907 г. — орденом Святого Владимира 4-й степени¹⁰. И таких примеров много.

Возникали трудности и с предоставлением помещений для церковно-приходских школ. Зачастую школы располагались в малоприспособленных для этой цели зданиях.

В Псковском крае новые здания школ получили погост Хвоин Опочецкого уезда, деревня Гниловцы Псковского уезда, деревня Максимовская Великолукского уезда и многие другие¹¹. Сотни школ получили деньги на ремонт, залатали крыши, поправили крыльцо, покрасили полы.

Двадцатый век стал началом распространения массового женского образования. К знаниям потянулись девочки. Первая церковно-приходская школа для девочек в Псковском крае была открыта в Опочечком уезде, погост Поляны, 30 декабря 1899 г.¹² Позднее было принято решение открыть школы для девочек в каждом уезде. Девочки отличались особым усердием и прилежанием, неслучайно лучшей духовно-приходской школой являлась образцовая одноклассная церковно-приходская школа при Псковском Епархиальном женском училище. В ней обучалась 101 девочка. Уроки начинались в 9 утра, но в 8.45 проходила утренняя молитва. Каждый день было по 4 урока по 1 часу, перемены были 15 минут, а между вторым и третьим уроком большая перемена — 30 минут, заканчивались занятия в 14 час. 30 мин. Учебный год начинался 10 сентября, а заканчивался 11 мая. Главные предметы — Закон Божий, церковно-славянская грамота, русский язык, арифметика, чистописание, пение, а также рукоделие. Особенностью этой школы было то, что воспитанницы Епархиального женского

⁸ ГАПО.Ф. 39. Оп. 1. Д. 5219. Л. 45.

⁹ ГАПО.Ф. 39. Оп. 1. Д. 5219. Л. 24.

¹⁰ ГАПО.Ф. 39. Оп. 1. Д. 5219. Л. 45.

¹¹ Псковские епархиальные ведомости. 1910. №6. С. 136.

¹² Псковские епархиальные ведомости. 1900. №3. С. 42.

училища активно участвовали в учебном процессе церковно-приходской школы, они присутствовали на уроках, знакомились с приемами преподавания, которые использовали учителя школы, и даже сами давали пробные уроки. По отчету 1915 г. известно, что воспитанницы училища дали в школе 100 уроков, 43 урока по русскому языку, 14 — по арифметике, 30 уроков пения и даже 13 уроков Закон Божия¹³.

Церковно-приходские школы были центрами не только обучения, но и воспитания подрастающего поколения. В каждой школе имелись библиотеки, проводились литературные вечера, детей обучали ремеслам и рукоделию, часто при школах были приусадебные участки и огороды, что также способствовало трудовому воспитанию. Каждая школа проводила праздничные мероприятия, особенно долгожданнами были рождественские праздники, в школах украшались елки, дети водили хороводы, пели, читали стихи, получали «кульки с гостинцами», а в тех школах, где попечители были богаты, детям доставались более ценные подарки — книги, платки, материал на платье или рубаху, чайные чашки. Особенно отмечала Епархия щедрость попечителей И. А. Сафьянщикова и Л. Лапина, которые регулярно жертвовали школам крупные суммы¹⁴.

При церковных школах были не только учебные классы, интересы ребят оказывались гораздо шире. В XX в. появляются художественные иконописные школы. В Государственном архиве Псковской области (ГАПО) сохранился документ — просьба настоятеля Свято-Благовещенской Никандровой пустыни архимандрита Никодима, который просил Консисторию выделить 555 руб. 50 коп. на постройку здания для школы живописи. Все монахи участвовали в этом строительстве. В ноябре 1904 г. здание было освещено. Занятиями руководил «художник-иеромонах» Павел, особенно отмечался талант простого крестьянского мальчика четырнадцатилетнего Андреева из деревни Горочки¹⁵.

Церковно-приходские школы Псковской губернии развивались достаточно успешно, год от года росло число школ, все больше детей садилось за парты, но планы о всеобщем начальном образовании, несмотря на тщательные расчеты, так и не реализовались. Началась Первая мировая война. Псковщина находилась совсем недалеко от линии фронта. В самые первые дни войны в Псков стали поступать раненые, прибывать беженцы. В сентябре 1914 г. Псков-

¹³ Псковские епархиальные ведомости. 1915. №18. С. 216–220.

¹⁴ Псковские епархиальные ведомости. 1910. №1. С. 19.

¹⁵ ГАПО. Ф. 39. Оп. 1. Д. 6860. Л. 3–3 об.

ская Консистория объявила о сборе средств на лечение больных и раненых, к 1915 г. было собрано 21 344 руб. 52 коп.¹⁶. Затем принято решение об оборудовании лазаретов при монастырях, потом под военные госпитали были переданы здания церковных учебных заведений, а помещения церковно-приходских школ — для размещения беженцев¹⁷.

«Военное время выдвинуло на первый план другие заботы, количество церковно-приходских школ в Псковской губернии сократилось, часть учителей была мобилизована в армию, учительницы стали сестрами милосердия. И все же некоторые школы продолжали работать и в годы войны. Более того, существовала строгая отчетность, которую вела Псковская Консистория»¹⁸. Данные о школах поступали и в госучреждения. Так, в фонде Псковского губернского статкомитета сохранился отчет о состоянии церковно-приходских школ Псковского уезда в 1916 г. По данным отчета, в уезде 65 школ (а в 1910 г. было 146), 31 школа имела собственные здания и находилась на собственной земле, 10 школ землю арендовали, 24 — арендовали и помещения. При четырех школах имелись специальные помещения для ночлега учащихся, в двух школах — свои огороды.

Важной структурой церковных школ по-прежнему были библиотеки, они имелись в 53 школах, в семи школах в этих библиотеках устраивались чтения для взрослых, 2 школы были обладателями уникального оборудования — специальных приборов для демонстрации картинок¹⁹. В 60 школах уезда обучение было совместное — мальчики и девочки. В школах работали 58 учительниц и 7 учителей.

Вся Псковская епархия по-прежнему оказывала материальную поддержку церковно-приходским школам. В 1916 г. все церкви края отчислили из своих доходов 25 397 руб. 16 коп., добровольные пожертвования в пользу школ в годы войны были куда скромнее²⁰. Учителям, призванным на войну, сохраняли 1/3 положенного жалования.

Несмотря на все тяготы военного времени, систему церковного школьного образования удалось сохранить. В 1916 г. в Псковской губернии работало 407 школ, в том числе в Великолукском уезде — 56, Торопецком — 66, Порховском — 51, Опочецком — 38, Островском уезде — 41. 237 школ были на своей земле и в своих помещениях, 274 школы имели специальные помещения для ночлега учащихся, 238 — свои би-

¹⁶ ГАПО.Ф. 39. Д. 313.Л. 201.

¹⁷ Там же. Л. 457.

¹⁸ *Попова О. В.* Церковно-приходские школы в Псковской губернии в начале XX века.

¹⁹ ГАПО. Ф. 23. Оп. 1. Д. 481. Л. 2.

²⁰ Там же. Л. 3.

библиотеки. Кроме того, были 3 специальные школы, в которых обучали ремеслам: одна — в Пскове и две — в Острове²¹.

«1917 год был переломным, отстоять свои школы церкви не удалось. Уже 11(24) декабря 1917 года вышло Постановление Комиссариата по народному просвещению, в котором говорилось: "...из духовного ведомства дела воспитания и образования передаются в ведение Комиссариата народного просвещения. Передаче подлежат: все церковно-приходские школы (одноклассные и двухклассные), учительские семинарии, духовные училища и семинарии женские, епархиальные училища, миссионерские школы, академии и все другие, носящие разные названия... со штатами, ассигнованиями, движимым и недвижимым имуществом, т.е. зданиями, надворными постройками, земельными участками, с библиотеками и т. д.»²². А 23 января 1918 г. был принят знаменитый Декрет СНК «Об отделении церкви от государства и школы от церкви». Девятый пункт этого декрета гласил: школа отделяется от церкви; преподавание религиозных вероучений во всех государственных и общественных, а также частных учебных заведениях, где преподаются общеобразовательные предметы, не допускается; никакие церковные и религиозные общества не имеют права владеть собственностью.

Участники Священного Собора еще не осознавали, что никаких министерств уже нет и сформированные задачи церковного образования уже никогда не реализуются. 28 февраля 1918 г. была предпринята отчаянная попытка отстоять церковные учебные заведения. В Постановлении Святейшего Синода, принятом вместе с вновь избранным патриархом Тихоном, говорилось: «Начальствующие и учащиеся в духовно-учебных заведениях должны тесно сплотиться... для защиты учебных заведений от захвата и для обеспечения их деятельности на пользу церкви и православного народа»²³.

Но никакое «тесное сплочение» уже не могло сохранить церковные школы. Советская власть взялась за народное образование решительно, понимая, какой опорой этой власти будет подрастающее поколение. При Комиссариате юстиции был создан Особый отдел, который контролировал проведение в жизнь декрета об отделении церкви от государства и школы от церкви, а 24 августа 1918 г. принято специальное Постановление Народного комиссариата юстиции о порядке реализации этого декрета, в котором указывалось: «Благотворитель-

²¹ Там же. Л. 7–8.

²² Русская православная церковь и коммунистическое государство. 1917–1941. М., 1996. С. 22.

²³ Там же. С. 32.

ные, просветительные и иные общества, которые... не скрывают своих религиозных целей под видом благотворительности или просвещения... подлежат закрытию. <...> Преподавание каких бы то ни было религиозных вероучений не может быть допущено в государственных, общественных и частных учебных заведениях... Здания духовных учебных заведений... а также церковно-приходских школ как народное достояние переходят в распоряжение местных Советов рабочих и крестьянских депутатов или Народный Комиссариат Просвещения»²⁴. В октябре 1918 г. ВЦИК издал Положение о единой трудовой школе, по которому все учебные заведения всех ведомств переходили в ведение Комиссариата народного просвещения и подлежали реформированию²⁵.

История духовной семинарии Пскова

Духовный регламент, обнародованный в 1721 г., обязывал архиереев заводить при своих домах школы «собственно духовные для детей священнических или прочих, в надежду священства определенных»²⁶. Составитель Духовного регламента епископ Псковский Феофан (Прокопович) создал семинарию, где обучалось и содержалось за его счет около 20 учеников. Это учебное заведение находилось не в Пскове, а в Санкт-Петербурге на Псковском подворье, которое было приобретено владыкой в 1721 г. и просуществовало до XIX в.²⁷

Согласно регламенту, 15 октября 1725 г. епископом Псковским и Нарвским Рафаилом (Заборовским) была открыта славяно-российская школа «для поповских, диаконовских, причетнических и служительских детей»²⁸. Школа разместилась в одном из приделов кафедрального Троицкого собора города Пскова²⁹. Уже спустя год в ней обучалось 50 человек, получавших содержание за счет монастырей и церковных земель. После окончания обучения восемь из них были посвящены в иподиаконы и один определен на вакансию пономаря.

Уровень образования в архиерейской школе был невысоким, о чем свидетельствует указ владыки Рафаила 1731 г. Согласно указу, ставленники в священный сан должны были знать наизусть заповеди и таинств-

²⁴ Там же. С. 129–131.

²⁵ ГАПО. Ф. 590. Оп. 1. Д. 125. Л. 13 об.

²⁶ Князев А. С. Указ. соч. С. 24.

²⁷ *Смиречанский В., прот.* История Псковской епархии IX–XVIII веков: историко-статистический сборник сведений / Псковская епархия; под общ.ред. архимандрита Ергогена (Муртазова). Псков, 2010. С. 288, 299.

²⁸ Сборник документов и материалов по истории Псковского края IX–XX вв. Псков, 2000. С.134.

²⁹ Псков: город-памятник. Псков, 2004. С. 38–39.

ва с толкованиями³⁰. Скорее всего, в школе обучали чтению, письму и пению, а также сообщали основы христианского вероучения.

В Псковской славяно-русской школе 1733 г. по инициативе архиепископа Варлаама (Леницкого) открылся латинский класс, после чего школа стала называться славяно-латинской. Согласно вышеупомянутому манифесту императрицы Анны Иоанновны архиерейская школа получила наименование семинарии. Наименование это присвоено было славяно-латинской школе в 1733 г., однако в делопроизводстве название «семинария» утвердилось лишь после 1746 г.

Первым учителем в архиерейской школе был священник Черновецкий, о котором владыка Варлаам сообщал в Синод, что от него «пользы мало и глазами мало видит»³¹. Поэтому в 1732 г. владыка обратился в Синод с прошением направить в Псков для преподавания иеродиакона Скрипицына из Московской славяно-латинской школы или «другого кого из оной школы, риторику и философию знающих»³², но прошение отклонили. Тогда архиепископ Варлаам обратился с такой же просьбой к своему предшественнику по кафедре Рафаилу (Заборовскому), митрополиту Киевскому, но тот отписал, что без синодального указа ничего предпринять не может. И преосвященный Варлаам был вынужден вновь обратиться в Синод с прошением, получившим на этот раз положительную резолюцию. Из Киево-Печерской лавры от архимандрита Романа в 1733 г. приехали в Псков для преподавания иеромонах Манасия (Косачи) и Стефан Стефанович Левоковский, принявший в 1739 г. монашество с именем Сильвестр³³.

Уровень материального обеспечения преподавателей в Псковской семинарии был довольно высоким. Преподавание в семинарии велось на русском и латинском языках. На латинском обыкновенно преподавались следующие дисциплины: богословие, философия и риторика, а с 1775 г. по приказу архиепископа Иннокентия (Нечаева) богословие и философию стали читать на русском языке. Философию преподавали исключительно префекты, а богословие — ректоры.

В 30-е года XVIII в. семинария переводится на подворье Псково-Печерского монастыря, где тогда же располагался и архиерейский дом, а при епископе Стефане (Калиновском) рядом с подворьем был построен двухэтажный каменный корпус под семинарию³⁴.

³⁰ Смиречанский В., прот. Указ. соч. С. 295.

³¹ Знаменский П. Духовные школы в России до реформы 1808 года. Казань, 1881. С. 318.

³² Смиречанский В., прот. Указ. соч. С. 318.

³³ Евгений (Болховитинов), митр. История княжества Псковского / сост. Н. Ф. Левин, Т. В. Круглова. Псков, 2009. С. 255.

³⁴ Евгений (Болховитинов), митр. Указ. соч. С. 255.

В 1738 г. в Псковской семинарии существовали следующие классы: фара, инфима, грамматика, синтаксис, пиитический и риторический. Год спустя был открыт класс философии, а при епископе Симоне (Тодорском) в 1746 г. — богословский. Таким образом, лишь на 21-м году существования семинарии получает полный набор классов. С октября 1743 г. вводится преподавание греческого языка для «понятнейших и надежнейших учеников по вторникам, четверткам и субботам после обеда»³⁵. Преподавателем был назначен Георгий Балашов, выпускник Александро-Невской семинарии. По распоряжению владыки Иннокентия (Нечаева) в 1774 г. в семинарии также стали преподавать немецкий язык, а спустя два года — французский и польский. Главными предметами в семинарии являлись латинский язык, пиитика, риторика, философия и богословие.

В соответствии с изданным в 1798 г. указом Святейшего Синода о введении в курс духовных семинарий медицины в 1803 г. в Псковской семинарии начали преподавать медицину для учеников богословия и философии. Первым преподавателем был назначен штаб-лекарь Фон дер Белин. Однако уже в 1805 г. класс медицины был закрыт по причине отсутствия преподавателя³⁶.

Учащиеся набирались в семинарию консисторией, это были дети от семи лет и старше. Проводилось что-то наподобие вступительных экзаменов. Затем «годные» оставлялись, а не поступившие отпускались «под расписку для обучения в дома родителей»³⁷. Родители с неохотой отдавали своих детей для обучения, да и сами дети не горели особым желанием учиться, например в 1744 г. из 242 учеников из семинарии сбежало 60, которых так и не смогли отыскать³⁸. Такая нелюбовь к учебе объясняется суровостью семинарской жизни: семинаристов жестоко наказывали розгами, в среде учащихся была высокая смертность, с 1730 по 1738 г. умерло 10 учеников, в 1739 г. — трое. Неспособных к учебе отдавали в солдаты, с 1730 по 1738 г. более 30 человек были отданы на военную службу³⁹. Наименьшее количество учащихся было в 1779 г. — 111 человек, наибольшее в 1808 г. — 525 человек⁴⁰.

В 1756 г. семинария находилась в крайнем упадке. В трех высших классах не было ни одного ученика. Консистория такой упадок семинарии объясняла болезнью ректора и префекта; тем, что в высших классах

³⁵ Князев А.С. Указ. соч. С. 26.

³⁶ Там же. С. 50.

³⁷ Там же. С. 27.

³⁸ Там же. С. 29.

³⁹ Там же. С. 27.

⁴⁰ Там же. С. 67.

много неспособных и великовозрастных; тем, что по указу 1755 г. свободные места в епархии должны были замещаться учащимися, поэтому всех учеников высших классов уволили на места⁴¹.

Успехи учеников оценивались следующим образом: цифирные оценки не выставлялись, а в «Ведомости Псковской семинарии об учителях и учениках за 1790 год» напротив фамилий учеников стоят следующие указания: отлично, справляется, неудовлетворительно. Так из 157 учеников 24 имели оценку «отлично», 99 справлялись, а 28 имели неудовлетворительный балл⁴². Занятия в семинарии начинались в 9 часов утра. К этому времени в классы должны были собраться все ученики как казеннокоштные, так и своекоштные. Семинаристы разделялись на своекоштных и казеннокоштных, первые жили вне семинарии, питались за свой счет, последних содержало государство. Таковых в конце XVIII в. было около 40 человек.

14 мая 1780 г. в Псков прибыла императрица Екатерина II. На следующий день императрица «изволила иметь выезд для обозрения города», во время которого посетила Псковскую семинарию. Семинаристы приветствовали государыню торжественными речами на разных языках, а ректор и префект в конце посещения были допущены к руке. В завершении визита императрица пожертвовала на семинарию 500 руб.⁴³

Таким образом, в XVIII в. уровень образования в Псковской духовной семинарии был невысок. Архиепископ Псковский и Рижский Иннокентий (Нечаев) отмечал, что часть священнослужителей, совершая Таины, не понимает их значения. «Как слепой может показать прямой путь другому, как сам не знающий может научить иного»⁴⁴, — упрекал он пастырей своей епархии. Одной из главных причин столь низкого образовательного уровня духовенства было неудовлетворительное состояние духовных учебных заведений России того времени.

Комиссия церковных имений 1762 г. отмечала следующие проблемы в системе духовного образования: бедное содержание семинарий; незначительное количество обучающихся в них «достойных и надежных» семинаристов; недостаточный уровень подготовки учителей латинского и греческого языка; отсутствие в программе обучения «философских и нравоучительных наук», церковной и гражданской истории, географии; принудительный порядок набора в семинарию. По мнению протоиерея Владислава Цыпина, также значительным недостатком духовно-

⁴¹ Там же. С. 31.

⁴² Псков в Российской европейской истории. С. 16.

⁴³ Псковские хроники. История края в документах и исследованиях. Вып.4. Псков, 2004. С. 7.

⁴⁴ Псков в Российской европейской истории. С. 15.

го образования было «отсутствие общей системы, единого руководства», зависимость семинарий исключительно от правящего архиерея⁴⁵.

После издания в 1814 г. Устава духовных семинарий Псковская семинария вступила в новый период своего существования. Новый устав имел своей целью устранение недостатков прежней дореформенной школы и отделение высшего богословского образования от среднего и низшего. Семинария становится учебным заведением среднего звена с шестилетним обучением. Семинарский курс распределялся следующим образом: два года назначались для словесных наук, к которым присоединялась всеобщая история; два года для философских наук с присоединением к ним математики и физики и два года для богословских наук, к которым присоединялась церковная история. По основным направлениям три семинарских курса назывались богословием, философией и словесностью, или риторикой⁴⁶. В XVIII в. значительная роль в управлении семинарией принадлежала правящим архиереям. После реформы 1814 г. права их были ограничены. За правящим архиереем было сохранено право наблюдать за соблюдением устава, преподаванием, формированием семинарского правления и выбор кандидатуры ректора. Многие важные вопросы учебного, воспитательного и экономического характера в сфере духовного образования рассматривались отныне в Петербурге Комиссией Духовных училищ. Кроме того, учреждались четыре духовно-учебных округа. Семинарии были подчинены Духовным академиям своего округа. Псковская духовная семинария стала подчиняться Санкт-Петербургской духовной академии. В академиях учреждались Внешние академические правления, следившие за учебно-воспитательным процессом и проводившие ревизии семинарий. Внешние академические правления являлись связующим звеном между Комиссией Духовных училищ и семинариями.

В рассматриваемый период Псковская семинария трижды обозревалась ревизорами. Первый раз в 1817 г. архиепископом Евгением (Болховитиновым), второй раз — священником Герасимом Павским спустя два года после первой ревизии, третий раз в 1825 г. ревизионную проверку проводил архимандрит Гавриил (Воскресенский). В делопроизводстве семинарии ревизоры «каких-либо опущений не нашли», во всем, по их отзывам, была соблюдена «вся точность и опрятность»⁴⁷. Об успехах учащихся архиепископ Евгений писал, что они соответствуют

⁴⁵ Цытин В., прот. История Русской Православной Церкви: синодальный и новейший периоды. 2-е изд., перераб. М., 2006. С. 107.

⁴⁶ Там же. С. 195–196.

⁴⁷ Лебедев М. Е. К истории Псковской Духовной Семинарии // ПЕВ. 1909. №6. С. 111.

оценкам, выставленным в ведомостях. Также владыка отмечал, что «лучшие успехи замечены» среди учеников исторического и философского классов⁴⁸.

Что касается бытовых условий семинаристов, то они были, по свидетельству владыки Евгения, «порядочными». Питанием ученики были довольны, но ощущался недостаток белья и мебели в классах и жилых помещениях. Здания семинарии требовали ремонта. Не было должного порядка в библиотеке: отсутствовал каталог книг, ощущалась острая нехватка учебных пособий. К 1817 г. недостатки в библиотеке были устранены.

В 20-е года XIX в. число учащихся не превышало 160 человек. Так, в 1822/1823 уч. г. в семинарии числилось 144 ученика, из них 25 человек в богословском классе, 37 — в философском и 82 — в риторическом. Возраст учащихся колебался в богословии — между 20–24 годами, в философии — между 17–22, в риторике — между 15–21. Семинаристы богословского класса по успехам в учебе и поведению были оценены следующими указаниями: «отлично» и «очень хорошо». По первому разряду семинарию закончили 8 человек, по второму — 11, по третьему — 6⁴⁹. Двое из выпускников — Николай Ладинский и Дмитрий Меньшиков — поступили в Санкт-Петербургскую духовную академию, пятеро были оставлены преподавателями при семинарии. Остальные выпускники приняли сан и были отправлены на приходское служение.

При ректоре архимандрите Иерониме (1821–1823) в семинарии был обнаружен ряд серьезных нарушений. Перед Рождеством 1823 г. не были проведены экзамены, после Богоявления в течение недели не было лекций, так как ученики не вернулись с каникул. Ректор не появлялся на службе в течение нескольких месяцев, отсутствовали финансовые отчеты за 1822, 1823 гг. Об этом по распоряжению правящего архиерея было сообщено в Синод. В результате правлению семинарии сделан строжайший выговор, ректор архимандрит Иероним уволен от занимаемой должности, а на его место назначен ректор Могилевской семинарии архимандрит Мелетий⁵⁰.

Надзор за поведением семинаристов осуществлял инспектор. В 30-х годах XIX в. в семинариях появилась штатная единица помощника инспектора. Хозяйственной частью заведовал эконом. Число преподавателей в это время не превышало семи человек. Должность ректора и профессора богословия с 1824–1825 гг. занимал архимандрит

⁴⁸ Лебедев М. Е. К истории Псковской Духовной Семинарии // ПЕВ. 1909. №4. С. 74.

⁴⁹ Псковская старина. Труды Псковского церковного историко-археологического комитета. Т. 1. Псков, 1910. С. 52–53.

⁵⁰ Там же. С. 54–55.

Иннокентий (Сельно Кринов). По отзыву архимандрита Гавриила (Воскресенского), проводившего ревизию семинарии в 1825 г., ректор был «ревностен, благоразумен, кроток и вообще к прохождению должностей весьма благонадежен»⁵¹. Инспектор и одновременно профессор философии и преподаватель греческого языка иеромонах Феодосий, напротив, удостоился отнюдь не лестной характеристики: «ленив в преподавании и в прохождении инспекторской должности, строптив, горяч, в поведении неблагоразумен»⁵².

Поведение учеников ревизором архимандритом Гавриилом было оценено как безнравственное, зачастую о проступках учащихся семинарское правление узнавало от полиции. Учебная часть получила характеристику «удовлетворительно». Студенты богословского класса Иван Бутырский, Никифор Левитский и Иван Городецкий, показавшие прекрасные способности, были рекомендованы архимандритом Гавриилом к поступлению в Санкт-Петербургскую духовную семинарию, в которой он являлся инспектором. Что касается библиотеки, то в ней было достаточное количество книг, около двух тысяч, лишь несколько книг было утеряно по вине библиотекаря священника Михаила Вревского, и отсутствовал старый каталог⁵³.

Благодаря реформе 1814 г. заметно вырос уровень духовного образования. Постепенно произошел переход в академическом и семинарском образовании на русский язык, увеличилось финансирование учебных заведений духовного ведомства. Однако не все задуманное было проведено в жизнь. Новый этап наступил в истории Псковской семинарии после реформы духовных школ 1839 г., проведенной обер-прокурором Святейшего Синода графом Н. А. Протасовым. Обер-прокурор стремился изменить образовательно-культурный уровень духовных школ, который, по его мнению, не соответствовал потребностям церковной жизни. Согласно новым правилам, введенным в 1840 г., сокращалось количество часов, отведенных на философские предметы, из которых оставались в программе лишь логика и психология. Дополнительно вводились патология, основы медицины, сельское хозяйство, в отдельных семинариях иконописание и инородческие языки. Было усилено преподавание исторических дисциплин⁵⁴. Вместо Комиссии духовных училищ учреждалось Духовно-учебное управление, подчиненное непосредственно обер-прокурору.

⁵¹ Там же. С. 60.

⁵² Там же.

⁵³ Там же. С. 59.

⁵⁴ Цытин В., *прот.* Указ. соч. С. 198–199.

В 1842 г. в Псковской семинарии по инициативе правящего архиерея Нафанаила (Павловского) и его викария епископа Рижского Филарета (Гумилевского) были открыты классы эстонского и латышского языков для подготовки пастырей в православных приходах Остзейского края. Тогда на территории этого края находилось 11 приходов и около восьми тысяч верующих, но русским языком, по свидетельству владыки Нафанаила, в основном владели только «отцы семейств».

С 1847 г. в семинариях вводится преподавание «землемерия и практической геометрии», а затем естествознания и сельского хозяйства⁵⁵. Поэтому в 14 семинариях, в том числе в Псковской, проводились «агрономические запашки и посадки на грядках хлебных и других растений»⁵⁶. Несколько воспитанников Псковской семинарии были направлены для обучения в Удельное земледельческое училище. Каждый из них после завершения учебы, «исполняя прежде всего обязанности приходского священника», должен был завести образцовую ферму, на устройство которой каждому из выпускников выдавалось до 300 руб. и необходимое количество земледельческого инвентаря. Епархиальному начальству было предписано направлять выпускников училища на лучшие сельские приходы.

В связи с введением преподавания медицины при семинарии была открыта «домашняя аптека» для ознакомления учащихся с приготовлением лекарственных препаратов из «самых употребительных местных трав»⁵⁷.

В указанный период в Псковской семинарии преподавалось более двадцати предметов. С 1858 г. из программы всех семинарий была изъята геодезия и сокращено преподавание естествознания. В 1865 г. в семинариях отменили изучение медицины, естествознания и сельского хозяйства, но повысили требования к знанию древних языков и ввели в учебный план педагогику⁵⁸.

В 1845 г. Псковскую семинарию по второму разряду окончил Иван Тимофеевич Беллавин, в будущем отец патриарха Тихона⁵⁹.

14 мая 1867 г. был принят новый Устав духовных училищ и семинарий, предусматривавший новое устройство управления духовными школами. Теперь оно сосредоточивалось в Учебном комитете при Святейшем Синоде, вместо прежнего Духовно-учебного управления, подчиненного обер-прокурору. Упразднились академические учебные

⁵⁵ Извлечение из отчета обер-прокурора Святейшего Синода за 1849 г. СПб., 1850. С. 47.

⁵⁶ Там же. С. 49

⁵⁷ Там же. С. 52–53.

⁵⁸ Смолич И. К. История Русской Церкви 1700–1917: в 2 ч. Ч. 1. М., 1996. С. 453.

⁵⁹ Новиков Н. С. Колыбель опального патриарха. Псков, 1999. С. 32.

округа. Внутренняя администрация духовных школ строилась на началах широкой коллегиальности и самоуправления. Семинарии и духовные училища теперь возглавлялись правлениями, состоявшими из преподавателей и выборных представителей местного духовенства. Педагогическим корпорациям предоставлялось право выбора ректоров и инспекторов⁶⁰.

Согласно новому уставу, главной задачей семинарии было «приготовление юношества к служению Церкви»⁶¹. В семинарии стали принимать молодых людей православного исповедания из всех сословий, но дети духовенства при поступлении пользовались преимуществами. Число учащихся определялось Святейшим Синодом, но также разрешалось открывать дополнительные учебные места, при условии, что «будут изысканы местные, независимо от состоящих в распоряжении Святейшего Синода, средства»⁶². Обучение в семинариях было бесплатным.

Ректор семинарии назначался из лиц с ученой степенью доктора или магистра богословия в сане архимандрита или протоиерея. При необходимости в соответствующий сан кандидат в ректоры возводился в момент назначения. В обязанности ректора входил надзор за обучением, воспитанием и ведением хозяйства в семинарии, при этом он не имел права занимать никакой другой должности.

Инспектором мог быть назначен только магистр богословия, причем он мог не состоять в духовном сане. Кандидаты на должность ректора и инспектора избирались правлением семинарии на общем собрании, затем предоставлялись на одобрение правящему архиерею. В случае несогласия с выбором правления, владыка мог предложить своего кандидата, после этого он сообщал кандидатуры Синоду, который утверждал одну из кандидатур. Но за Синодом сохранялось право назначения «инога лица» по своему усмотрению⁶³. Ректор был председателем правления, состоявшего из педагогического и распорядительного собраний. В педагогическом собрании под председательством ректора принимали участие инспектор, семь преподавателей, избранных на общем учительском собрании, и три представителя духовенства епархии, которые выбирались сроком на шесть лет епархиальными съездами и утверждались епископом. Педагогическое собрание проводилось раз в месяц и занималось учебно-воспитательными вопросами. В распоря-

⁶⁰ Сорокин В., иеродиакон. История Псковской Духовной семинарии с момента основания в 1725 г. до закрытия в 1918 г.

⁶¹ Устав Православных Духовных семинарий (1867 г.). СПб., 1867. С. 1.

⁶² Там же. С. 2.

⁶³ Там же. С. 3–5.

длительное собрание входили, кроме ректора и инспектора, один преподаватель и два духовных лица, выбранных на три года. Распорядительное собрание проводилось раз в неделю и занималось только хозяйственными вопросами. Все решения принимались большинством голосов⁶⁴.

Поступить в семинарию могли юноши в возрасте от 14 до 16 лет, обучавшиеся в учебных заведениях или получившие домашнее образование. Поступавшие предварительно осматривались семинарским врачом, который письменно доносил правлению, кто из осмотренных им и почему не может быть принят. Учащиеся на протяжении шести лет изучали следующие предметы: 1) изъяснение Священного Писания; 2) словесность с историей литературы; 3) основное, догматическое и нравственное богословие; 4) практическое руководство для пастырей; 5) гомилетику; 6) литургику; 7) церковную историю и историю Российской церкви; 8) историю всеобщую и русскую; 9) математику и физику; 10) дидактику, логику и психологию; 11) обзор философских учений и педагогику; 12) языки — латынь, греческий (а также чтение отцов Церкви по-гречески), французский и немецкий.

Преподавание древнееврейского языка, церковного пения, иконописания и гимнастики «полагалось вне классного времени»⁶⁵. Воспитание, согласно уставу, должно было осуществляться в духе Православной церкви. Ученики обязаны были посещать богослужения, ежегодно причащаться и соблюдать предписанные Церковью посты. В общежитиях казеннокоштные учащиеся находились на полном пансионе, тогда как остальные должны были вносить плату, которая устанавливалась правлением и в зависимости от местных условий в разных семинариях была весьма различной⁶⁶.

В 1868 г. Псковская семинария была преобразована согласно новому Уставу, а через два года проведена ее ревизия. Ревизор отметил улучшение в знаниях учеников по гражданской истории, обзору философских учений, французскому, немецкому и греческому языкам. По гражданской истории при основательном знании событий учащиеся были хорошо знакомы «со всеми историческими местностями». Возвышению успехов по новым языкам способствовало, по мнению ревизора, приглашение опытных преподавателей из местной гимназии. На уроках греческого языка ученики свободно переводили с греческого на рус-

⁶⁴ Там же. С. 9–12.

⁶⁵ Там же. С. 23–24.

⁶⁶ Смолич И. К. Указ соч. С. 457–458.

ский и с русского на греческий⁶⁷. С 1868 г. в Псковской семинарии вводится гимнастика. Для проведения занятий приобрели гимнастические приборы и приглашены преподаватели. При семинарии была устроена больница с постоянным врачебным персоналом, а для ухода за больными наняли фельдшера. По отзыву ревизора пища в столовой была доброкачественной и в достаточном количестве⁶⁸.

В это же время в Псковской семинарии была учреждена стипендия имени Высокопреосвященного Евгения (Баженова), архиепископа Псковского и Порховского на проценты с завещанного им капитала в размере 3000 руб.⁶⁹ Число учащихся в этот период было различным. Например, в 1867 г. в семинарии обучалось 283 ученика, причем казеннокоштных было 149 человека, а своекоштных — 134⁷⁰, в 1875 г. — 186 (пользующихся пособием — 132, своекоштных — 54)⁷¹, в 1883 г. — 211 (казеннокоштных — 107, пользующихся пособием — 90, своекоштных — 14)⁷².

В Псковской семинарии с 1878 по 1884 г. учился будущий Всероссийский Патриарх Тихон, а тогда еще просто семинарист Василий Беллавин. Однокашники с уважением относились к истинно религиозному, высокорослому, белокурому, с ласковым и приветливым характером пареньку. Василий, в отличие от многих, не имел полупрезрительной клички, а получил шутливо-уважительное прозвище «архиерей».

Василий Беллавин был гордостью семинарии, окончив ее в 1884 г. на «отлично» и поступив в Санкт-Петербургскую духовную академию. Многие однокашники будущего патриарха запомнили его блистательные ответы на уроках, особенно по догматическому богословию, удивлялись и его необычайной филологической памяти⁷³.

Уже тогда в программу семинарии была включена гимнастика. Вероятнее всего, учителем гимнастики у Василия Беллавина был Францев Николай, преподававший с 1882 по 1883 г.⁷⁴ Приобретенную в семина-

⁶⁷ Извлечение из всеподданнейшего отчета обер-прокурора Святейшего Синода графа Д. Толстого по ведомству Православного исповедания за 1870 г. СПб., 1871. С. 148–149.

⁶⁸ Там же. С. 153.

⁶⁹ Там же. С. 186.

⁷⁰ Извлечение из всеподданнейшего отчета обер-прокурора Святейшего Синода графа Д. Толстого по ведомству Православного исповедания за 1867 г. СПб., 1868. Приложение. С. 82.

⁷¹ Там же. С. 78.

⁷² Извлечение из всеподданнейшего отчета обер-прокурора Святейшего Синода графа К. Победоносцева по ведомству Православного исповедания за 1883 г. СПб., 1885. Приложение. С. 76.

⁷³ *Вострышев М. И.* Патриарх Тихон. 4-е изд. М., 2009. С. 9–10.

⁷⁴ ГАПО. Ф. 291. Оп. 1. Д. 29. Л. 1 об.

рии привычку каждое утро начинать с гимнастики Патриарх сохранит на протяжении всей своей жизни. Уже будучи 57 лет отроду и находясь в заточении в Донском монастыре, патриарх ежедневно просыпался в шесть утра, выходил на площадку и, обнаженный по пояс, делал гимнастику. Затем тщательно умывался, долго молился и лишь после этого завтракал⁷⁵.

В 1888 г. со степенью кандидата богословия В. И. Беллавин вернулся в Псковскую семинарию, где ему поручили преподавать основное, догматическое и нравственное богословие, а также французский язык. Поселился он в мезонине деревянного домика в тихом переулке возле храма святителя Николая, рядом с семинарией. По воспоминаниям ученика будущего патриарха Бориса Царевского, от Василия Ивановича, несмотря на его ум и образованность, веяло теплом и добродушием, он был весьма общительным и веселого нрава⁷⁶.

14 декабря 1891 г., в субботу, за всеобщим бдением в домовая церкви Трех Святителей Псковской духовной семинарии было назначено пострижение в монашество двадцатилетнего В. И. Беллавина. На монашеский постриг, нечастый в губернии, да еще над преподавателем семинарии, бывшим ее воспитанником, над человеком, которого многие хорошо знали, собрался, чуть ли не весь город. Опасаясь, выдержат ли перекрытия тяжесть народа (храм располагался на втором этаже главного корпуса), специально подпирали бревнами потолки в помещениях первого этажа⁷⁷.

В постриге Василий Беллавин получил имя Тихона, в честь святителя Тихона Задонского, чудотворца и великого учителя иночества. На следующий день, 15 декабря, в кафедральном Троицком соборе Пскова монах Тихон был рукоположен в сан диакона, а 22 декабря — иеромонаха. Через два с половиной месяца иеромонах Тихон определением Святейшего Синода был назначен инспектором Холмской духовной семинарии⁷⁸.

О том, что будущий Патриарх никогда не терял связи с родным Псковом, свидетельствует его письмо от 19 октября 1900 г.: «В правление Псковской Духовной семинарии: в благодарную память о Псковской Духовной семинарии, где я обучался (1878–1884 гг.), а потом был и учителем (1888–1892 гг.), честь имею при сем препроводить в правление семинарии банковый чек на две тысячи пятьсот рублей с тем, чтобы на проценты с оных была учреждена при семинарии стипендия моего имени. Я желал бы, чтобы стипендиат был духовного звания,

⁷⁵ Вострышев М. И. Указ. соч. С. 232.

⁷⁶ Вострышев М. И. Указ. соч. С. 10–12.

⁷⁷ Там же. С. 12.

⁷⁸ Там же. С. 12–14.

сирота или сын бедных родителей, чтобы отличался благонаравием, не был лишаем стипендии в случае оставления в каком-либо классе на повторительный курс по болезни или неразвитости, а не по лености, и чтобы по окончании образования служил по духовному ведомству. Подробная выработка положения о стипендии и зачисление на оную предоставляется правлению семинарии с утверждения епархиального Преосвященного. О получении банковского чека покорнейше прошу почтить меня уведомлением. Епископ Тихон. г. Сан-Франциско, 19 октября 1900 г.»⁷⁹

На прошение владыки Тихона Святейший Синод наложил следующую резолюцию: «Согласно ходатайству Вашего Преосвященства, Святейший Синод определяет: учредить при Псковской Духовной семинарии стипендию имени Преосвященного Тихона (Беллавина), Епископа Алеутского и Северо-Американского, на проценты с пожертвованного им капитала в две тысячи пятьсот рублей на вышеизложенных основаниях; о чем для зависящих распоряжений послать Вашему Преосвященству указ. Февраля 24 дня 1901 г.»⁸⁰

В Псковской семинарии также учились два родных брата Патриарха Тихона. Старший Павел, выпустившийся в 1877 г., за год до поступления Василия, и младший Михаил, учившийся с 1888 по 1892 г., но после четвертого класса он перешел в Холмскую семинарию, где его брат уже был ректором⁸¹.

22 августа 1884 г. император Александр III подписал новый Устав Духовных семинарий. По сравнению с Уставом 1867 г. в нем значительно расширены полномочия епархиальных архиереев по отношению к семинариям. Подтверждается уже осуществленная в конце 1870-х годов отмена выборности ректоров. Инспектор при действии Устава 1884 г. также не избирается, а назначается Святейшим Синодом. Члены педагогического собрания из числа духовенства, до тех пор избиравшиеся, утверждаются епархиальным архиереем. В учебную программу вводятся новые предметы: библейская история, история русского раскола. В курсе философии сохраняются логика и психология, а обзор философских учений и педагогика заменяются основами, краткой историей философии и дидактикой. Количество часов на русскую литературу увеличивается за счет философии, математики и древних языков. Изучение новых языков становится факультатив-

⁷⁹ Стипендия моего имени», или Сенсационное открытие ученых о патриархе Тихоне и псковских семинаристах // Новости Пскова. 30 января 2003.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ К истории семьи Беллавиных // Вестник ПСТГУ II: История. История Русской Православной Церкви. 2006. Вып. 2(19). С. 11–16.

ным. Усиливается преподавание церковного пения, вводится должность семинарского духовника⁸².

Уровень преподавания в семинарии в это время, вероятно, мало отличался от уровня большинства других епархиальных семинарий. Учебная программа была общероссийской, большинство преподавателей состояло в мирском чине, многие из них посвятили свою трудовую жизнь духовной школе. Так, в 1903 г. в Псковской семинарии было 13 преподавателей, лишь трое из них находились в священном сане: преподаватель церковного пения священник Константин Ковалевский, учитель общей и русской истории протоиерей Михаил Лавровский и иеромонах Алексей (Баженов), преподававший обличительное богословие и историю русского раскола. Преподаватели в основном являлись выпускниками Санкт-Петербургской и Киевской духовных академий. Они, как и все чиновники в России, получали очередные степени по Табели о рангах, награждались орденами по представлению правления семинарии, утвержденному епархиальным архиереем. Среди учителей Псковской семинарии были даже статские советники⁸³. В это время при Псковской семинарии уже существуют воскресная и образцовая школа, открытая согласно Уставу 1884 г. Число учащихся в этот период редко превышало 250 человек. Например, в 1893 г. в семинарии обучалось 229 учеников, причем 11 из них были детьми дворян и чиновников, а 197 — детьми духовенства⁸⁴, в 1905 г. — 258, в 1906 — 234, в 1907 — 232⁸⁵, в 1910 — 248, в 1914 — 246, в 1917 г. — 240 человек⁸⁶. По сравнению с 60-ми годами XIX в. число учащихся уменьшилось вдвое. Так, в 1863 г. обучалось 378 учеников. Ежегодно из семинарии в среднем выпускалось 20–30 человек. Из 23 выпускников 1907 г. 12 окончили семинарию по первому разряду, 11 — по второму. Двое были рекомендованы к поступлению в духовные академии: Сватков Михаил — в Санкт-Петербургскую, Троицкий Евгений — в Киевскую⁸⁷. В 1913 г. семинарию окончили 16 человек: 4 по первому разряду и 12 — по второму⁸⁸. Выпуск

⁸² Смолич И. К. Указ. соч. С. 466–467.

⁸³ Список лиц, служащих в духовно-учебных заведениях Псковской епархии в начале 1902/1903 учебного года // ПЕВ. 1903. №3. С.1–5.

⁸⁴ Сборник документов и материалов по истории Псковского края (IX–XX вв.): учеб. пос. Псков, 2000. С. 258.

⁸⁵ Всеподданнейший отчет обер-прокурора Святейшего Синода по ведомству Православного исповедания за 1905–1907 гг. СПб., 1910. Приложение. С. 154–157, 162–163.

⁸⁶ Разрядный список // ПЕВ. 1917. №6. С. 67–71.

⁸⁷ Список учеников Псковской духовной семинарии, составленный по окончании годичных испытаний // ПЕВ. 1907. №13. С. 182–185.

⁸⁸ Обзор деятельности ведомства Православного исповедания за 1915 год. Пг., 1917. Приложение. С. 66–67.

1914 г. насчитывал 20 человек: 11 из них окончили духовную школу по первому разряду, а 9 — по второму⁸⁹.

С 1906 г. в Псковской семинарии был открыт кружок «иконописания с живописью и рисованием»⁹⁰. Впоследствии живописными работами учеников была украшена семинарская церковь и несколько икон написаны для иконостаса вновь устроенной церкви в Псковской епархии⁹¹. Кружок музыки в семинарии открылся также в 1906 г., и на его базе в скором времени создан семинарский оркестр⁹². Из отчета обер-прокурора Святейшего Синода за 1914 г. видно, что преподавание богословских предметов в Псковской семинарии сопровождалось чтением первоисточников святоотеческой литературы. На уроках истории Русской церкви особое внимание обращалось на ознакомление учащихся с «замечательными событиями и достопамятными лицами» местного края. Много времени уделялось внеклассному чтению, которое было поставлено под личное наблюдение классных наставников⁹³.

Несколько раз в год семинаристы были обязаны исполнить «христианский долг исповеди и причастия Святых Таин». На первой седмице Великого поста 1892 г. из общего числа (224 воспитанников) 212 человек исполнили этот долг в семинарской церкви, а семеро — в приходских храмах. Причем в подтверждение этого последние предоставляли свидетельства, заверенные подписями священников, у которых они исповедовались и причащались⁹⁴.

Вступительные экзамены в семинарию проводились с 17 по 25 августа. Абитуриенты писали диктант и сдавали экзамены по следующим предметам: греческий и латинский язык, география, арифметика, русский язык (устно), церковное пение. 27–28 августа проходило педагогическое собрание, зачитывались списки поступивших, 31 августа служился молебен на начало учения, и семинаристы приступали к учебе⁹⁵.

25 января 1905 г. ректором Псковской духовной семинарии вместо уволенного по собственному прошению архимандрита Бориса (Шипу-

⁸⁹ Всеподданнейший отчет обер-прокурора Святейшего Синода по ведомству Православного исповедания за 1914 год. Пг., 1916. Приложение. С. 76.

⁹⁰ Всеподданнейший отчет обер-прокурора Святейшего Синода по ведомству Православного исповедания за 1905–1907 гг. СПб., 1910. С. 195.

⁹¹ Всеподданнейший отчет обер-прокурора Святейшего Синода по ведомству Православного исповедания за 1914 год. Пг., 1916. С. 229.

⁹² Всеподданнейший отчет обер-прокурора Святейшего Синода по ведомству Православного исповедания за 1905–1907 гг. СПб., 1910. С. 195, 197.

⁹³ Всеподданнейший отчет обер-прокурора Святейшего Синода по ведомству Православного исповедания за 1914 год. Пг., 1916. С. 224–231.

⁹⁴ ГАПО. Ф. 291. Оп. 1. Д. 32. Л. 92.

⁹⁵ Расписание приемных испытаний // ПЕВ. 1907. №13. С. 192.

лина) назначается архимандрит Никодим (Кротков), будущий священномученик⁹⁶. Время ректорства отца Никодима было самым тяжелым в истории семинарии, государственные потрясения не обошли стороной и духовную школу. Многие из семинаристов поддержали революционные выступления 1905–1907 гг. В этот же непростой период с 1904 по 1906 г. инспектором семинарии и преподавателем Нового Завета был иеромонах Алексей (Симанский). Впоследствии Святейший Патриарх так вспоминал об этом: «Должность инспектора семинарии довольно сложная и беспокойная, в сущности говоря, на нем лежит вся хозяйственная и воспитательская сторона. Ему приходится ежедневно с самого раннего утра и до позднего вечера, когда семинаристы отправляются на ночлег, быть на ногах»⁹⁷.

Два года работы иеромонаха Алексея инспектором пришлось на время первой русской революции, воспитанники выступали с политическими требованиями, устраивали забастовки и демонстрации. Ситуацию осложнял раскол среди преподавателей, которые подчас забывали о своих служебных обязанностях и увлекались политической агитацией⁹⁸. По словам священника М. Князевского, «наше юношество... внесло красное знамя политической борьбы внутрь духовной школы и объявило забастовку, сначала в октябре под предлогом добиться скорейшей реформы семинарии, а теперь 1 мая ради солидарности с рабочим пролетариатом». Зачастую эти выступления учащихся сопровождалось «дерзкими выходками грубости и варварства, как бросание в окна квартир камней, обливанием серной кислотой, употреблением насилия». Так, семинаристы, встретив погребальную процессию «с крестом и причтов в церковном облачении», не только не сняли головных уборов, но и «нарушали священное пение пением иного характера»⁹⁹. Епископ Псковский Алексей в 1911 г. еще более резко высказался по поводу этих революционных событий: «Рассадники пастырства заявили себя неслышанным доселе кошунством. Дань времени, жертва Молоху революции принесена полная», некоторые семинарские революционеры кричали: «Долой самодержавие, долой начальство; все за одного и каждый за всех»¹⁰⁰. В это время ректор и инспектор проявили исключительный такт и дипло-

⁹⁶ Архимандрит Никодим (Кротков) // ПЕВ. 1907. №20. С. 513–515.

⁹⁷ Письма патриарха Алексея своему духовнику. М., 2000. С.286.

⁹⁸ Православная энциклопедия/ под общ. ред. патр. Московского Алексея II. Т. II. М., 2000. С.679.

⁹⁹ Князевский М., свящ. К беспорядкам в Духовной семинарии // ПЕВ. 1906. №11. С. 271–273.

¹⁰⁰ Алексей (Молчанов), еп. В защиту старой духовной семинарии // ПЕВ. 1911. №14. С. 360–362.

матичность — им удалось сохранить в семинарии порядок и обеспечить учебный процесс. Но все же семинария дважды закрывалась: в октябре 1905 г. и в мае 1906 г., когда семинаристы поголовно бойкотировали занятия. Однако, несмотря на это, архимандрит Никодим не принимал широких репрессий. В частной жизни он был скромным монахом, довольствовался самой простой обстановкой, отличался прямоотой и искренностью характера, всегда и всем был доступен. Наверное, эти личные качества ректора сыграли не последнюю роль в успокоении бунтарей¹⁰¹.

29 мая 1906 г. в Псковской семинарии закончились занятия с учениками, не примкнувшими к первомайской забастовке. Учебный год закончился «репетиционными испытаниями», которые прошли вполне успешно. Из 25 человек пятого класса 23 были переведены в шестой класс и только двое отправлены на пересдачу; из числа учащихся других классов не сдали экзамены тоже лишь двое. В храме семинарии 30 мая был отслужен благодарственный молебен. В его служении приняли участие ректор архимандрит Никодим, инспектор иеромонах Алексей и соборный протоиерей М. Лавровский. Перед началом молебна отец Никодим обратился к воспитанникам семинарии: «Приветствую вас, возлюбленные, с окончанием учебного года... Нынешний год был тревожный, мятежный год. Два раза он прерывался забастовками..., которые предварялись совещаниями, спорами, убеждениями нередко принудительного характера... они лишали вас спокойствия духа, они развращали вас нравственно, приучая тратить попусту дорогое время... Честь и хвала вам, дорогие юноши, что вы остались верными своему долгу среди всех препятствий»¹⁰².

Впоследствии ректор организовал среди семинаристов старших курсов кружок народных проповедников. Отец Никодим вместе с учащимися посещал накануне воскресных дней «Дом трудолюбия», совершал там богослужение, а очередной член кружка произносил проповедь¹⁰³.

В эти же годы, с 1904 по 1906 г., преподавателем гомилетики в Псковской семинарии был священномученик Герман (Ряшенцев), родной брат епископа Варлаама (Ряшенцева), управлявшего Псковской епархией в 1923–1924 гг. С 1906 г. иеромонах Герман преподавал в семинарии Священное Писание, а с 1907 по 1910 г. был инспектором¹⁰⁴. Именно

¹⁰¹ Архимандрит Никодим (Кротков) // ПЕВ. 1907. №20. С. 513–515.

¹⁰² Конец учебного года в Духовной семинарии // ПЕВ. 1906. №12. С. 307–309.

¹⁰³ Архимандрит Никодим (Кротков) // ПЕВ. 1907. №20. С. 513–515.

¹⁰⁴ Псковский синодик пострадавших за веру Христову в годину гонений священнослужителей, монашествующих и мирян Псковской епархии XX столетия/под общ. ред. архимандрита Ермогена (Муртазова). Псков, 2005. С. 62–64.

отец Герман помогал епископу Феодору (Поздеевскому), настоятелю Даниилова монастыря, в составлении акафиста святому благоверному князю Даниилу Московскому¹⁰⁵.

Забастовка 17 российских семинарий не прошла незамеченной. В результате реформационной работы Учебного комитета при Синоде были введены изменения в учебную программу семинарий. Усилено преподавание словесности, физико-математических и философских наук. Несмотря на революционные потрясения, 13 ноября 1907 г. в семинарии торжественно праздновалось 1500-летие со дня кончины святителя Иоанна Златоуста, так как домовый храм семинарии был освящен в честь трех святителей. Праздничное Богослужение возглавил настоятель Мирожского монастыря архимандрит Антоний, в 12 часов был совершен торжественный акт, на котором преподаватели семинарии М. И. Лавровский и иеромонах Герман (Ряшенцев) прочитали содержательные доклады, посвященные памяти великого отца Церкви. В заключение семинарским хором были исполнены концерт Бортнянского «Воспойте Господеви» и «Достойно есть»¹⁰⁶.

С 1908 г. ректором Псковской семинарии становится протоиерей Александр Лепорский, возглавлявший семинарию до ее закрытия в 1918 г. В число преподавателей в это время входили известные в губернии и городе специалисты: догматическое и нравственное богословие преподавал протоиерей Александр Сергеевич Ляпустин, литургику — протоиерей Михаил Ипполитович Лавровский (отец известного впоследствии историка, профессора МГУ В. М. Лавровского), французский язык — Альфред Августович Барбье, церковное пение — Михаил Федорович Гривский, немецкий язык — Эрнст Вильгельмович Эйзеншмидт¹⁰⁷.

Во время Первой мировой войны Псковскую семинарию, как и другие духовные школы, начинает лихорадить. У государства не хватает денег на содержание семинарий, сокращаются учебные планы, так занятия начинаются с 1 октября, а заканчиваются уже в марте. Уже в 1915 г. для нужд военного времени были взяты здания 28 семинарий, в том числе Псковской¹⁰⁸.

В марте 1917 г. Псковскую семинарию окончили 19 человек — последний выпуск перед закрытием духовной школы. Многие из них

¹⁰⁵ *Архиепископ Федор (Поздеевский)*. Жизнеописание. Избранные труды. М., 2000. С. 25.

¹⁰⁶ В Духовной семинарии // ПЕВ. 1907. №22. С. 565.

¹⁰⁷ Псковский синодик... С. 64.

¹⁰⁸ Обзор деятельности ведомства Православного исповедания за 1915 год. Пг., 1917. Приложение. С. 84.

поступили на епархиальную службу, одни в священном сане, другие в должности псаломщиков¹⁰⁹. В 1920–1930-е годы их фамилии заполняют списки репрессированных, причем большинство из них — списки расстрелянных.

Последнее известие в периодической печати о Псковской духовной семинарии появилось в сентябрьском номере «Псковских епархиальных ведомостей», где приводится расписание вступительных экзаменов. Объявление оканчивается следующими словами: «Молебен пред началом учебных занятий и выдача учебников имеют быть в воскресенье 1-го октября»¹¹⁰.

В январе 1918 г. советское правительство издало декрет об отделении церкви от государства и школы от церкви. Вскоре духовные учебные заведения были закрыты, в том числе Псковская духовная семинария.

Возрождение духовного образования на Псковщине

В современной России слово «возрождение» на устах у всех и уже не первый год. Город Псков с древних времен нес на себе две великие миссии — воина-защитника, благодаря своему географическому положению, и носителя, и хранителя веры православной. Именно поэтому здесь так много древнейших храмов, а центром города является величественный собор в честь Святой Троицы. Несмотря на все повороты истории, порой очень тяжелые и жестокие, город Псков не перестает исполнять свое миссионерское служение. В наши дни это доказал подвиг погибших в Чечне десантников Псковской дивизии, активное участие дивизии в СВО. Миссию же охранения и распространения православной веры скромно несет кафедра философии и теологии Псковского государственного университета, кафедра является центром воспитания молодежи в духе евангельских истин.

Современную историю нужно начать с Духовного училища. Псковское духовное училище было открыто в 1994 г. В 1997 г. состоялся первый выпуск. Это место, где молодые люди, пожелавшие посвятить свою жизнь служению Богу и Матери Церкви, укреплялись в вере, получали духовную закалку и обретали стойкость перед соблазнами мира сего. Ежедневные занятия (программа ориентирована на Московскую духовную семинарию), постоянное общение со священством, участие в богослужениях и таинствах Церкви, несение послушаний — все это формировало православные личности, способные вести людей по труд-

¹⁰⁹ В Духовной семинарии // ПЕВ. 1917. №6. С.106.

¹¹⁰ От правления Псковской Духовной семинарии // ПЕВ. 1917. №12. С. 105–104.

ному и тернистому пути веры. Фонд библиотеки Духовного училища составлял более 7000 экземпляров книг и учебных пособий. Существенно увеличился библиотечный фонд благодаря пожертвованию архиепископа Иоанна Рокландского (около 2000 книг). В 2019 г. Духовное училище было закрыто.

По благословению митрополита Псковского и Великолукского Евсевия во многих храмах и монастырях Псковской епархии открыты воскресные школы. Большое внимание уделяется духовно-нравственному воспитанию подрастающего поколения¹¹¹. Приходские воскресные школы выполняют задачу начального духовного образования подрастающего поколения. Как правило, занятия проходят в этих школах по воскресеньям. Существуют ивоскресные школы, которые обладают опытом работы более 20 лет при следующих храмах: Александра Невского, Святителя Василия Великого на горке, Святых Жен-Мироносиц Псков и др.

В Пскове была создано негосударственное образовательное учреждение «Общеобразовательная школа регентов». Долгое время она ютилась в церковных пристройках к храму Святых Жен-Мироносиц. Количество желающих поступить в данное учебное заведение всегда превышало возможности школы организовать для всех желающих учебный процесс. Классы набирались периодически, не каждый год. Дети получали, помимо основного среднего образование, образование музыкальное. Многие выпускники этой школы трудятся на ниве духовного православного образования.

Отдельно следует отметить огромный просветительский труд на ниве духовного образования современного общества Псково-Печерского Успенского монастыря. По благословению архимандрита Тихона (Секретарёва) более 20 лет традиционно проходили Корнилиевские православные педагогические чтения в Печорах. Здесь объединялись педагоги всей Псковской области, на встречу с ними приезжали ежегодно специалисты из разных высших столичных учебных заведений, делились опытом работы, предлагали свои апробированные программы по духовно-нравственному воспитанию детей и молодежи. В г. Печоры создано православное движение «Вестники». Насельники монастыря окормляют учебные заведения г. Печор. Существует много проектов, направленных на православное образование не только детей, но и людей, приходящих к истинной вере. Наместник монастыря, архимандрит Тихон (Секретарёв) стоял у истоков создания кафедры теологии и Центра духовно-нравственного воспитания при Псковском государственном университете.

¹¹¹ <https://pskov-eparhia.ru/archives/4231> (дата обращения: 20.05.2024 г.).

При факультете психологии в 2012 г. создан Центр духовно-нравственного развития во имя святителя Тихона, патриарха Московского и всея Руси и в 2013 г. открыта кафедра теологии. Открыт Храм Трех Святителей, который был освящен патриархом Кириллом в 2010 г. Торжественное открытие Центра духовно-нравственного развития во имя святителя Тихона, Патриарха Московского и всея Руси состоялось 25 января 2012 г. Появление Центра стало логическим продолжением проводимых на базе университета в течение ряда лет мероприятий просветительской и духовно-нравственной направленности. Целями работы центра являются духовное и нравственное просвещение; содействие развитию мировоззрения молодых людей на основе отечественной православной культуры; подготовка к овладению будущими специалистами основными понятиями традиционной (православной) русской культуры. Центр в вузе необходим для осознания молодежью собственных ценностей и уровня своего духовно-нравственного развития, имеет большое значение в развитии мировоззрения личности, позиции как гражданина и патриота, будущего специалиста, православного миссионера-просветителя. Средства воспитания, разработанные и реализуемые в центре, направлены на развитие духовной и нравственной компетентностей студенческой молодежи.

Первого июля 2013 г. открыта кафедра теологии, в данный момент кафедра философии и теологии. На базе кафедры разработаны и реализуются программы общего профессионального образования заочной и очной форм обучения, а также дополнительного образования: профессиональной переподготовки «Православное богословие» (506 ч.), повышения квалификации: «Психолого-педагогические основы теологического образования и воспитания» (72 ч.) и «Библейские образы в православной литературе» (76 ч.), разработан спецкурс для студентов «Основы православной культуры» (24 ч.), разработана программа «Начальная православная школа “Лествица”» (330 ч.) для школьников. Организован творческий конкурс «Святитель Тихон» для детей и юношей.

Свято-Тихоновская классическая православная гимназия, созданная при Спасо-Преображенском Мирожском монастыре, официально открылась 12 сентября 2014 г. в Пскове. Учебное заведение создано на базе Псковской школы регентов.

13 сентября 2015 г., накануне Церковного Новолетия, для маленьких великолукчан и их родителей произошло долгожданное и радостное событие. Состоялось открытие воскресной школы Центра духовного образования, который расположился в здании Великолукского епархи-

ального управления по адресу г. Великие Луки, ул. Ставского, дом 63/4 (историческое здание Духовного училища), последним хозяином которого была Великолукская сельскохозяйственная академия. Инициатива создания Центра духовного образования принадлежит управляющему Великолукской епархии Преосвященнейшему Сергию, епископу Великолукскому и Невельскому. С первых дней передачи здания из ведомства ВСХА в ведомство Великолукской епархии владыка Сергей проводил кропотливую работу с целью скорейшего обустройства помещений для классов воскресной школы епархии и создания необходимых условий, чтобы Центр духовного образования начал свою работу в самом начале учебного года.

По благословию святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла создана в 2021 г. Псково-Печерская духовная семинария — самая молодая духовная школа Русской Православной Церкви. Семинария располагается в окрестностях древнего Псково-Печерского монастыря. Тесная связь воспитанников духовной школы с богослужбной и монашеской жизнью обители позволяет научиться главной и важнейшей основе пастырского служения — молитвенному предстоянию у престола Божия.

Современный период истории духовно-нравственного образования и воспитания на Псковщине очень активный, предстоит осуществить еще много планов и мероприятий.

В заключение можно констатировать, что духовно-нравственное образование и воспитание на Псковской земле имеет глубокие корни, и задача современников — сохранить традиции в современных условиях, развивать новые методы, мотивировать современную молодежь, вызывая интерес к традиционным формам передачи знаний и опыта духовной жизни святых отцов Русской Православной Церкви.

Список литературы

1. *Алексий (Молчанов), еп.* В защиту старой духовной семинарии // ПЕВ. 1911. №14. С. 360–362.
2. *Архиепископ Федор (Поздеевский).* Жизнеописание. Избранные труды. М., 2000.
3. *Вострышев М. И.* Патриарх Тихон. 4-е изд. М., 2009.
4. *Евгений (Болховитинов), митр.* История княжества Псковского / сост. Н. Ф. Левин, Т. В. Круглова. Псков, 2009.
5. *Знаменский П.* Духовные школы в России до реформы 1808 года. Казань, 1881.
6. К истории семьи Беллавиных // Вестник ПСТГУ II: История. История Русской Православной Церкви. 2006. Вып. 2(19). С. 11–16.



6. Князев А. С. Очерк истории Псковской семинарии от начала до преобразования ея по проекту 1814 года. СПб., 1865.
7. Новиков Н. С. Колыбель опального патриарха. Псков, 1999.
8. Письма патриарха Алексия своему духовнику. М., 2000.
9. Православная энциклопедия / под общ. ред. патр. Московского Алексия II. Т. 1. М., 2000.
10. Псков: город-памятник. Псков, 2004.
11. Псковская земля. История в лицах. «Сии бо люди крылати...». М., 2007.
12. Псковская старина. Труды Псковского церковного историко-археологического комитета. Т. 1. Псков, 1910.
13. Псковские хроники. История края в документах и исследованиях. Вып. 4. Псков, 2004.
14. Псковский синодик пострадавших за веру Христову в годину гонений священнослужителей, монашествующих и мирян Псковской епархии XX столетия / под общ. ред. архимандрита Ермогена (Муртазова). Псков, 2005.
15. Русская православная церковь и коммунистическое государство. 1917–1941. М., 1996.
16. Сборник документов и материалов по истории Псковского края (IX–XX вв.): учеб. пос. Псков, 2000.
17. Смиречанский В., прот. История Псковской епархии IX–XVIII веков: историко-статистический сборник сведений / под общ. ред. архимандрита Ермогена (Муртазова). Псков, 2010.
18. Смолич И. К. История Русской Церкви 1700–1917: в 2 ч. Ч. 1. М., 1996.
19. Цыпин В., прот. История Русской Православной Церкви: синодальный и новейший периоды. 2-е изд., перераб. М., 2006.



Работа с художественным словом как средство воспитания моральных качеств младших школьников на уроках «Основ религиозных культур и светской этики»

***Аннотация.** Для уроков «Основы религиозных культур и светской этики», для того, чтобы формировать в ребенке отзывчивость, умение сопереживать окружающим его живым существам, необходимо подбирать дополнительный учебный материал, который способствовал бы воспитанию таких качеств. Поэтому в ходе планирования каждого урока педагог может делать отбор литературных произведений, где герои оказываются в ситуациях морального выбора, чтобы показать младшему школьнику образцы нравственного поведения или же примеры отрицательных детских поступков, как поступать ребенок не должен. Но учителю в процессе работы над художественным произведением того или иного жанра следует обратить внимание на воспитание чуткости к слову. Человек, имеющий чуткость к слову, зачастую более доброжелателен, отзывчив по отношению к окружающим, имеет чувство сопереживания другим. При работе со словом учитель должен представить слово таким образом, чтобы оно затронуло чувства обучающегося, а также послужило воспитательным потенциалом для его души, чтобы через анализ слова школьник получил опыт сопереживания всем живым существам.*

***Ключевые слова:** работа с художественным словом, литературные произведения для младших школьников, основы религиозных культур и светской этики, моральные качества, мотивированная оценка персонажей, критерии поведения человека в обществе.*

Образование в современной школе построено таким образом, что каждый учебный предмет имеет какие-либо цели и задачи. Так, на уроках русского языка учащиеся получают сведения о системе и структуре русского языка, также идет работа над развитием устной и письменной речи, монологической и диалогической речи, навыков грамотного, безошибочного письма. На уроках математики обучающиеся осваивают основы математических знаний и т.д.

Целью учебного курса «Основы религиозных культур и светской этики» (ОРКСЭ), который с 2012 г. включен в план общеобразователь-

ной школы с 4 класса в качестве обязательного учебного предмета, является знание моральных норм, формирование у младшего школьника осознанного нравственного поведения, а также умения вести диалог с представителями разных национальностей и культур.

Педагогическая практика показывает, что кроме учебных пособий, которые изданы по курсу «Основы религиозных культур и светской этики», учителю на таких уроках с целью воспитания у младшего школьника моральных качеств, а также с целью развития в ребенке отзывчивости, умения сопереживать людям и окружающим его живым существам необходимо подбирать дополнительный учебный материал, который бы способствовал воспитанию этих качеств. Таким дополнительным материалом могут быть иллюстрации, видеоматериалы (детские художественные фильмы, мультфильмы), литературные произведения. Следовательно, планируя урок, мы делаем отбор художественных произведений, где герои обязательно сталкиваются с ситуацией морального выбора, чтобы показать младшему школьнику образцы нравственного поведения или же примеры отрицательных детских поступков, как поступать ребенок не должен.

Отбирая для урока ОРКСЭ рассказы, сказки, притчи, стихи, учителю необходимо всегда помнить о том, что, работая с художественным словом, в сознании младшего школьника можно смоделировать его поведение в той или иной ситуации.

Также стоит отметить, что сформированная чуткость к слову, к той атмосфере, которую то или иное слово передает, может стать регулятором нравственного поведения как в детском или подростковом возрасте, так и во взрослом состоянии. Человек, имеющий чуткость к слову, зачастую более доброжелателен, отзывчив по отношению к окружающим, имеет чувство сопереживания другим людям.

С этой целью школьный учитель может использовать художественные произведения, благодаря которым школьник получает такой опыт через анализ слова. В ходе подобной работы слово должно быть представлено таким образом, чтобы оно затронуло чувства обучающегося, а также послужило воспитательным потенциалом для его души. Покажем, как мы проводим анализ слова на уроках «Основ православной культуры» и «Основ светской этики» [1, 2] на примере притчи Л. Н. Толстого «Лошадь и жаба», рассматривая те слова, которые развивают чувства сострадания, сопереживания, взаимовыручки [3].

Работу с данным произведением можно проводить на различных этапах урока: целеполагание, актуализация знаний, открытие новых знаний, рефлексия. Учащимся предлагается познакомиться с рассказом в ходе чтения его учителем. Параллельно анализируя специально отобранные слова, внимание детей обращается на пояснение того, почему

авторы использует в своем рассказе именно эти слова, а не другие. Хорошо, если на столах у детей будут лежать тексты, чтобы при анализе они подтверждали свои ответы примерами из текста, или текст может быть помещен на слайд.

Сначала учащимся предлагается познакомиться с притчей самостоятельно. После этого учитель читает им притчу с теми интонациями, которые бы затрагивали их внутренние чувства. Далее идет работа со специально отобранными словами. Они выделены учителем в тексте полужирным шрифтом или подчеркнуты.

После дождя **высыпали** ребятишки за околицу. **Весело** им шлепать по грязным лужам. Вылезла на дорогу и жаба; сидит тихо на краю лужи — **хорошо ей**. Увидели жабу дети и говорят: «У, **гадина** какая! Устроим ей **потеху**». Наломали они **острых прутьев** и давай ими тыкать жабу. **Всю её изранили**. Прыгает жаба, хочет спрятаться, а мальчишки не пускают да ещё **хохочут**. Едет к этому месту **лошадь с возом, старая, худая**. **Тяжело ей тащить воз по грязной дороге**. Отошли дети в сторону и смотрят, что будет с жабой. А лошадь увидела жабу и остановилась. Мужик сердито на неё крикнул. Колёса глубоко увязли в грязи: трудно лошади свернуть в сторону. А всё-таки собрала она все силы и объехала жабу. Увидел тут и мужик жабу. «Ишь ты, лошадь гадину пожалела!» — сказал он. Воз проехал. Дети опять подошли к жабе. Постояли и отошли прочь; хотели игру затеять, да что-то у них не ладилось: им было чего-то стыдно [3].

Называем действующих лиц. Зачитаем фразу, которая показывает, что случилось с ребятишками после дождя (После дождя высыпали ребятишки за околицу. Весело им шлепать по грязным лужам). Опишем по данной фразе, какие внутренние чувства испытывали ребятишки (Им было весело, радостно, комфортно). Благодаря какому слову мы поняли, что они испытывали именно эти чувства? Благодаря слову «высыпали».

Далее учитель может попросить детей привести синонимы к слову «высыпали». Обычно школьники приводят в качестве примера слово «выбежали». Тогда здесь появляется возможность сравнить, какие оттенки выражают оба эти слова, в каком слове показана большая стремительность действия. Конечно же, большую стремительность действия отражает слово «высыпали». Здесь можно привести наглядный пример того, когда у нас в банке, закрытой крышкой, находится горох, и банку мы поместили на бок, затем открываем крышку, и горох у нас высыпается наружу, причем высыпается стремительно, точно так же, как и ребятишки из притчи.

«Как вы считаете, почему дети так стремительно оказались на улице?» Потому что после, возможно, длительного дождя, когда выглянуло наконец-то солнце, им захотелось погулять, попрыгать по лужам.

Работая над выделенными фразами и развивая воображение младших школьников, учитель может ввести игровой момент и попросить учеников представить себя художниками. Для этого следует попросить детей закрыть глаза, представляя, что бы каждый из них изобразил на бумаге, вслушиваясь во фразы: *После дождя **высыпали** ребяташки за околицу. **Весело им шлёпать** по грязным лужам* [3]. Кроме того, что ученики описывают картины, представляемые в воображении, можно задать вопросы и о том, представляют ли они запахи мокрой от дождя листвы деревьев, травы, земли, т.е. педагог может опираться и на развитие обоняния детей.

В то же время, привлекая межпредметные связи, педагог может попросить школьников описать характер музыки, которую они слышат внутри себя, работая над первыми фразами притчи.

Таким образом, радость после дождя среди людей показана через детей. В природе наблюдается ли эта радость? Через кого автор ее показывает? Через жабу. Что он говорит о жабе? Сидит на краю лужи — хорошо ей. Состояние жабы передано словом «хорошо» посредством приема звукописи, с помощью звуков [о], [ш], [р]. Учитель может предложить школьникам вполголоса несколько раз произнести слово «хорошо» и затем описать, какие ощущения они испытывают, произнося это слово. Обычно дети отвечают, что они испытывают блаженство, спокойствие, умиротворение и другие положительные эмоции. Так он учит детей прислушиваться к себе, к своим внутренним ощущениям. Возможно, в будущем человек, воспитанный таким образом, умеющий слушать собственный внутренний мир, будет внимательно относиться к чувствам окружающих его людей.

Итак, и среди людей, и в природе царит умиротворение и спокойствие после прошедшего дождя. Но это состояние закачивается, сменяется характер представляемой учениками музыки, как только ребяташки увидели жабу, вся ненависть к этому животному передается словом, которое автор неслучайно использует, — «гадина». Что бывает, когда мы слышим это слово? Здесь тоже используется прием звукописи, которые передается звуками [г], [д]: «У, гадина какая!» Педагог, пополняя лексический запас школьников, работает над значением слова «потеха», сравнивает его со словом «веселье», спрашивая, в чем разница. В итоге дети приходят к выводу, что в слове «потеха» чувствуется издевка.

Планируя свою потеху, мальчишки наломали прутьев, но не простых прутьев. Чтобы показать их угрозу для жизни жабы, автор использует слово «острых», в котором тоже заключен прием звукописи. Вся острота и опасность от этих прутьев передается звуками [р], [с]. Угрозу

для жизни жабы автор передает и сочетанием слов: «всю ее изранили». Работаю над данной фразой, педагог напоминает детям о том, что в случае ранения пальца на руке они говорят «Я поранился», и просит вспомнить, насколько больно им бывает. А в нашем случае ребятишки не просто поранили жабу чуть-чуть, а именно изранили, а это выражает еще большую степень страдания жабы. Приставка «из» выражает степень нанесения ран жабе. Также автор для усиления чувства боли животного использует слово «всю». То есть ребятишки не только поранили, а всю изранили. Это выражение используется с целью передачи сочувствия жабе.

Не меньшее сочувствие к состоянию жабы передает слово, характеризующее состояние мальчишек в этот момент: «а мальчишки не пускают, да еще и хохочут». Они не смеются, а именно хохочут, так как в их хохоте есть нечто дьявольское, и это передает звук [x] в сочетании со звуком [o]. То есть мальчишки здесь выступают соработниками не у Бога, а у дьявола, и издеваются над созданием Божиим.

Но картина меняется, когда автор включает в свою притчу образ лошади, не коня, а именно лошади. Итак, сравним два слова: конь и лошадь. Для этого педагог обязательно использует иллюстративный материал. Какие чувства у нас возникают, когда мы слышите слово «конь»? Быстрый, сильный, статный, стремительный в движении и т. д. У нас такой ли конь? Нет, автор сразу говорит, что это лошадь. Со словом «лошадь» какие у нас возникают ассоциации? Смирная, послушная, уставшая и т. д. Итак, в нашем случае используется слово «лошадь», а не конь. При произнесении какого из слов мы испытываем тяжесть: лошади или конь? Конечно же, лошадь.

В нашем случае это не просто лошадь, она наделена эпитетами. Автор вызывает сочувствие к лошади, потому что он берет для ее описания слова «худая, старая, да при том она с возом». Кроме того, Л. Н. Толстой пытается вызвать чувство сострадания к лошади, используя предложение «Тяжело ей тащить воз по грязной дороге». Ученики даже могут несколько раз произнести слово «тяжело» и послушать ощущения внутри себя. Учитель говорит: какие ощущения дети испытывают внутри себя, то же испытывает и животное.

Далее идет развязка. Детям становится интересно, что будет теперь с жабой? Они только и ждут того момента, когда лошадь наконец раздавит ее, и о их злодеянии никто не узнает, их мерзкий поступок будет скрыт от глаз всех. Очевидно, находясь в таком же положении, как и жаба, лошадь осознает ее состояние, невольно вспоминаются пословицы «Два сапога пара», «Одного поля ягода», так как они похожи по страданиям. Неслучайно лошадь, собрав последние силы, объезжает жабу.



Таким образом, художественное слово воздействует не только на сознание, но и на чувства и поступки читателя, помогает воспитанию чуткого и сострадательного отношения к ближним. Читатель, воспринимая произведение, может дать сознательную, мотивированную оценку персонажам, используя в своих суждениях сложившиеся у них критерии поведения человека в обществе. При анализе отдельно взятых слов педагог работает и с различными ощущениями детей внутри их собственного мира.

Список литературы

1. *Кураев А. В.* Основы религиозных культур и светской этики. Основы православной культуры. 4–5 классы: учеб. пособие для общеобразоват. учреждений. М., 2010.
2. Основы религиозных культур и светской этики. Основы светской этики. 4–5 классы: учеб. пособие для общеобразоват. учреждений. М., 2010.
3. *Толстой Л. Н.* Лошадь и жаба. URL:<https://skazrus.my1.ru/load/38-1-0-755> (дата обращения: 06.05.2024).



Традиции чтения в творчестве В. Н. Крупина

Проза Владимира Крупина — это нечто особенное в нашей литературе, нечто выдающееся и на удивление простое...

Его герой весь на виду и ничего в себе не умеет скрывать, для Владимира Крупина личность не в том, чтобы уйти в себя, а в том, чтобы бескорыстно прийти к людям.

В. Г. Распутин

***Аннотация.** Статья раскрывает точку зрения на творчество писателя Владимира Николаевича Крупина как источник воспитания читательского интереса. В центре анализа тема детства в произведениях писателя, который ратует за воспитание в детях нравственной чистоты, доброты, чувства родины, любви к природе и людям труда. Важным центром статьи является осознание творчества В. Н. Крупина как выражения самосознания народа, сохранения в слове его сокровенных переживаний и веры православной. Именно традиция чтения дает возможность родителям повлиять на становление совести, добра и красоты в душах своих детей.*

***Ключевые слова:** судьба писателя, дар слова, тема детства, произведения автора, традиция чтения, воспитание читателя.*

Труд писателя направлен на сохранение самосознания читающего поколения, укрепление связи времен, отражение духа своего времени. Ежегодные Крупинские чтения на Вятке, на родине писателя в Кильмези, сохраняют традицию чтения как праздника и события большого масштаба. Можно поразмышлять над вопросом, какие признаки и свойства дают нам возможность считать, что судьба писателя состоялась, а его призвание воплотилось в его «трудах и днях». Писатель Михаил Тарковский, получивший в Вятке премию А. Грина, сказал, что русскую литературу отличают народность, религиозность и благородство интонации.

Что же превращает повседневную жизнь писателя в судьбу, как течение жизни переливается в содержание книг, в дар слова, а прожитые годы становятся биографией и отражаются в собрании сочинений?

Первое. Нужно иметь талант писателя, способность переводить мысли и впечатления в сюжеты и внутренний мир героев, быть повествователем, рассказчиком, хорошо писать, иметь свой художественный стиль. Но этого мало, чтобы стать писателем.

Второе. Нужно быть мудрым, чтобы видеть за конкретным общее, отделять главное от второстепенного, обдумывать и осмысливать свое время. Но и этого мало, чтобы стать писателем.

Третье. Нужно быть смелым, потому что за каждое слово писатель несет ответственность, каждый читатель готов бросить камень критики, оценить, поставить в ряд других. Как важно сохранить душевную свободу и верность себе! Но и этого мало, чтобы стать писателем.

Кроме всего этого, нужно иметь совесть, чтобы сказать вслед за М. Е. Салтыковым-Щедриным: «Я люблю Россию до боли сердечной». Откликаться не только на свои горести и беды, но и брать в сердце проблемы своего поколения. Но и этого мало, чтобы стать писателем.

Важно любить не только свои книги, но знать историю русской литературы, свои корни, истоки, свои связи с культурой родины, родным языком, его глубиной и силой, творческой энергией русской речи. Но и этого мало, чтобы стать писателем.

Заметим, что нужно уметь видеть, замечать детали, наблюдать разнообразие жизни и «уходить в ее пространство». Вспомните чудо «крупинок», которые, как капельки росы на ладони, хочется не спугнуть с листа, а задержать на губах совет «сбросить мешок» и замолчать в восхищении перед красотой мира, радуги, поля, солнышка. Полюбоваться сюжетом, сохранить в памяти скрытый нравственный урок в «Молитве матери», в рассказе о ленинградских детях под названием «Зелёнка».

В итоге нужно помнить, что писатель верой силен, имеет Божий дар, за который отвечает перед Богом, миром, односельчанами, читателями. И поэтому писательская судьба Владимира Николаевича Крупина начинается с детской мечты писать. И сейчас можно уверенно сказать, что мечта осуществилась, планка была высокой, служение писателя состоялось, а Владимир Николаевич Крупин сумел тему детства сделать сквозной в своем творчестве и одарить своих читателей красотой детского мира и сердечным теплом ребенка.

Чтобы стать писателем, нужно разгадать «тайну ремесла», хранить хорошие воспоминания детства «из родительского дома», обладать писательским даром, осознать свое предназначение, сохранить корни рода и связь с Родиной, большой и малой. Писатель Владимир Николаевич Крупин соединил все эти условия в своей судьбе и сумел наполнить время своей жизни содержанием особого качества: «скрещением своей судьбы» с Валентином Распутиным, Василием Беловым, Виктором Лихоносовым, Фёдором Абрамовым, Анатолием Гребневым, Георгием Свиридовым. Фильмы-повествования Владимира Крупина «Писатель о писателе» посвящены рассказам о встречах с писателями-современниками. Они дают огромный материал для впечатлений и размышлений,

раскрывают роль творческого пути писателя в круге истории и контексте художественной литературы. Эти фильмы становятся «образовательными событиями», потому что гармонично создают образ писателя с помощью интервью, воспоминаний, авторских текстов, зрительного ряда из жизни писателя. И важно, что повествование имеет «благородство интонации», чувство доверия, искренности, бережного отношения к памяти, окрашено личным участием Владимира Николаевича Крупина в жизни его героев-писателей, его уважительным отношением к прошлому, к «святым узам товарищества». Надо подчеркнуть, что эти монологи открывают горизонты чтения и перечитывания произведений славных авторов прошлого века. В. Н. Крупин служит русской литературе редакторским трудом, преподавательской работой, писательским творчеством, неусыпным вниманием к «гулу своей эпохи». Времена менялись, но его гражданская позиция патриота, человека православного, сына своего Отечества оставалась неизменной. Источники писательского дара Владимира Крупина имеют глубокие народные корни, которые уходят в русский язык, землю Вятского края, его малую родину, и в Святую землю, которая укрепляет в нем веру православную.

В многообразном и разножанровом творчестве В. Крупина нужно отметить рассказы, неизменно любимые читателями разного возраста. Он и название для них нашел удивительное — «крупинки». Внимательно вглядываясь в жизнь, вслушиваясь в ход времени, в разговоры людей, катаклизмы эпохи, он помогает читателям найти в своих сюжетах «самих себя», вспомнить детство, увидеть разнообразие характеров и поступков. Замечательный рассказчик, он держит внимание читателя на главном, на смысле происходящего в рассказах «Сбрось мешок», «Бумажные цепи», «Прошли времена, остались сроки» и др. Особенно любима писателем тема родины, родной Кильмези. Как лирическая, взволнованная проза звучит его рассказ «Река Лобань». В. Н. Крупин уверен, что память детства живая, цепкая, яркая, она передает «от сердца к сердцу» те картины детства, которые сохраняются на всю жизнь. В рассказе «Отец, я еще здесь» В. Н. Крупин пишет: «Есть выражение: что старый, то и малый. С годами я убедился, что оно очень точное. Это от того, что в старости все чаще вспоминается детство. Мелькнет что-то: дерево, цветок, человек, какая-то фраза в книге, картина, что угодно, а мысли уже уносятся в сияние ангельских лет, во времена безгрешной души. Или просто, без всякого повода, в счастливые минуты одиночества. Откуда-то сверху или со дна души всплывают и заполняют меня видения родины» [8, с. 85].

Одна из лучших книг В. Н. Крупина посвящена воспоминаниям о малой родине, родном доме и раскрыта в художественном повество-

вании о детстве мальчика «Большая жизнь маленького Ванечки». Писатель делится со своими читателями самым сокровенным, бережно хранимым: воспоминаниями и впечатлениями своего раннего дошкольного детства. Главный герой повести «маленький Ваня» осенью пойдет в школу, и это «вольное» лето писатель называет «большой жизнью» неслучайно. Столько в него вмещается интересных событий, разговоров, опыта. Писатель «открывает мир» послевоенного времени XX в. в поселке огромной России так, что здесь читателю хочется жить, расти в этой семье и повзрослеть вместе с Ваней. Прочитав строчки В. Н. Крупина из книги «Босиком по небу»: «Детство больше всей остальной жизни. Детство — главное время нашей жизни. Оно навсегда. Его царапины, обиды, переживания со временем забываются и остается одно: всесветное сияние счастья быть на Божией земле.

“Дети, дети, куда вас, дети?” — так весело и ласково говорила нам мама. Такое у нее было присловье. И во мне навсегда те теплые зимние вечера, когда мы залезали на печь и полати, а мама читала нам книги. Когда я стал взрослым и вспоминал, как мы замирали, слушая ее, мама сказала, что очень жалела наши глаза: свет был плохой, коптилка или керосиновая лампа, и вот, чтобы сохранить наше зрение, она читала вслух. Но мама сохранила не только наше зрение, она сохранила и наши сердца. Ведь она читала книги удивительные: русские народные сказки и былины, Пушкина, Тютчева, Кольцова, Сурикова, Некрасова, Жуковского. Всю жизнь я помню свою первую книгу «Родные поэты». Вначале я ее услышал. Потом прочел сам.

И всегда мне хочется, чтобы в наших семьях были такие минуты, а может, и часы чтения, когда взрослые читают, а деточки слушают. В этом редчайшее единение душ и сердец» [7, с. 5].

В. Н. Крупину удалось очень точно найти две первые фразы своего обращения к читателям, они «ловят» внимание взрослых, потому что писатель предлагает прочитать эту книгу вслух, чтобы «сохранить в детях не только их зрение, но и сердце», напитать любовью к жизни, приохотить детей к чтению в том нежном возрасте, когда им так хочется слушать родителей, разговаривать с ними, «прижаться к маме и читать» (М. Яснов). Вот эта обращенность писателя к чтению русских поэтов и желание сохранить в семьях традицию чтения и слушания очень важна.

Возраст героя, над которым бережно, по-доброму, чуть иронично и трепетно наблюдает автор, подчеркнут в самом названии «Жизнь маленького Ванечки». Но какие глубинные и важные происходят в нем изменения, как он растет, как складывается его характер, как открывается его душа всему «доброму и прекрасному», новому и серьезному!

Последний год перед школой в жизни Вани наполнен важными открытиями и размышлениями: происходит поиск ответа на вопрос, что хорошо, а что плохо, вырастает в нем понимание ценности хлеба, красоты земли, ее духовной силы. Целый мир чувств в душе героя открывает автор юным читателям: любовь к родным и близким людям, уважение к труду хлебороба, чувство благодарности за заботу, нежность к «братьям нашим меньшим», верность дружбе, радость от своих полезных дел, тревогу за общие результаты уборочной страды, ответственность за свои поступки.

Вслушаемся в красоту родной речи, неспешно прочитаем описание восхода солнца. Неслучайно отец обращается к сыну торжественно и ласково «Иванушка», сказочность события подчеркивает и название главы «Солнце встает»: «В окне за домами, за красной рябиной, было розовое, а внизу ярко-алое небо. И этого алого становилось все больше. Это и был краешек солнца. От него не было таких лучей, которые Ваня рисовал на бумаге, но небо прямо на глазах становилось все ярче, а ягоды на рябине будто исчезли. Ваня умывался, одевался, но все время подбегал к окну. И как это он раньше не знал, что солнышко так быстро выходит?» [8, с. 36].

Несомненно, автору удалось главное: показать родство и неразрывную связь родителей и родины. Эти слова не просто одинаково начинаются, они, как трава весной, прорастают в судьбе человека, одаривая его светом жизни и любовью к Отечеству. И начинается этот процесс духовного обмена в колыбели, в семье, в которой все три поколения живут в мире и согласии: бабушка и дедушка, мама и папа, и их дети — Коля, Ваня и Лена. Книга В. Н. Крупина — это «воспитание души» читателя, сохранение счастья «большой» жизни детства в «маленьком Ване», которому еще предстоит повзрослеть.

Тема детства в творчестве В. Н. Крупина начиналась в повести «Дымка», в книге «Вятское детство» [3], но каждая новая страница его прозы служит спасению души ребенка «от растрепанности, от всего низменного» (Г. В. Свиридов), сохранению всуе и быте взрослой жизни желания вспомнить детство, где можно бегать «босиком по небу». Книга В. Н. Крупина названа метафорично «Босиком по небу» [7] и имеет авторский подзаголовок «Книга о детях для детей и взрослых». И эта направленность, обращенность к читателю очень важна, потому что ее действительно интересно читать и детям, и их родителям. Кто в детстве не мечтал стать взрослым и кто, став им, не хотел бы вернуться в детские годы, хотя бы в своих воспоминаниях? Сильные чувства, открытые, детские мысли настолько глубоки и важны в судьбе человека, что о них справедливо сказано, что и в детстве можно прожить «большую жизнь». Для Владимира Крупина детство — это время, напол-

ненное счастливыми моментами, которые заключаются в работе и помощи родителям, в детских фантазиях, военных играх «с разведчиками, пленными, землянками, штабами, трофеями» [7, с. 207], в подготовке к Новому году и в ожидании праздника. Счастье — «зажечь печь в холодном доме поздней осенью» [7, с. 191], наблюдать за морозным закатом и ждать весны, летом «идти босиком километра два по росе, купаться в пруду, влезать на дерево, воображая себя капитаном корабля, счастье — идти по опушке, собирать алуя землянику, полнить ею чашку синего колокольчика» [7, с. 133]. В. Н. Крупин в конце книги с грустью признается: «Детство сильнее всей остальной жизни. Да, сильнее. Хочу в детство, хочу бежать босиком к реке, хочу помогать взрослым» [5, с. 278]. И дети, и взрослые, читая книгу, узнают себя, свои ребяческие забавы. Эта книга обогащает счастьем бытия душу юного читателя и помогает окунуться в детские воспоминания взрослым.

Если тема детства может стать для пятиклассников окном в творчество Владимира Крупина, то в 1 классе остановимся на анализе рассказа-миниатюры «Сбрось мешок!». Этот жанр дает возможность прямо на уроке прочитать весь текст, раздать его каждому ученику для чтения с карандашом и с вниманием к деталям и художественному содержанию рассказа. Для нас важно, чтобы читателю открылась глубина авторского замысла и возможность интерпретации. Обязательно рассказ вслух читает учитель: неспешно, внимательно ставя смысловые акценты. Сам заголовок уже дает установку на усилие воли и мысли, «мешок» становится символом бытовых забот и тревог. Знак восклицания придает экспрессию и требует интонации приказа. Особенно удастся автору «разговорность» повествования: вспоминается судьбоносный момент — слова отца в юности, смысл разговора открылся в дальнейшей жизни. Выделим цветным маркером прямую речь, бытовую лексику: «в девках», «тятя», «воссияло». И обязательно «обратим внимание» на слово-концепт «красота». Потому что в этой красоте главный философский смысл рассказа. В таком коротком рассказе есть движение: от обиденного воспоминания о тяжелой работе до «радуги вовсе небо», от «земляничной поляны» к «облакам» в небе для глаз внучки Машеньки. Вот так открывается юному читателю тайная переключка: и буниевские «легкие облака» аукнулись в этом рассказе, и фетовский «целый мир от красоты», и философский вопрос Заболоцкого «Что есть красота?», и все пейзажные картины в «Дымке» и других рассказах.

Такая внутренняя работа помогает читателю видеть красоту в природном словесном мире, поднять их воображение и взор от земного и обиденного к высшему, небесному, духовному: солнцу, небу

облакам, радуге. Какие образы соединяют в хронотопе рассказа три поколения? Какой урок скрыт в повествовании? Что нужно не пропустить в жизни? Попытаемся с учениками найти изобразительные средства, с помощью которых можно увидеть мир природы: «коня какого в радугу запрягли», «как будто умылась», «полянка красным-красна», «роса играет». И снова автор включает читателя в действие и развитие сюжета: «Ты полюбуйся». Без авторского комментария, в надежде на читательскую чуткость В. Н. Крупин открывает картину таинства красоты и позволяет извлечь новый смысл увиденного: «Ты красоту запомни».

«Сбрось», «погляди», «полюбуйся», «смотри» — эти глаголы повелительного наклонения наполняют сюжет действием, динамикой, азриительные образы (радуга, земляника) украшают реку и поляну яркими красками: «Вятка красная», поляна «красным-красна» [5].

Искусство чтения совершенствуется всю жизнь. Постепенно читателям откроются другие книги В. Н. Крупина, это будет их самостоятельный выбор. Но первый читательский опыт сформирует впечатление, и состоится «образовательная встреча»: память сохранит благодарное чувство к автору, сбросившему груз житейских забот и открывшему красоту природы родной земли. Именно такое нравственное отношение к миру — задача образования, поэтому книги В. Н. Крупина о детстве служат соединению поколений, «отцов и детей», учеников и их родителей [6]. Будем верить, что чтение не погасит «свечу» любви и благодарности, что искусство осветит, согреет «ясноликим» [1] счастьем детства. И мысль Ф. М. Достоевского о том, что «ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома», вновь вдохновит читателей на встречу с книгами В. Н. Крупина, творчество которого — это «бескорыстный путь к людям» [2].

Традиция семейного чтения, создания домашней библиотеки, разговоров о прочитанном является ключевой в процессе воспитания читателей всех времен.

Список литературы

1. Астафьев В. П. Заветное. М., 2007.
2. Варшавская Л. А., Еланская Н. И. Сценарий литературно-музыкальной композиции «У нас нет запасной Родины. Только Россия». О творчестве В. Н. Крупина // Уроки литературы. 2011. №11. С. 11–14.
3. Галицких Е., Самохвалова Г. Готовимся к уроку литературы в 5 классе. Киров, 1996.



4. *Галицких Е. О.* «Время детства» в книге Владимира Крупина «Босиком по небу» // Литература в школе. 2011. №9. С. 43–45.
5. *Галицких Е. О.* Как «запомнить красоту»: методические размышления об изучении творчества В. Н. Крупина в школе // Литература в школе. 2021. №5. С. 42–50.
6. *Галицких Е. О.* Мифы реальности и проблемы детства в художественной литературе нового века // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2012. №2. С. 95–100.
7. *Крупин В. Н.* Босиком по небу: книга о детях для детей и взрослых. М., 2009.
8. *Крупин В. Н.* Легкие облака: книга о родине. Киров, 2010.
9. *Крупин В. Н.* Море житейское. Подольск, 2015.
10. *Семькина Е. Н.* Народная педагогика в книгах В. Н. Крупина // Детская литература в контексте XXI века: сб. ст. Киров, 2020. С. 139–144.
11. *Урванцева Т. Г.* Кириллица — Крупиница, или Алфавит жизни: методические материалы и рекомендации к занятиям. Киров; Слободской, 2021.



В. М. Авдеев

Метафизика искусства. Попытка графического представления

***Аннотация.** В статье предпринята попытка формализовать подход к изучению метафизической составляющей изобразительного искусства. Обоснован триединый подход к анализу художественного произведения. Предложена графическая схематика такого подхода. Сделаны выводы и приведены примеры.*

***Ключевые слова:** метафизика искусства, духовная культура, зрительное восприятие, графико-аналитическое представление.*

Возможности искусства, применяемые для познания окружающего мира, неисчерпаемы и незаменимы иными областями духовной культуры человека.

Существование метафизической составляющей искусства очевидно для любого творца или истинного знатока искусства, но для широкой публики оно явно нуждается в пояснении. В первую очередь уточним само понятие «метафизика», предложенное Андроником Родосским (I в. до н.э.) для систематизации произведений Аристотеля. Так была названа группа трактатов о «бытии самом по себе», о «первых родах сущего», которые должны были следовать после физики. И само происхождение слова «метафизика» означает, что после физики возникает нечто не поддающееся изучению через осмысление эмпирических зависимостей и экспериментальных эффектов. Таким образом метафизика — это понятие, характерное для всей последующей философии, ставящей вопросы о первоначале, всеобщем, о бытии в целом и т.д.

Дух, душа и тело — три единых элемента всего сущего. Добротолюбие говорит нам о том, что «три состояния жизни признает разум: плотское, душевное и духовное» [7, с. 111]. И если с «плотским» состоянием жизни в части изучения искусств можно более или менее успешно справиться с помощью исследовательских методов, предлагаемых искусствоведением, и категории «душевного» в них тоже рассматриваются через описание художественного образа как отражения душевного состояния автора, переданного произведением искусства настроения, в части «духовного» в практике искусствоведения явно наблюдается недостаток исходной познавательной ориентации, терминологии и методологии.

Особенно это заметно в работах, изданных в советское время и посвященных древнерусскому искусству. В них зачастую целенаправленно заменяются синонимами основные понятия, имеющие одухотворяющее содержание: «Образ» на «изображение», «Лик» на «лицо», «Бог» на «божественное» и т. д. Очевидно, что в период господствовавшего государственного атеизма подобный подход был единственно возможным, однако он во многом заложил основы и современного искусствоведения, объективно лишенного категориального аппарата, с помощью которого было бы возможно изучать искусство во всей его полноте, о чем писали многие мыслители прежних веков.

«Все три сферы бытия в человеке должны быть связаны между собой “неслиянно, нераздельно”. Степень (мера) присутствия каждого “слоя” не определима рационально. Но когда они есть и существуют в гармонии между собой, мы можем говорить о божественности (как наивысшем состоянии) искусства» [6, с. 108].

По М. С. Кагану, «искусство одна из форм общественного сознания, составная часть духовной культуры человечества, специфический род практически-духовного освоения мира» [2, с. 236], но в диалектической системе ценностей материальному, как правило, противопоставлялась универсальная «практически-духовная» категория, которая в тринитарности соотносится скорее с понятием «душевного»: это настроение, эмоции, воспринимаемые, познаваемые и субъективно переживаемые сознанием.

Со времен Древнего Египта известно представление о разделении души умершего человека на составляющие — телесную, душевную и духовную (Ка, Ба и Ах) [1, с. 16.]. В позднейшие времена различие понятий «души» и «духа» обуславливалось самой этимологией этих слов (например, в греческом языке это *psyche* и *pneuma*, а на латини соответственно *anima* и *spiritus*). Главная разница этих понятий состоит в том, что душа признается как принадлежность человеческой личности, а дух символизирует собой нечто внешнее, существующее, но не познаваемое.

Выделяя здесь и далее «духовное» в самостоятельную и необходимую исследовательскую категорию метафизики искусства, мы дополняем этим общий исследовательский потенциал наук об искусстве и культуре человечества, ставя вопрос о необходимости изучения в искусстве категорий, выходящих за пределы процессов, соотносимых скорее с «самым общим и самым простым состоянием душевного волнения, например торжественным настроением или воинственным пылом» [5, с. 173.], процессов, которые не могут быть познаваемы эмпирическим или экспериментальным путем.

Рассмотрение произведений искусства с позиций тринитарности позволит в большей полноте выявить критерии их оценки, чем в систе-

мах, основанных на диалектике материализма, исключаящих метафизическую составляющую произведений, а духовную подменяющую смежными понятиями. История и применимость тринитарного подхода подробно обоснована в монографии Е. П. Борзовой «Триадология» [1], подобные взгляды используются и в психоанализе, и в аналитической психологии (где «душе» сопоставляется сознание, а «духу» — подсознание: сверхсознание, коллективное бессознательное), и в точных науках: «В метафизике физики материальному началу соответствует категория частиц, идеальному (рациональному) началу — категория пространства-времени, а духовному началу — категория полей переносчиков взаимодействий» [4, с. 505].

Применимость тринитарного подхода к исследованию произведений искусства потребует всесторонней разработки, которая не может быть осуществлена в формате одной статьи, но сейчас мы можем предпринять попытку вывести его графическое представление и разобрать самые характерные частные случаи его применения. Подобные попытки делаются не впервые. В частности, в монографии М. С. Кагана «Морфология искусства» предложена схематика «искусства как способа моделирования жизненного опыта человека» [8, с. 133]. Она состоит из пяти компонентов, принимающих участие в формировании художественного образа, но по сути выделяет необходимую нам триаду (*внешнюю форму искусства, ее художественное содержание и внутреннюю форму, обеспечивающую переход духовного в материальное*).

Предлагаемая же нами схема напоминает график трехмерного пространства со взаимно перпендикулярными осями (X , Y , Z), которые могут содержать значения в условных оценочных единицах:

Ось X — материальная техника (внешняя форма) исполнения художественного произведения: композиция, рисунок, колорит, использованные материалы, техника нанесения и оформления, другие критерии, доступные зрительному восприятию.

Ось Y — художественное содержание: душевная составляющая, настроение, эмоции, воспринимаемые и субъективно переживаемые сознанием.

Ось Z — метафизика, внутренняя форма или духовная составляющая — все, что выходит за пределы познаваемого экспериментальным или эмпирическим путем, но доступно в восприятии невербализируемыми ощущениями.

Такой график можно использовать и как основу восприятия всех процессов познания сущего, и для попыток познания личности, и для расширения представлений о божественном (Универсуме). В случае нулевых отметок по всем осям, график отражает бесконечное отсутствие чего-либо, бесконечность по каждой оси — пространственное пред-

ставление Бога (бесконечного материально, душевно и духовно). Если добавить к предложенным трем еще и четвертое измерение (как правило ближайшим поддающимся измерению и осмыслению тут является время), мы получим пространственно-временную модель, которую уже сложно изобразить графически в пределах двумерной плоскости, но возможно представить в системе последовательных кадров.

Понятно, что любая схема ограничивает собой восприятие бесконечного, и в идеале для обозначения божественного (Универсума) мы должны были бы получить n -мерную модель, где $n = \infty$.

Подобную схематику можно применить и к оценке самих произведений искусства, и к их восприятию зрителем, условно выделив частные случаи:

1. $X > 0; Y = 0; Z = 0$. В восприятии произведения искусства работает только материальная составляющая в той степени, в которой она больше нуля.

2. $X > 0; Y > 0; Z = 0$. К примитивно-материальному восприятию добавляется душевно-эмоциональное. Духовное не рассматривается.

3. $X > 0; Y > 0; Z > 0$. Работают все три составляющие восприятия, причем, как и в первых двух случаях, пропорционально условным оценочным значениям, доступным восприятию реципиентом.

Отдельно рассмотрим случай, при котором стремятся к нулю значения по шкале X . Это случай нефигуративного абстрактного искусства, критериальность оценки которого в современном искусствознании является одним из сложнейших вопросов. Если произведение создавалось в расчете на содержательность по всем трем векторам, ослабление одного, даже самого наглядного из них, только подчеркнет содержательное значение остальных. Если же при невысоких значениях X и остальные два вектора содержательны незначительно, мы имеем дело с типичной околотворческой деятельностью, одной из арт-практик, о которых писал В. В. Бычков: «...отнесение их к сфере искусства является проблематичным» [3, с. 143].

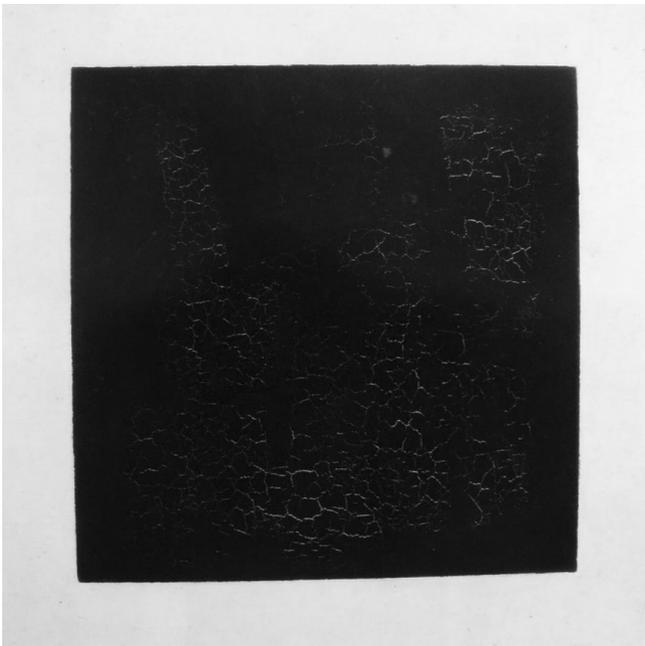
Подобную практику можно распространить не только на оценку творческого потенциала художника как создателя произведения, но и на зрителя, которому восприятие по всем трем векторам доступно далеко не всегда или не в полном заложенном художником в произведение объеме.

Если же сосредоточиться на метафизическом, духовном аспекте восприятия (измеряемым по оси Z), можно предположить, что высокие значения этого вектора у зрителя способны компенсировать недостаток содержательности по направлениям X и Y . Высокодуховный зритель в получении эстетического наслаждения не столь зависим от материальной и эмоциональной содержательности произведения, как зритель со слабо развитым восприятием по оси Z .

Наша попытка постановки исследовательской проблемы была бы неполной, не рассмотрим мы с помощью предложенной схематики конкретные произведения искусства.

Очевидно, что самым проблемным аспектом исследования является его духовное содержание, представленное на графике параметрами оси Z. Как измерить неизмеримое и описать неопишемое? Никак. Для этого нам сейчас не хватит терминологии и апробированных исследовательских методов. Однако есть возможность воспользоваться методом математического доказательства «от противного». Возьмем данность: произведение в музее, прошедшее проверку временем, получившие признание профессионального сообщества и пользующиеся зрительским интересом — и признаем его цельность. Опишем его содержательность по осям X и Y и в остатке получим Z, пусть не измерения по этой оси и не детальное описание, но хотя бы очевидное наличие.

В качестве первого примера рассмотрим «Черный квадрат» (1915) Казимира Малевича. Произведение более чем спорное, но от того еще более интересное. Казалось бы, любой ребенок, не говоря о зрелом человеке, художнике, в состоянии быстро создать подобное. Содержательность «Квадрата» по оси X (изобразительной) фатально стремится к нулю. С Y (душевностью) тут тоже явно не очень хорошо.



Казимир Малевич. Черный квадрат, 1915.
Третьяковская галерея, Москва

Это не лиризм Левитана и не символизм Рериха. Сам художник в книге с аналогичным названием говорит: «Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных венер, тогда только увидим чисто живописное произведение» [9, с. 5]. В чем же «живописность» «Квадрата»? Очевидно не в мастерстве смешения пигментов, что пытаются сообщить нам отдельные исследователи и не в производимом не зрителя (коллективном и схожем) объяснимом ощущении. Здесь налицо скорее разноголосица впечатлений, производимых картиной, происходящая от безмерной зрительской интерпретации ее восприятия. По большому счету каждый в этой картине видит свое. Или не видит, если это «свое» у него отсутствует.

Не случайно, что в авторской копии 1923 г. отличий от первоначального варианта картины практически нет. Казалось бы, парадокс: мир по сравнению со временем 1915 г. рухнул, страна и социум стали совершенно другими, а «Квадрат» все тот же. Ответ тут видится простым до гениальности: художник изобразил Вечность, а в ней за прошедшие восемь лет ничего не изменилось. Отсюда вывод: основная содержательность картины «Черный квадрат» Казимира Малевича лежит в плоскости оси Z.

Теперь приведем в качестве примера диаметрально противоположное «Черному квадрату» по своей изобразительной составляющей произведение, написанное в ту же историческую эпоху¹, — «Колхозный праздник» (1937) Аркадия Пластова. Прекрасный лирик и реалист, певец русской деревни, в ней предстает начетником, фиксирующим мнимые достижения советского строя, вторящим постулатам пропаганды. Здесь и портрет вождя, и цитата от его имени, и показное изобилие, и нарочитая радость персонажей. Оставим за скобками безусловное изобразительное мастерство автора и очевидно удачно переданную им атмосферу праздника и обратимся к интересующей нас духовной составляющей картины. Любой мало-мальски сведущий человек, находящийся перед этим произведением, будет вынужден признать, что главный авторский посыл его — ложь, попытка выдать желаемое за действительность. Напомним: 1937 г. — пик массовых репрессий, недавние военный коммунизм, принудительная коллективизация и сопутствующее ей раскулачивание — трагедии миллионов. Они не могли не оставить следа ни в обществе, ни в личности художника, жившего в деревне и знавшего все «перегибы» не понаслышке. Однако в картине ничего этого нет. Лубок, методичка, что угодно, но

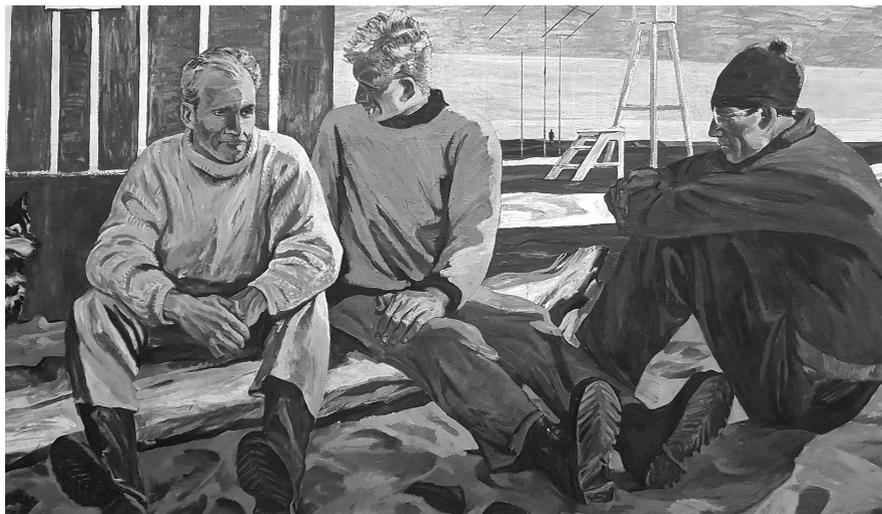
¹ Последний четвертый вариант «Черного квадрата» Казимира Малевича датируется 1932 г.



Аркадий Пластов. Колхозный праздник, 1937.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

только не творческий духовный посыл. Если он и предполагался автором, то зрителю, знакомому с фактологией того времени, он адекватно доступен быть не может. Вывод: содержательность полотна по оси Z явно невелика.

Следующий пример: «Полярники» (1960) Александра и Петра Смолиных. Эту работу называют визитной карточкой «сурового стиля», получившего распространение в советском искусстве конца 1950-х — начала 1960-х годов. Вот пример гармоничного соотношения компонентов картины с точки зрения тринитарности. Изобразительный язык авторов действительно строгий, лаконичный и вместе с тем содержательный. Изображены люди, выполняющие свою работу уже самим фактом нахождения в представленном ландшафте и атрибутике. И то, что они показаны на отдыхе, в явном отсутствии каких-либо конкретных занятий, их закадровую занятость только подчеркивает. Тонкую душевность придают картине удачно схваченные образы, близкие зрителю, узнаваемые персонажи нарождающейся эпохи шестидесятников. Обращение одного из трех (!) персонажей к четвертому — собаке, создает впечатление открытости, развития, готовности ко всему новому, свойственное той эпохе. Одновременно обращает на себя внимание откровенная простота этих решений, оставляющая зрителю широчайший простор для личного восприятия произведения и его собственных интерпретаций. Какими они будут в той области, которую



*Александр и Петр Смолины. «Полярики», 1960.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

невозможно описать, а можно только почувствовать, зависит от объема духовной работы, которую зритель будет готов во взаимодействии с этим произведением провести. То, что предпосылки к такой работе в произведении есть, представляется нам очевидным и подтверждается простотой решений, использованных авторами в изобразительной (ось X) и душевной (ось Y) плоскостях.

Показав на приведенных примерах малообъяснимую привлекательность авангарда, зримую духовную пустоту соцреализма и магическую притягательность сурового стиля, обратимся к еще одному направлению изобразительного искусства — церковному. Здесь наиболее убедительно можно наблюдать примат духовности над другими (в предложенной схематике) составляющими произведений искусства. Священные изображения, предназначенные для молитвенного сосредоточения, априори адресованы целевой аудитории, нацеленной на снискание духовной жизни. Отсылка от образа к первообразу, неизмеримо более содержательному, имеет в своей основе именно духовную работу верующего зрителя и тем снижает актуальность и изобразительного (в светском понимании) мастерства художника, и производимого произведением (чувственного) впечатления. Отсюда стойкость в веках церковного канона и неприятие церковью приносимых академизмом «правильных» новаций. Примеров тут можно привести множество.

В заключение отметим, что, исследуя через призму предложенной нами схемы принятую эстетиками систему функций искусства в обществе, мы убеждаемся в превалировании духовных аспектов искусства

над материальными и душевными, субъективно переживаемыми сознанием, что подчеркивает необходимость продолжения всестороннего изучения метафизики искусства.



Список литературы

1. Борзова Е. П. Триадология. СПб.: СПбКО, 2013.
2. БСЭ. 3-е изд. Т. 10. М.: Искусство, 1973.
3. Бычков В. В. Метафизический смысл искусства // Вестник славянских культур. 2017. Т. 44. С. 143–158.
4. Владимиров Ю. С. Метафизика. М.: БИНОМ; Лаборатория знаний, 2009.
5. Гирн И. Происхождение искусства. Харьков: Гос. изд-во Украины, 1923.
6. Дверницкий Б. Г. Шестоднев о человеке: опыт философской антропологии. СПб.: Русское Философское общество, 2008.
7. Добротолюбие. В пяти томах. М.: Изд-во Синописис, 1900.
8. Каган М. С. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972.
9. Малевич К. С. Черный квадрат: сборник. М.: Азбука-Классика, 2017.



«Не я ли, Господи?» Нравственные основы иконографии Тайной Вечери в западноевропейской и отечественной живописи

Да! Целованием любви мы предаем тебя. Целованием любви предаем мы тебя на поругание, на истязания, на смерть! Голосом любви скликаем мы палачей из темных нор и ставим крест — и высоко над теменем земли мы поднимаем на кресте любовью распятую любовь.

Л. Андреев¹

***Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению иконографии Тайной Вечери в западноевропейской и русской живописи, начиная с росписей катком и до произведения С. Дали. Предпринята попытка выявить духовно-нравственное значение художественного образа евангельского сюжета и определить его место в определении человеком своего смысла жизни.*

***Ключевые слова:** традиция, Тайная Вечеря, Иисус Христос, апостолы, Евангелие, предательство, любовь, жизненно важные смыслы бытия.*

Импульсом для написания статьи стала пародия на произведение Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», представленная на церемонии открытия Олимпийских игр в Париже 26 июля 2024 г. Достаточно отметить, что в парижской постановке Христа изображала женщина с нимбом, одетая в синее платье с декольте, сидящая за диджейским пультом, апостолов — переодетые в женские наряды мужчины, а евхаристическая трапеза представлена выкрашенной в голубой цвет фигурой Диониса, чтобы сделать вывод о крахе французской христианской традиции, которая когда-то дала миру непревзойденные образцы готического искусства.

Но в статье не ставится цель раскритиковать событие на Олимпийских играх. Ее текст направлен на выявление дидактической и эстетической стороны евангельского сюжета в одном из самых популярных видов искусства — живописи. В основу статьи положен текст лекции, чи-

таемой ежегодно на Высших епархиальных курсах образования и катехизации имени святого праведного Иоанна Кронштадтского в рамках реализации дополнительной программы профессиональной переподготовки «Христианское искусствоведение».

Для начала зададимся простыми вопросами, которые может задать любой учитель своим ученикам:

1. Зачем евангелисты записали текст Евангелия?
2. Зачем художники изображали сюжеты из Евангелия?

Дадим на них такие же предельно простые ответы:

- 1) чтобы человек узнал о смысле жизни и о возможности вечной жизни;
- 2) чтобы те, кто не умеет читать (а в Средние века таких было большинство), узнали о смысле жизни и о возможности вечной жизни.

Все Евангельские сюжеты передают человеку сакральные смыслы и, повествуя о земной жизни Христа, раскрывают предназначение его собственной жизни.

О чем же нам говорят изображения «Тайной вечери»?

О Тайной Вечере повествуют все четыре евангелиста (Мф. 26: 17–30; Мк. 14: 12–26; Лк. 22: 7–39; Ин. 13: 21–30), что еще раз подтверждает значимость этого сюжета в истории. Каждый из них описывает три важнейших события последнего ужина — предсказание Христом предательства Иуды, установление Евхаристии и омовение ног ученикам, словно с разных сторон расставляя необходимые акценты.

Исходя из них, сюжет «Тайная вечеря» в живописи можно классифицировать на (1) исторические (акцент ставится на предсказании предательства Иуды); (2) литургические (акцент поставлен на установлении Евхаристии); (3) смешанного типа.

Изображать Тайную Вечерю начали с момента зарождения христианского искусства. Очень скоро возник вопрос: в каком порядке занимали места апостолы во время последней трапезы со Христом? Им занимался французский аббат и богослов Эмиль Поль Ле-Камю (1839–1906). Но он нашел мало сведений и исходил из следующих соображений: трапеза происходила в триклинии, где, согласно римской традиции, устанавливали три ложа и три стола буквой «П» или D-образно; участники трапезы, вкушая пищу, возлежали, опираясь на левую руку. Также аббат Ле Камю выяснил, что ближе всех ко Христу находились Иоанн, Петр и Иуда.

Первые сцены последнего ужина Христа с учениками обнаружены в росписях римских катакомб в период становления христианства, когда христиан подвергали гонениям. Исследователи стараются различать изображения именно Тайной Вечери и обычного ужина первых христиан, хотя это довольно сложно. Однако существование одновременно

сакрального и обыденного сюжетов говорит о том, что сакральное оказывает влияние на сложение традиции обыденного и последний ужин Христа с учениками заложил традицию совместной трапезы у христиан.

Чем же отличаются изображения Тайной Вечери от изображений пирушки друзей? Тем, что главные особенности Тайной Вечери, отличающие ее от сцены дружеских застолий, в историчности и литургичности.



Катакомбы Присциллы (итал. Catacombe di Priscilla), древнейшее христианское подземное захоронение II–IV вв. в Риме. В греческой капелле (итал. Capella Greca), по обнаруженным надписям на греч. языке, изображена сцена пира (аллегория Евхаристии)



Трапеза. Фреска из катакомб Петра и Марцеллина. IV в. Изображена агапа (agape) — собрание первых христиан, которые укрывались в катакомбах от преследования римских властей

Самым ранним изображением Тайной Вечери под названием «Преломление хлеба» считается фреска катакомбы Присциллы (Ив.). К числу же неопровержимо доказанных сюжетов Тайной Вечери исследователи относят фреску из катакомб Марцеллина и Петра (начало IV в.). На ней можно видеть группу людей, сидящих за полукруглым столом. Этот сюжет имеет еще одно название — агапа (греч. ἀγάπη; [агапэ]) — трапеза, или вечере, любви), установленная Христом на Тайной Вечере. Рядом с полукруглым столом стоит еще один столик, покрытый белой скатертью. Его выделение в композиции указывает на особое отношение к тому, что на него возложено. На столике мы видим рыбу — символ Христа, которая лежит на блюде — дискосе; рядом со столиком стоит женщина, держащая в руках хлеб и чашу. Именно эти компоненты — рыба, хлеб и чаша — указывают на то, что перед нами не просто ужин друзей, единомышленников и единоверцев, а именно Тайная Вечеря и напоминают о литургическом смысле сюжета — установлении Евхаристии.

На фреске можно прочесть надпись «любящие» на греческом языке. Эта надпись относится ко всем изображенным на фреске персонажам и напоминает, что, несмотря на все невзгоды мира, здесь, в катакомбах, где ощущение смерти не покидает присутствующих, можно встретить живописный образ того, кто любит, прощает и всегда ждет на званный пир.

Еще один яркий пример ранней иконографии рассматриваемого нами сюжета представлен в мозаике храма Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне (VI в.). Это произведение принадлежит юстиниановской эпохе, или «золотому веку» византийского искусства. В нем можно видеть начало сложения средневековой традиции изображения Тайной Вечери с вынесением на первый план литургического компонента. В центре композиции изображен стол D-образной формы, слева, на почетном месте при такой форме стола, возлежит Иисус Христос. Он благословляет трапезу. За ним по окружности стола располагаются двенадцать апостолов, причем лик одного из них, по-видимому Иуды, сокрыт головой другого.

Центром композиции является стол, устланный белым убрусом, с лежащими на нем пятью хлебами и двумя рыбами на дискосе. Они напоминают о чуде насыщения народа пятью хлебами и двумя рыбами, которое также описано всеми четырьмя евангелистами (Мф. 14: 13–21; Мк. 6: 31; 44, Лк. 9: 11–17; Ин. 6: 1–14), и символически указывает на таинство Евхаристии.

Согласно тексту евангелиста Иоанна, оба события происходили накануне Пасхи. О чуде с хлебами и рыбами он пишет: *«Приближалась же Пасха, праздник Иудейский. Иисус, возведя очи и увидев, что множество народу идет к Нему, говорит Филиппу: где нам купить хлебов, чтобы их*



Тайная вечеря

Мозаика Византийского храма Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне. VI в.

накормить?» (Ин. 6: 4–5). О Тайной Вечере он говорит: «*Перед праздником Пасхи Иисус, зная, что пришел час Его перейти от мира сего к Отцу, явил делом, что, возлюбив Своих сущих в мире, до конца возлюбил их*» (Ин. 13: 1).

Кроме того, существует глубинная смысловая взаимосвязь между словами Христа, обращенными к апостолам, сказанными при раздаче хлебов: «*Вы дайте им есть*» (Лк. 9: 13)— и во время Тайной Вечери: «*Сие творите в Мое воспоминание*» (Лк. 22: 19).

Заметим, что чем древнее изображение Евангельского сюжета, тем больше сакральных символов оно в себе заключает. Во времена сложения изобразительного языка церковной живописи содержанию символов и образов уделялось пристальное внимание: они должны были передавать евангельское повествование в полноте и без малейшего отступления от христианского смысла. Поэтому древние изображения обладают большей назидательностью, чем последующие живописные полотна, вне зависимости от одаренности и мастерства художника.

Не меньший интерес представляет сцена Тайной Вечери на миниатюре пурпурного Евангелия из Россано (VI в.). На ней можно видеть уже знакомую по мозаике Сан-Аполинаре-Нуово композицию с возлежащим Христом слева и апостолами вокруг полукруглого стола-пре-



Кодекс пурпурный россанский — Россанские Евангелия (обозначаемые 042).
Евангелие Лекционарий (Апракос).

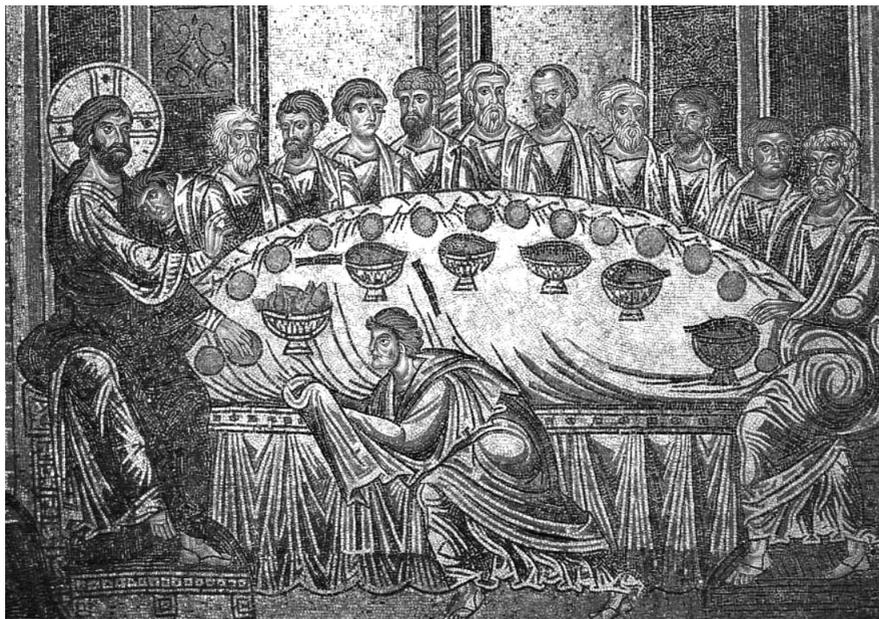
Манускрипт рукописи Евангелия VI в., с иллюстрациями по лекционарному принципу, написан серебрянными чернилами на красновато-фиолетовом (пурпурном) пергаменте. Найдена в 1879 г. Собор, Россано, Италия

стола из розового мрамора. Фронтальная сторона скамей украшена изображениями павлинов, которые символизируют вечность и бессмертие — то, что наследуется теми, кто в Причастии соединяется со Христом. Из числа апостолов выделяется Иуда, стремительно тянущий руку к стоящей на столе чаше. В чаше лежит рыба — символ Христа, на которую покушается Иуда.

Присутствие рыбы в сюжете Тайной Вечери, наблюдаемое в живописи вплоть до XIV в., пояснял Л. Успенский: «Более всего как в изображениях, так и в письменных памятниках, употребляющих символ рыбы, подчеркивается Евхаристическое значение этого символа. Всякий раз, как изображается таинство Евхаристии, будь то в виде трапезы, совершения самого таинства или же чистого символа, рядом с хлебом обязательно изображается рыба. Между тем рыба никогда не употреблялась при совершении таинства Евхаристии. Она лишь указывает на значение хлеба и вина»².

В мозаике базилики Рождества Богородицы в Монреале (1180-е) Христос и одиннадцать апостолов также восседают за полукруглым столом, на котором стоят пять чаш с рыбами, одна чаша с агнцем и лежат хлеба. Рядом с Христом изображен припадающий к Его груди юный Иоанн. Перед столом на первом плане представлен Иуда. Он с притворным благоговением подходит ко Христу, протягивая к нему руки, закрытые покрывалом. Христос благословляет его и дает ему один хлеб. Эта сцена восходит к изображению на золотом чеканном антепендиуме — пере-

² Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. Переславль, 1997. С. 41.



Тайная вечеря. 1183–1189

Мозаика из мозаичного мирового цикла общ. площадью 130 кв. м. (130 мозаик)

Комнинский период византийского искусства.

Кафедральный собор Монреале в Монреале, пригороде Палермо

днем украшения алтаря в Ахене (1020). В миниатюре Евангелиария из монастыря Нонантола (XII в.) Христос вкладывает хлеб в рот Иуды, стоящего перед Ним.

Обе сцены напоминают об Евхаристии и восходят к эпизоду, когда прозвучали слова Христа «истинно, истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня» (Ин. 13:21), и далее: «Один из учеников Его, которого любил Иисус, возлежал на груди у Иисуса. Ему Симон Петр сделал знак, чтобы спросил кто это, о котором говорит. Он, прижав к груди Иисуса, сказал Ему: Господи! кто это? Иисус отвечал: тот, кому Я, обмакнув кусок хлеба, подам. И, обмакнув кусок, подал Иуде Симонове Искарйоту» (Ин. 13:23–26).

Вернемся к рассмотрению мозаики в базилике в Монреале. Напротив Христа сидит апостол Петр. Он протягивает руку к чаше с рыбой. Это означает, что впоследствии Петр будет занимать первостепенное место среди апостолов.

По-иному располагает персонажей в сюжете Тайной Вечери Джотто (ок. 1305) в церкви Святой Марии Милосердной, известной под названием капелла Скровеньи дель Арена, в Падуе. И это закономерно, так как художника по праву называют основателем итальянской школы



Джотто ди Бондоне. Тайная вечеря. 1304–1306
Фреска. Цикл «Сцены из жизни Христа» №13.
Капелла дель Арена (Скровеньи). Падуя, Италия

живописи и разработчиком особого подхода к изображению пространства.

Джотто — один из первых изобразил апостолов, сидящих за столом по его окружности так, что некоторые из них оказываются спиной к зрителю. Такой ракурс, а равно и создание средствами живописи иллюзии реального пространства, объясняется желанием Джотто ввести нас, зрителей, в горницу, где происходила Тайная Вечеря, и сделать участниками происходящего.

По левую руку от Христа изображен юный Иоанн. Его место с левой стороны объясняется тем, что в момент ужина он припал к груди (к сердцу) Христа с искренним вопросом о том, кто же предаст его Учителя. По правую руку от Господа сидит Петр, а рядом с ним, уже в развороте $\frac{3}{4}$, но больше обращенным спиной к зрителю, Иуда. Он тянет руку к руке Христа, Которой Спаситель, по-видимому, собирается взять хлеб.

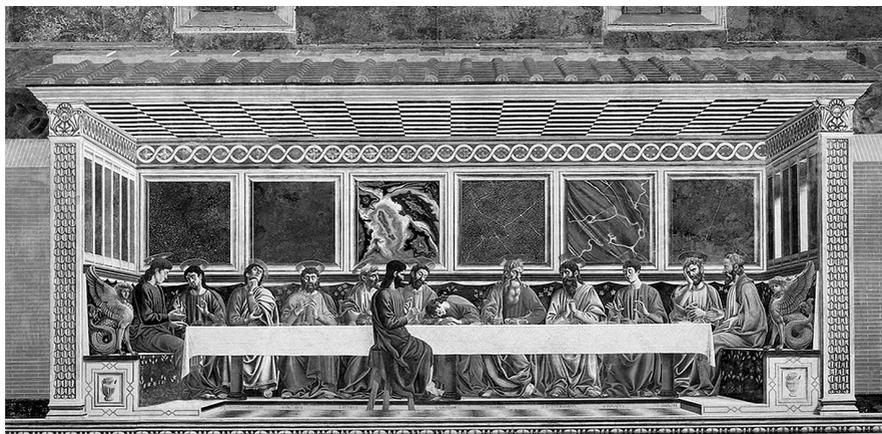
В «Тайной вечери», как и во многих других своих композициях, Джотто проявляет себя как мастер-психолог. Он специально выбирает профильные, обладающие большей выразительностью и динамикой изображения, а в «Тайной вечери» сопоставляет профили двух учеников: Иоанна, единственного из всех апостолов, кто последовал за Хри-

стом после взятия Его под стражу и единственного, кто из всех, стоял у Распятия, и Иуды — единственного, кто предал своего Учителя.

Многие художники впоследствии стали изолировать фигуру предателя и сажать его одного по другую сторону стола. В качестве примеров можно назвать работы Таддео Гадди (1350), Андреа дель Кастаньо (1447), который, в свою очередь, оказал влияние на Доменико Гирландайо (1480). В этих произведениях Иуда предстает как осужденный, пойманный с поличным — 30 серебряниками в мешке, ожидающий суда, который вершит не Христос, а обычные, такие же, как он, люди.

Андреа дель Кастаньо основывал свою иконографию на тексте Евангелия от Иоанна: «И, обмакнув кусок, подал Иуде Симонову Искариоту. И после сего куска вошел в него сатана. Тогда Иисус сказал ему: что делаешь, делай скорее» (Ин. 13: 26–27). Композиция фрески Кастаньо двухмерна и вытянута по горизонтали, что подчеркивается белой полосой скатерти прямоугольного стола, напоминающего алтарь. С трех сторон стола сидят Христос и одиннадцать апостолов. Их лица ярко освещены. Один Иуда сидит напротив, с противоположной от Христа стороны. Его лицо погружено во мрак. На столе различимы чаши и хлеб. Центром и смысловым ядром композиции является жест Христа, благословляющего хлеб и вино, и жест Иуды, уже взявшего хлеб. Некоторые исследователи, в частности монах картезианец Лудольф Саксонский в своем трактате «Жизнь Христа», утверждали, что кусок хлеба Иуды не был благословлен Христом, и потому он не стал участником истинной Евхаристии.

Еще одна деталь фрески Кастаньо обращает на себя внимание: на стене триклиния во фризе изображен декоративный орнамент, кото-



Андреа дель Кастаньо. Тайная вечеря. 1445–1450
Фреска. 453 × 975 см. Сант-Аполлония, Флоренция

рый состоит из 33,5 овалов. Он обозначает возраст Христа в момент Тайной Вечери— 33 года и несколько месяцев.

Среди художников, включавших Иуду в состав апостолов, можно назвать Фра Беато Анжелико, монаха-доминиканца, канонизированного католической церковью, и Леонардо до Винчи.

Один из вариантов Тайной Вечери Фра Анжелико изобразил на створке шкафа под серебряную утварь для доминиканского монастыря Сан-Марко во Флоренции (1450). В этом варианте Христос и апостолы представлены сидящими за столом по его периметру. Иуда — единственный из апостолов в темном облачении — размещен спиной зрителю так, что мы видим: одной рукой он прижимает к груди кошель, а второй обмакивает хлеб в солило. На него пристально смотрит Петр, правой рукой он сжимает нож, словно готовясь поразить им предателя.



Фра Беато Анжелико. Тайная вечеря, причащение апостолов. 1450.
Национальный музей Сан-Марко, Флоренция

В композиции есть еще один персонаж, очень похожий на Христа. Он сидит рядом с апостолом Иоанном. В некоторых источниках бытует версия, что здесь изображен Иаков, «брат Господень». Она основана на протестантской точке зрения, полагающей, что у Иосифа и Марии были младшие дети после Иисуса, а Иаков — один из них, и потому похож на Иисуса. Это сходство якобы заставило Иуду в момент взятия Христа по стражу поцеловать Спасителя, чтобы воины не перепутали Его с Иаковым. Другая версия, записанная блаженным Иеронимом Стридонским, указывает, что Иаков был одним из двоюродных братьев Иисуса, рожденных сестрой Марии.

Однако в том и в другом случае «брат Господень» не мог оказаться за столом Тайной Вечери, так он был апостолом из семидесяти. Встречающееся же его включение в круг двенадцати учеников является результатом отождествления Иакова «брата Господня» с Иаковым Алфеевым, родным братом апостола Иоанна Богослова.

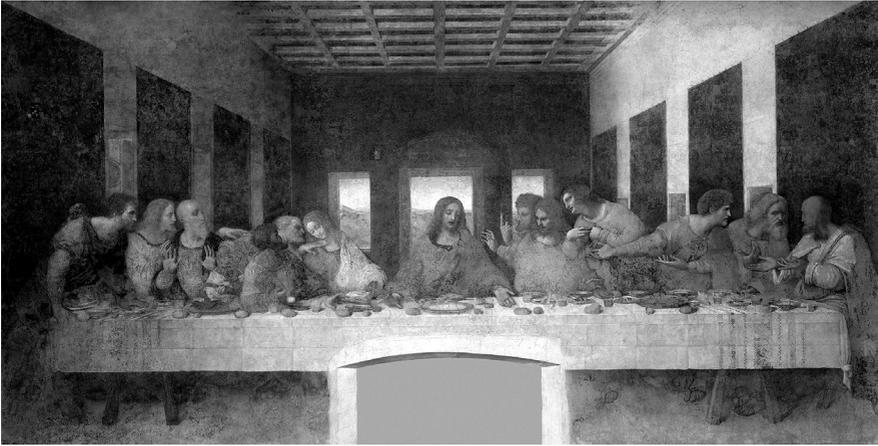
Самым известным произведением на тему Тайной Вечери является произведение Леонардо да Винчи, созданное им на стене трапезной в Миланском доминиканском монастыре Санта-Мария-делле-Грацие по заказу герцога Лодовико Сфорца (1495–1498). Сразу оговорим, что это не фреска и не а-секко. Леонардо отказался от живописи по сырой и по сухой штукатурке и придумал новую технику письма, но она оказалась недолговечной: произведение стало быстро разрушаться.

Разрабатывая композицию, Леонардо хотел создать иллюзию присутствия Христа с апостолами в трапезной и продолжения пространства трапезной в глубину так, чтобы изображенный за окнами пейзаж воспринимался как реальность. Замысел полностью реализовать не удалось. Роспись пришлось разместить выше, чем планировал художник, так как сидящие в трапезной за столами монахи не хотели заслонять ее своими фигурами. Сохранился эффект *paretredivetro* («подобно стеклу»), создающий впечатление будто сцена существует в реальности, но находится за стеклом.

Отец Павел Флоренский, изучавший законы восприятия пространства и перспективы, считал, что Леонардо да Винчи добился «эстетической убедительности»³, но все же не достиг духовного величия в передаче евангельского события, создал пространство «особой ценности», но не «особой реальности», и потому «мы видим не реальность, а зрительный феномен, и мы подглядываем словно в щель, холодно и любопытно, не имея ни благоговения, ни жалости, ни тем более пафоса отдаления»⁴.

³ Флоренский П. Обратная перспектива // Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 221.

⁴ Там же. С. 220.



Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495–1498.

Особая техника, яичная темпера по масляному грунту из свинцовых белил, 460 × 1498.
Базилика Санта-Мария-делле-Грацие, Милан

В расстановке фигур Леонардо использовал предыдущий опыт создания композиций Тайной Вечери. Более всех его внимание привлекли работы А. дель Кастаньо и Д. Гиландайо. У них Леонардо заимствовал прием изображения персонажей сидящими за столом по одну его сторону, однако Иуду он поместил среди всех апостолов. Кроме того, в отличие от Кастаньо и Гиландайо, Леонардо рассадил персонажей группами, по принципу театральной сцены. Иисуса Христа он изобразил на фоне оконного проема на оси геометрического центра композиции, на которой находится точка схода перспективных линий. Фигура Христа образует равносторонний треугольник, по обе стороны от нее располагаются фигуры апостолов, по три человека в группе, образуя четыре группы слева направо: Варфоломей — Иаков Алфеев — Андрей; Иуда — Петр (за спиной Иуды) — Иоанн; Христос; Иаков Заведеев — Фома (за спиной Иакова) — Филипп; Матфей — Фаддей — Симон Зилот. Иуда узнается по кошельку в руке.

В расположении, постановке и ракурсах фигур Леонардо продолжал мыслить пространственно. По мнению искусствоведа М. Дворжак, «у него сама фигурная композиция превратилась в пространственную структуру»⁵, которая включает в себя двухмерные и трехмерные отношения, объем, пропорции, ритм, светотень. Чтобы создать эту структуру, художник вписывает группы в излюбленную им «леонардовскую пирамиду».

⁵ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: в 2 т. М.: Искусство, 1978. Т. 1. С. 149.

Перечитывая Евангелие, Леонардо стремился решить сложнейшую психологическую задачу и показать все возможные оттенки эмоций, охвативших апостолов после слов о предательстве. Для каждого апостола художник определил свою индивидуальную реакцию. Он выстроил их жесты волнообразно от края к центру, где можно видеть всплеск чувств и переживаний, которые разбиваются об абсолютно спокойную фигуру Христа, и затухание по краям. Варфоломей (крайний слева) тщетно пытается принять и понять слова Христа; Иаков хочет умерить пыл Петра, схватившего нож, и для этого касается его спины; Андрей поражен словами Спасителя, он не представляет, как можно предать Учителя; Петр спрашивает Иоанна, кого имел в виду Учитель, и в гневе хватается за нож; Иуда-казначей в правой руке держит кошелек, а левой он в смутении опрокидывает солонку; Иоанн столбенеет от ужаса; Фома поднимает палец, его жест означает, что он призывает в свидетели Бога-Отца (тот самый, который он впоследствии вложит в рану Христа, удостоверившись, что Он воскрес); Иаков разводит руки в стороны в знак того, что ему можно доверять и он чист; Филипп прижимает руки к груди, уверяя Христа в своей любви; Симон рассуждает, что такого не может быть; Матфей же доказывает Симону, что это возможно; а Фаддей подозревает кого-то из присутствующих. Есть версия, что в образе Фаддея художник изобразил самого себя.

Многие исследователи видят в картине зашифрованную мелодию. Итальянский композитор Джованни Пала предположил, что если нарисовать вдоль стола нотный стан, хлеб и руки апостолов расположить как ноты и использовать самый популярный в эпоху да Винчи ритм три четверти, то зазвучит мелодия. Только ноты мелодии нужно читать справа налево так, как делал свои записи в дневниках Леонардо да Винчи, который был левшой. Эту мелодию Джованни Пала назвал «Гимн Господу».

Про произведение Леонардо да Винчи существуют легенды, одна из которых обладает нравственным смыслом. Она повествует том, в начале работы художник выполнил образ Христа, а послетри года искал прототип для Иуды. Однажды он встретил на улице бродягу, подходившего для образа Иуды, и привел его в храм. Здесь бродяга узнал «Тайную вечерю» и напомнил Леонардо, что тремя годами назад он пел в церковном хоре и служил художнику моделью для Спасителя. Но Леонардо это нисколько не смутило, и он написал Иуду с бродяги, желая показать зрителю совершенство и низость человеческой природы.

Тайная Вечеря была любимой темой известного венецианского мастера Якопо Робусти, известного как Тинторетто. Он писал ее многократно для трапезных монастырей и церквей. Известно не менее восьми разных интерпретаций Тинторетто этого сюжета. Мы рассмотрим последнюю.



*Тинторетто. Тайная вечеря. 1592–1594. Масло, холст. 365 × 568.
Церковь Сан-Джорджо Маджоре, Венеция*

В 1592 г., будучи уже 75-летним стариком, Тинторетто снова взялся за сюжет Тайной Вечери для церкви Сан-Джорджо-Маджоре в Венеции. Он представил необычное решение сюжета и использовал манеру теневбро, подразумевающую светотеневые контрасты и столкновение темных и светлых цветов, для передачи особого мистического настроения.

Тинторетто поместил последний ужин Христа с учениками не в римский триклиний, а в современную ему бедную венецианскую таверну. Однако пространство таверны, разделенное по диагонали столом, из-за присутствия в ней Христа дематериализуется и становится безграничным. Стол в картине — это своеобразная грань между миром Божьим и человеческим, небесным и земным. Христос и одиннадцать апостолов находятся в мире, откуда изливается свет. Над столом Тинторетто разместил горящую лампу, свет от которой подобен солнечным лучам, позволяющим видеть фигуры ангелов, присутствующих во время таинства. Однако главный источник света — нимб вокруг головы Христа. Господь причащает одного из апостолов. Он — главный светильник, от которого зажигаются огоньки других светильников — нимбы апостолов. Лишь у одного апостола нет нимба — у Иуды, который сидит один, по другую сторону стола, за гранью небесного мира, в земном пространстве.

Земной мир развернут на переднем плане картины. Здесь зритель видит суетящихся людей, кошку, заглядывающую в корзину с провизией, грызущую кость собаку.

Но есть еще один персонаж на этой картине — это опирающийся на посох странник. Он изображен слева, у стола. Мирская суета, вкусная еда, будничные хлопоты и веселая болтовня его не интересуют. Странник внимательно вглядывается и вслушивается в происходящее за столом. Он находится на стыке двух миров и ждет своего часа, чтобы вслед за всеми спросить: «Не я ли, Господи!» Мы не знаем, чья личность скрывается за странником, но понимаем, что им может оказаться любой из нас.

Тинторетто завершил картину в 1594 г. Через несколько месяцев он умер.

Современником Тинторетто был испанский художник греческого происхождения Доменикос Теотокопулос, известный как Эль Греко. Свою «Тайную вечерю» он писал в Венеции. В ней еще не проявилась его собственная неповторимая манера, но явно прослеживаются черты критской иконописи и венецианской живописи. Картина написана на доске, как икона. Она считается незавершенной, однако по ней можно судить, что Эль Греко был знаком с принципами золотого сечения, возможно именно через иконописание. Композиция сюжета развернута в октогональном пространстве с двумя дверными проемами, внутри которого находится прямоугольный стол с трапезой. Пространство имеет два дверных проема и один оконный, тоже прямоугольных очертаний. Пол внизу разделен на равные алые и темно-зеленые квадраты, которые обозначают землю, обгавленную пролитой кровью Христа. Таким образом Эль Греко показывает нам модель земного мира, в котором происходит искупление грехов человеческих. Накрытый белой скатертью, символизирующей святость, стол напоминает Престол, на котором стоят Евхаристические дары.

Иисус Христос сидит на фоне оконного проема, в центре. Его фигура образует равнобедренный треугольник, который вписывается в квадрат двери, что символизирует воплощение Божественного в человеческом и духовного в материальном. Кроме того, изображение Христа на фоне двери отсылает нас к Евангельским словам: «Я есмь дверь» (Ин. 10:9); «Я отворил перед тобою дверь, и никто не может затворить ее» (Откр. 3:8) и «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со мною» (Откр. 3:20).

Рядом с Христом и по сторонам от Него сидят апостолы так, что все вместе они образуют единую группу. Напротив Христа спиной к зрителю, но в резком повороте к апостолу Петру так, что виден его профиль, сидит Иуда. Между ним и апостолами равные интервалы пустого пространства. Кроме того, только Иуда одет в темную, почти черную, одежду, которая не просто контрастирует с яркими облачениями Христа и апостолов, а вступает с ними в цветовой конфликт.



Эль Греко. Тайная вечеря. 1568. Дерево, масло. 43 × 52 см
 Национальная пинакотека Болоньи, Италия

За исключением Христа все персонажи картины Эль Греко очень эмоциональны. Жесты апостолов выражают многообразие чувств и эмоций, охвативших учеников в момент звучания слов «*один из вас предаст Меня*». Художник использует принятый в иконописи язык жестов, обозначающих мольбу, оправдание, уверение в непричастности ко злу. Только Иуда готов сорваться с места, гонимый страхом от содеянного. Его порыв наталкивается на фигуру апостола Петра, и, хотя взгляд Петра устремлен на Христа, Иуда замирает перед ним, как перед непреодолимой преградой — камнем веры.

В числе мастеров, пытавшихся дать свое прочтение Евангельского сюжета, был Паоло Веронезе. В 1573 г. он получил заказ на написание масштабного полотна после пожара в трапезной венецианской церкви Санти-Джованни-э-Паоло, во время которого погибла картина «Тайная вечеря» Тициана. Веронезе представил сцену ужина Христа с учениками на фоне архитектуры современной ему эпохи Возрождения. В центре композиции он поместил фигуру Христа, беседующего с апостолом



Паоло Веронезе. Пир в доме Левия. 1573. Холст, масло. 555 × 1280.
 Галерея Академии, Венеция

Иоанном, которого наделил автопортретными чертами, а вокруг Него апостолов и многочисленных гостей, слуг, мавров, воинов, шутов, детей и даже собак. Увидев картину, святая инквизиция воспротивилась присутствию такого сюжета в церкви и после допроса художника потребовала «исправить» картину за его счет. Веронезе не стал вносить корректировки в композицию, но изменил название, написав его на балке балюстрады, изображенной в картине: «Левий дал пир для Господа» (FECIT D COVI MAGNV. LEVI. — сокращенный вариант фразы на латыни: Fecit Domino Convivium Magnum Levi).

С правой стороны Веронезе поставил дату на балюстраде DIE. XX APR. (Апрель, день 20-й) и указал ссылку на Евангелие: LVCA. CAP. V. (Evangelio de Lucas, capitulo V) — Евангелие от Луки, глава V.

Такой вариант решения проблемы вполне устроил святую инквизицию.

Неожиданное изображение Тайной Вечери можно встретить у Поля Гогена на полотне с совсем не подходящим для этой темы названием «Великий Будда» (1899). В 1903 г. эту картину купил А. Воллар. В его галерее за произведением закрепилось название «Будда», хотя изображенная статуя представляет собой женскую фигуру. В 1908 г. Воллар перепродал картину с новым названием русскому коллекционеру И. А. Морозову. Загадка картины Гогена до сих пор не разгадана, но исследователи в большинстве своем считают, что «включение Тайной Вечери в композицию картины обусловлено самостоятельными религиозно-философскими представлениями ее автора»⁶.

⁶ Бессонова М. А., Георгиевская Е. Б. Франция второй половины XIX — XX века. Собрание живописи / ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 2001. С. 79.

Совсем по-иному сюжет Тайной Вечери представлен в отечественной живописи, где акцент сделан на смысло-жизненном значении евангельского события в жизни каждого конкретного человека.

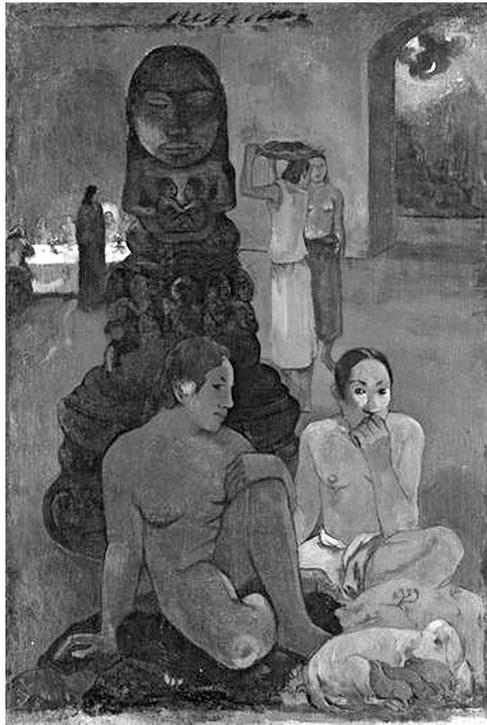
В России можно наблюдать развитие двух типов иконографии — исторического («тип А») и литургического («тип Б»)⁷. При этом исследователи, как правило, к литургическому типу относят сцены причащения апостолов, которые, как правило, размещаются в алтаре, а непосредственно иконографию последнего ужина Христа с учениками называют исторической.

Мы рассмотрим сцены Тайной Вечери типа «А» и попытаемся найти в них исторические и литургические компоненты.

В качестве раннего примера Тайной Вечери в отечественной живописи можно назвать фреску из соборного храма Спасо-Преображенского Мирожского монастыря в Пскове (XII в.). Она восходит к византийской иконографии с возлежащими Христом и апостолами, знакомой нам по мозаике Сан-Аполлинаре-Нуово, с одним исключением: в псковской фреске Иуда отделен от апостолов небольшим интервалом, и в руке он держит мешочек с деньгами.

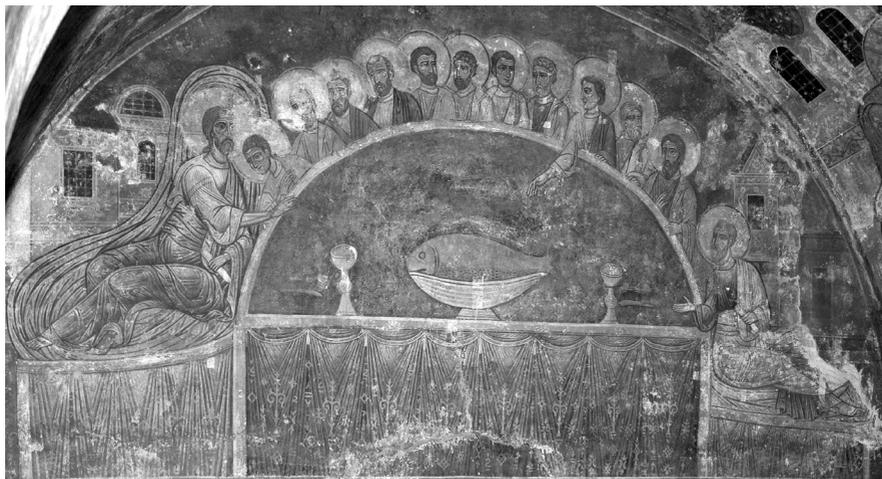
Иконы с сюжетом Тайной Вечери обязательно включают в иконостас над Царскими вратами, а иногда и в праздничный чин.

Находясь над Царскими, или Святыми, а также Райскими, вратами, непосредственно над солеей, с которой верующие принимают Причастие, образ Тайной Вечери не только призван напоминать о первом



*Поль Гоген. Великий Будда. 1899.
Холст, масло. 134 × 95
Отдел искусства Старых мастеров
и Отдел искусства
стран Европы и Америки XIX–XX вв.
ГМИИ им. А. С. Пушкина.*

⁷ Классификация дана по: Бобрик М. А. Икона Тайной вечери над Царскими вратами. К истории ранних слоев семантики // Иконостас / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000. С. 525–578.



Евхаристическая вечеря.

Фреска на западной стене Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря, 1140 г.

причащении апостолов, но и восстанавливать непрерывность этой традиции с апостольских времен до наших дней, а также знаменовать главную роль Евхаристии в системе христианских таинств.

Кроме того, размещение иконы именно над Царскими вратами раскрывает смысл самой идеи Евхаристии и литургии — переход христианина вслед Христу через сакральную границу земного бытия и воссоединение с Ним в Царствии Небесном. Наиболее ярким примером можно считать икону «Тайная вечеря», написанную царским изографом Симоном Ушаковым для Царских врат Успенского собора Троице-Сергиевой лавры (1685).



*С. Ф. Ушаков. Тайная вечеря. 1685. Дерево, темпера. 44,5 × 62 см
Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник, Россия*

Редкое присутствие Тайной Вечери в праздничном чине иконостаса объясняется тем, что сюжет не входит в число двенадцатых праздников, а является частью Страстного цикла, который отражает события Страстной седмицы. Кроме того, в XVIII в. замена древних тябловых иконостасов на резные повлекла за собой сокращение мест для икон (резной декор требовал больше пространства). Поэтому иконы Страстного цикла из иконостаса изымались и переносились на хранение в ризницу.



*Тайная вечеря. Из праздничного чина.
1325–1427. Дерево. 88 × 67,5.*

*Троицкий собор Свято-Троицкой Сергиевой Лавры,
Сергиев Посад, Россия
Мастерская Андрея Рублева.
Школа или худ. центр. Москва*

Рассмотрим икону «Тайная вечеря», написанную мастерами школы Андрея Рублева (1425–1427) из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Она имеет ряд интересных особенностей.

На ней Господь представлен возлежащим на ярком киноварном ложе. Это редкий образец иконографии с возлежащим Христом. Как правило, Господь изображается восседающим на возвышении. Стол напоминает Престол, и на нем стоит Евхаристическая Чаша. Интересен архитектурный фон, символизирующий стены Иерусалима и базилику у Гроба Господня при императоре Константине Великом в виде трехчастного здания с двускатной кровлей.

Известно, что рядом с иконой «Тайная вечеря» в иконостасе Троицкого собора находились две литургические иконы: «Причащение апостолов: преподание хлеба» и «Причащение апостолов: преподание вина».

Еще одним памятником иконописи со сценой Тайной Вечери является икона из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (1497); — ныне находится в Государственном Русском музее — написанная мастером из приглашенной московской артели. На ней Иисус Христос восседает слева. К Нему на грудь припадает юный апостол



*Икона «Тайная вечеря» из иконостаса Успенского собора
Кирилло-Белозерского монастыря,
праздничный чин. Ок. 1497.*

*Дерево, две доски, две встречные врезные шпонки, левкас,
паволока, темпера. 83,5 × 63 × 2,5 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

Иоанн Богослов, за ним вокруг стола сидят апостолы Петр, Андрей, Иуда, простирающий руку к чаше, Иаков, брат Иоанна Богослова, и Матфей. Внизу на первом плане первым от Христа представлен Фома, а затем Варфоломей, Фаддей, Филипп, Иаков (Заведеев) и Симон. На столе можно видеть хлеба, потир и дарохранительницу.

Начиная с XVII в. в иконографию Тайной Вечери включают бытовые и повествовательные мотивы, сближающие ее с другими сюжетами, например гостеприимством Авраама или Троицей. Особенная близость обнаруживается в изображении накрытого стола — Престола. Примером может служить роспись Богоявленской церкви в Ярославле (1693), исполненная Димитрием Григорьевым и Федором Игнатьевым. В ней

много орнаментальных мотивов барокко, а также наличествует эмоциональные характеристики персонажей, придающие сцене драматическое настроение. При этом характерная для русского искусства вневременная духовная реальность достигается за счет утонченности линии и декоративности предметов.

В исторической станковой живописи сюжет Тайной Вечери не был так востребован, как в церковном искусстве. Самым знаменитым произведением на эту тему является картина Н. Н. Ге (1863). Она стала результатом осмысления Евангелия и поиска в нем «присутствия драмы» и книги Д. Штрауса «Жизнь Христа», которая для Ге стала своеобразным мериллом постижения Евангельского текста. Ге писал, что благодаря Штраусу он «стал понимать Св. Писание в современном смысле, с точки зрения искусства»⁸.

Ге писал картину во Флоренции, во время пенсионерской поездки, и первоначально выстраивал композицию, находясь под влиянием своих великих предшественников. Он разместил стол параллельно краю холста, а апостолов расположил за ним полукругом, но после отказался от этого решения и два раза переписывал картину. Кроме того, он вылепил композицию из глины, и по ночам ходил смотреть на нее, освещая ее свечой. Однажды Ге поставил свечу так, что освещение скульптурной группы показалось ему интереснее, чем на картине. За три недели до ее экспонирования Ге полностью переписал холст.

Совет Академии художеств высоко оценил картину Ге и сразу присвоил художнику звание профессора, минуя академика. На первый взгляд, «Тайная вечеря» Ге сильно отличается от всех рассмотренных сюжетов. Большинство исследователей отмечают, что Ге изобразил «протест против учения Христа»⁹, учителя, теряющего своего ученика, и ученика, порывающего со своим учителем, «черное дело измены»¹⁰.

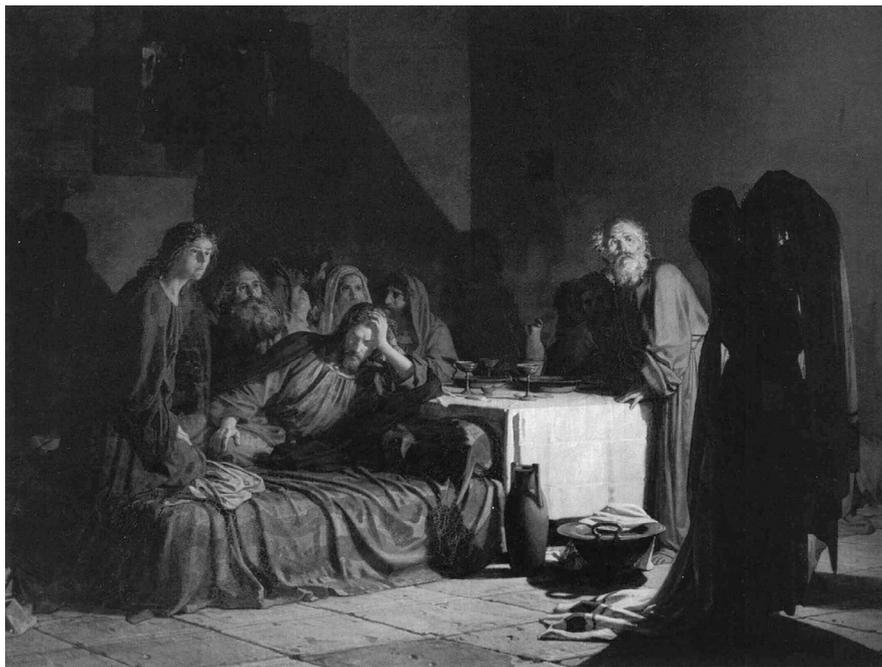
Изображенный в правой части полотна Иуда набрасывает плащ и неторопливо удаляется куда-то во мрак. Его фигура выглядит зловеще и угрожающе. В центре картины у ярко освещенного стола возлежит Христос, погруженный в осознание предстоящего самопожертвования. Его окружают ученики, каждый из которых переживает бурю эмоций по поводу слов Христа и ухода Иуды. Группа Христа с учениками вписывается в круг — идеальную форму полноты и совершенства. Согласившись на предательство, Иуда выпал из этого круга.

Несмотря на то, что исследователи видят в картине Ге социальный и психологический аспект, в ее композиции присутствуют и традици-

⁸ Зограф Н. Ю. Творческая история картины Н. Н. Ге «Тайная вечеря» // Государственная Третьяковская галерея: материалы и исследования. Л., 1983. С. 85.

⁹ Карпова Т. Л. Николай Ге. М., 2002. С. 12.

¹⁰ Верещагина А. Г. Николай Николаевич Ге. Л., 1988. С. 24.



Николай Ге. Тайная вечеря. 1863. Холст, масло. 283 × 382 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

онные символические мотивы. Освещенный стол, у которого стоит Петр — глава основанной Христом Церкви, напоминает Престол. На нем можно видеть предметы, указывающие на Евхаристию: три чаши, хлеб и дискос, на котором лежит меч. Между фигурами Христа и Иоанна покрывало, которое напоминает о погребальных пеленах Христа.

Картина произвела огромное впечатление на публику, но отзывы были разные. Известный критик В. В. Стасов был разочарован образом Христа, который, по его мнению, «не заключил в себе ни одного из тех высоких качеств, под влиянием которых в мире совершился переворот беспрецедентный, неслыханный»¹¹. Ф. М. Достоевский тоже считал, что в картине «все фальшивое» и в ее сюжете «просто перессорились какие-то хорошие люди»¹². Художник И. Е. Репин, наоборот, восхищался работой Ге, считая, что «не только у нас в России, но и... во всей Европе за все периоды христианского искусства не было равной этой картине на эту тему»¹³.

¹¹ Стасов В. В. Избранное: живопись, скульптура, графика. Т. 1. М., 1950. С. 44.

¹² Достоевский Ф. М. По поводу выставки // Достоевский Ф. М. Собр. сочинений в 15 т. Л.: Наука, 1988–1996. Т. 12. С. 90–91.

¹³ Репин об искусстве. М., 1960. С. 85.



Сальвадор Дали. Тайное вечере. (Таинство Последней Вечери).
1955. Холст, масло. 167×268 см
Национальная галерея искусства, Вашингтон

Конечно, несколько слов необходимо сказать еще об одном живописном полотне на тему Тайной Вечери художника не менее знаменитого, чем Леонардо да Винчи, следовавшего во многом по его стопам, — самого известного сюрреалиста и мистификатора Сальвадора Дали.

В 1955 г. Сальвадор Дали написал свою «Тайную вечерю», о которой говорил, что это «философская и арифметическая космогония, основанная на числе двенадцать»¹⁴. Картина относится к так называемому католическому периоду творчества художника. В 1942 г., за несколько лет до ее создания, художник записал в автобиографии: «Но где же оно, небо? Что оно такое? Небо не над нами и не под нами, не слева и не справа. Небо — в сердце человека, если он верует. А я не верю и боюсь, что так и умру, не увидев неба»¹⁵.

Известно, что Дали интересовало золотое сечение. С помощью румынского принца, человека разносторонней деятельности (военно-морской офицер, математик, философ, историк, академик, дипломат) Матилы Гики, написавшего труды о золотом сечении как универсальной основе красоты и гармонии, Дали построил додекаэдр — символ Вселенной, состоящий из правильных многогранников, и изобразил

¹⁴ Там же.

¹⁵ Тайная вечеря Сальвадора Дали // Наследие. URL:<https://nasledie-college.ru/tajnaja-vecherja-salvadora-dali/> (дата обращения: 05.08.2024).

стол в форме «золотого прямоугольника» так, что он не похож на привычный предмет мебели, а скорее напоминает алтарь. В центре стола, как и у Леонардо да Винчи, представлен Иисус Христос. Его фигура так же образует равносторонний треугольник и находится на центральной оси симметрии картины, а за Его головой помещается точка схода перспективы. Перед Христом изображены стакан с вином и разломанный хлеб — символы Евхаристии; сквозь Него проходит лодка — символ спасения, которое совершается через Христа. Еще одна лодка просвечивает через локоть Христа. Она отправляет наш взгляд на дальний план, представленный пейзажем, в котором угадывается деревня Порт-Льигат в Каталонии, любимое место Дали, кочующее из картины в картину. Справа и слева от Христа по одну сторону стола размещаются десять апостолов, двое напротив зеркально повторяют двух ближайших ко Христу. В отличие от произведения да Винчи, в картине Дали невозможно понять, кто есть кто из апостолов. Неизвестно также, где здесь предатель. Лиц учеников не видно. Все погружены в молитву.

Если в сцене да Винчи поднимает палец Фома, то в картине Дали палец поднимает Христос. Он указывает на гигантский торс, распростертый в небе: это гигантское распятие, или Бог-Отец, простирающий свои руки над миром, в котором все предают Христа, но каждый по-своему.

Картина Дали была встречена зрителями по-разному: кто-то открыл в ней высокий духовный смысл, а кто-то назвал «хламом» (П. Тиллих).

Резюмируя вышесказанное, отметим, что сцена Тайной Вечери имела сакральное значение как в западноевропейской, так и отечественной живописи. Изображая Евангельский сюжет, художники с разной степенью глубины сообщали зрителю жизненно важные смыслы бытия, побуждая его ответить на вопрос о предателе Христа, побуждая и к осмыслению ответа «*Не я ли, Господи!*».

Список литературы

1. Андреев Д. Иуда Искариот // Леонид Андреев. Избранное. Л., 1994. С. 297
2. Бессонова М. А., Георгиевская Е. Б. Франция второй половины XIX — XX века. Собрание живописи / ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 2001.
3. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: в 2 т. М.: Искусство, 1978. Т. 1.
4. Достоевский Ф. М. По поводу выставки // Достоевский Ф. М. Собр. сочинений в 15 т. Л.: Наука, 1988–1996. Т. 12. С. 90–91
5. Иконостас / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000.
6. Зограф Н. Ю. Творческая история картины Н. Н. Ге «Тайная вечеря // Государственная Третьяковская галерея: материалы и исследования. Л., 1983. С. 81–102.



7. *Верещагина А. Г.* Николай Николаевич Ге. Л.: Художник РСФСР, 1988.
8. *Евсеева Л. М.* Христологический цикл в мозаиках Монреале: 1180-е гг. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. №10. С. 64–76.
9. *Карпова Т. Л.* Николай Ге. М., 2002.
10. *Мартынов С.* Алгебра гармонии: 8 деталей картины «Тайная вечеря» Сальвадора Дали // Вокруг света. 2024. №2. С. 43–45.
11. Репин об искусстве. М., 1960.
12. *Стасов В. В.* Избранное: живопись, скульптура, графика. М., 1950.
13. Тайная вечеря Сальвадора Дали // Наследие. URL:<https://nasledie-college.ru/tajnaja-vecherja-salvadora-dali/>(дата обращения: 05.08.2024).
14. *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. Переславль, 1997.
15. *Флоренский П.* Обратная перспектива // Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 221



Сравнение полотен Рубенса и Рембрандта «Снятие с креста» из собрания Государственного Эрмитажа

Он же сказал ему в ответ: написано: не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих.

Мф. 4:4

***Аннотация.** Интерес к творчеству Питера Пауля Рубенса и Рембрандта Харменса ван Рейна не угасает уже более трех столетий. Рассмотрены две картины, написанные художниками на один и тот же библейский сюжет — снятие с Креста. Основная цель статьи — еще одна попытка понять, какую роль в жизни и творчестве художников сыграли вера в Бога и Святое Писание, их преданность идеалам, умение или неумение идти на компромиссы и как получилось, что жизненный и творческий путь каждого из них имел очень похожее начало и такой разный финал.*

***Ключевые слова:** Рембрандт, Рубенс, «Снятие с креста», библейский сюжет, барокко, преданность идеалам, правда в искусстве, творческий путь.*

Введение

Работа является попыткой сравнить творчество двух великих живописцев XVII в. Питера Пауля Рубенса и Рембрандта Харменса ван Рейнана примере двух картин из собрания Государственного Эрмитажа, написанных художниками на библейский сюжет «Снятие с креста» и постараться понять, почему одна и та же тема по-разному трактуется двумя мастерами, у которых было так много общего, — они жили и творили в эпоху барокко, создавали картины в одних и тех же жанрах, отдавали должное гению Караваджо, оба были католиками, говорили на одном и том же языке и жили, даже по меркам своего времени, совсем недалеко друг от друга, на территории, которая до XVI в. была единым государством.

Для того, чтобы проще было разобраться в биографиях двух художников, приведем краткую таблицу, в которой представлены отдельные факты их биографий.

Как видно, судьбы двух гениев, слава которых не померкла по прошествии времени, сложились по-разному, хотя были в этих судьбах пересечения и похожие ситуации.

Вехи жизни	Питер Пауль Рубенс	Рембрандт ван Рейн
Годы жизни	1577–1640 (62 года)	1606–1669 (63 года)
Основное место проживания	Антверпен, Испанские Нидерланды	Амстердам, Голландия
Супруга, спутница, годы счастья	Изабелла Брант 1609–1626 (17 лет) Елена Фоурмен 1630–1640 (10 лет)	Саския ван Эйленбюرخ 1634–1642 (8 лет) Хендрикке Стоффелс 1647–1669 (22 года)
Дети	8 детей от двухбраков	Титус 1647–1668 (28 лет) Корнелия 1654–1684
Отношение к вере	Католик	Католик
Годы обучения живописи	Антверпен 1590–1600 Италия 1600–1608	Лейден 1619–1623 Амстердам 1623–1627
Основной стиль	Барокко	Барокко, реализм
Жанры	Религиозная живопись, портрет, автопортрет, пейзаж, историческая живопись, гравюра	Религиозная живопись, портрет, автопортрет, пейзаж, историческая живопись, гравюра
Влияние на творчество	Тициан, Микеланджело, Караваджо	Караваджо, Рубенс, утрехтские караваджисты
Основные заказчики	Католическая церковь, европейская знать	Муниципалитеты, купеческие гильдии, зажиточные бюргеры
Своя мастерская	Начиная с 1611 г. (в 34 года)	Начиная с 1627 г. (в 21 год)
Ученики, самые известные	Франс Снейдерс, братья Тенирс, Антонис ван Дейк	Фердинанд Бол, Герард Доу, Гербранд ван ден Экхоут, Карел Фабрициус
Помощники и партнеры в работе, самые известные	Якоб Йорданс, Франс Снейдерс, братья Тенирс, Антонис ван Дейк, Ян Брейгель-старший	Ян Ливенс
Увлечения, хобби	Коллекционирование предметов искусства	Коллекционирование предметов искусства
Награды и звания при жизни	1624 г. дворянское достоинство 1630 г. рыцарство 1635 г. титул сеньора	
Уход из жизни	Пышные похороны	Рядом только дочь
Где похоронен	Капелла церкви св. Якоба, Антверпен, роскошное надгробие	У церкви Вестер-Керк, Амстердам. Точное место могилы неизвестно
Художественное наследие	Около 3000 работ, из них около 1400 аутентичные, т.е. принадлежащие руке мастера	Около 600 – данные на начало XX в. 346 – данные на 2014 г. (согласно данным Rembrandt Research Project ¹)

Политика и искусство в Нидерландах в XVI–XVII вв.

Рубенс и Рембрандт жили в соседних государствах, которые совсем еще недавно были одним целым, но в силу политической ситуации оказались разделенными. Распад Нидерландов произошел в XVI в. Южные Провинции, куда вошла и Фландрия, остались под властью Испании, а Северные Провинции провозгласили себя независимой Республикой, которая стала называться Голландией. Все это имело серьезные последствия для нидерландского искусства. Об этом пишет Пьер Декарт в своей книге о Рембрандте [1]. Если в XV— начале XVI в. нидерландское искусство было единым в лице мастеров Северного Возрождения, таких как Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Босх, Брейгель, то после политических событий произошло разделение нидерландского искусства на два разных направления: искусство Фландрии и искусство Голландии. Полностью эти направления сформировались уже в первой половине XVII в. С этого времени они стали различны, а иногда и противоположны друг другу, и во многом это определялось заказчиком.

Фламандское искусство осталось верным католицизму, работало на богатую аристократию, в нем преобладала христианская тематика, господствовал стиль барокко, в том числе характерные для барокко сцены мученичества. В целом здесь господствовало итальянское влияние. Центром фламандского искусства стал Питер Пауль Рубенс, настоящий гений барокко, мастер сложных композиций. В сотрудничестве со своими учениками и коллегами он создал огромное количество полотен, в том числе больших и очень больших размеров. Его мастерская была известна далеко за пределами Антверпена, очередь желающих учиться у великого фламандца была расписана на несколько лет вперед, многие выдающиеся художники были соавторами картин мэтра, такой бригадный метод в то время во Фландрии был обычным делом.

В то же время голландское искусство полностью порвало с католицизмом, так как католическая церковь сыграла негативную роль в освободительной борьбе Нидерландов против Испании, а протестантская церковь не нуждалась в живописи. Кальвинизм, который стал главенствующей религией Голландии, или, как ее еще называли тогда, Республики Соединенных Провинций, не признавал икон и алтарных изображений, поэтому голландские церкви от живописи отказались. Голландское искусство отходит от пышности барокко, итальянское влияние здесь практически отсутствует. Теперь главными заказчиками в Голландии становятся рядовые бюргеры, завоевавшие независимость своей страны.

В голландском искусстве господствуют так называемые малые голландцы Якоб ван Рёйсдал, Виллем Хеда, Адриан ван Остаде, Ян Стен, Герард Терборх, которые создают небольшие картины на бытовые темы, а также пейзажи и натюрморты.

В то время как во фламандском искусстве лидирующее место занимает Питер Пауль Рубенс, в голландском искусстве такое же высокое положение принадлежит Рембрандту Харменсу ван Рейну. На фоне общего отсутствия интереса к библейским сюжетам в Голландии того времени Рембрандт стал, пожалуй, единственным голландским художником, который постоянно обращался в своем творчестве к религиозной тематике, и это был его личный выбор и, по всей видимости, личная потребность, так как спроса на такую живопись в стране практически не было. Интересно, что в начале своего творчества Рембрандт, который был моложе Рубенса почти на 30 лет, был горячим поклонником творчества великого фламандца, но позже нашел свой путь в искусстве и обрел свою очень узнаваемую манеру живописи.

Два гения, которые повлияли не только на творчество современников, но и будущих поколений, были совсем непохожими личностями, и их отношения с обществом складывались совершенно по-разному. Рубенс был общителен, всегда шел навстречу пожеланиям своих заказчиков, вращался в высших слоях общества, знал несколько языков, был дипломатом, завоевал доверие правящих дворов Европы, т. е. полностью оправдывал определение, данное ему современниками: «Король среди художников и художник среди королей».

Рембрандт был абсолютно другим человеком. У него, как и у Рубенса, было много талантливых учеников, своя мастерская, высокие покровители и заказчики, он счастливо и удачно женился. Как и Рубенс, благодаря своему таланту Рембрандт быстро разбогател и, также как Рубенс, тратил большие суммы на коллекционирование предметов искусства. Как и Рубенс, он был уверен в силе своего таланта и в правильности того, что делает. И все-таки Рембрандт был другим. В отличие от Рубенса, у него не было коммерческой жилки, какая была у великого фламандца, деньги точно не были главным в жизни Рембрандта. Самым главным была правда в искусстве. Может, поэтому и мнение заказчика не всегда его волновало, а порой и вовсе не заботило. В отличие от Рубенса, который практически никогда не изменял своей манере живописи, Рембрандт находился в постоянном поиске. До конца жизни он продолжал писать автопортреты, но это не был процесс самолюбования или что-то в этом роде. Таким образом Рембрандт пытался изучить психологию человека, его мимику, его реакцию на жизненные ситуации. По этим многочисленным автопортретам, таким разным и таким выразительным, можно понять, каким тяжелым и непростым был путь художника, путь познания и веры.

Немецко-американский историк искусства Франц Ландсбергис пишет в своей книге об особом отношении Рембрандта к Библии как величайшей книге в мире, к которой он всю свою жизнь относился с благо-

говейной любовью и которая служила для него постоянным источником вдохновения [2].

О картине «Снятие с креста»

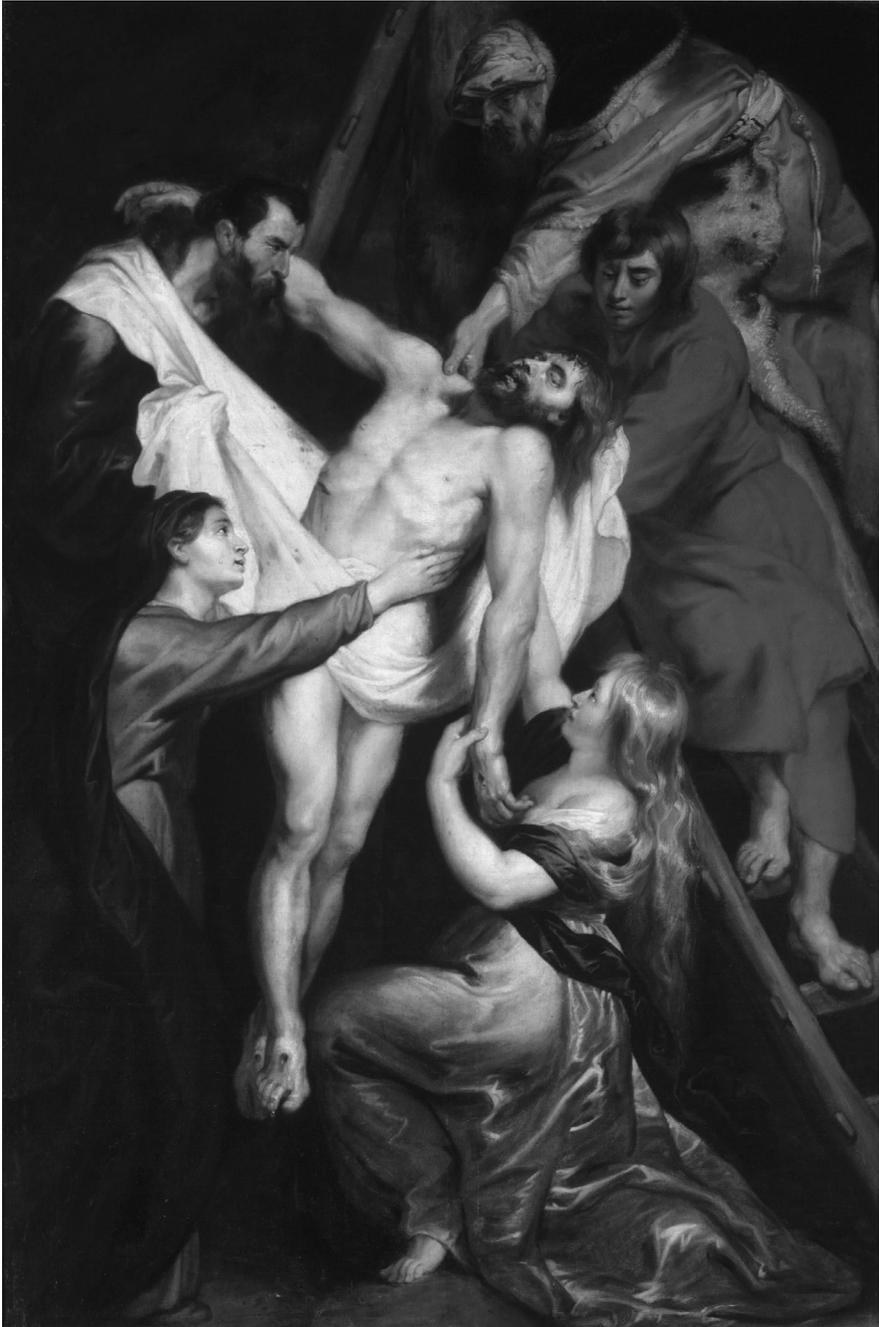
Снятие с Креста — самый трагичный библейский сюжет, тема невозможной утраты, отчаяния и, что самое страшное, кажущейся потери надежды и веры. В то же время в христианском искусстве эта тема напоминает о таинстве Причастия и искуплении первородного греха. Тема снятия с Креста всегда привлекала художников, и каждый трактовал этот сюжет по-своему. Этот факт в полной мере относится к Рубенсу и Рембрандту.

Несмотря на всю разницу живописной манеры Рубенса и Рембрандта, основным направлением творчества каждого из них был религиозный жанр. В собрании Государственного Эрмитажа находятся картины двух великих художников, написанные в этом жанре и объединенных общим названием «Снятие с креста». Оба полотна попали в Россию одновременно, когда в 1814 г. император Александр I приобрел картины из собрания Жозефины Богарне в замке Мальмезон близ Парижа.

Рубенс

Картина «Снятие с креста» Рубенса из эрмитажной коллекции написана в период 1617–1618 гг. когда-то украшала алтарь церкви Капуцинского монастыря в городе Льеже. Картина является репликой центральной части знаменитого монументального триптиха, созданного Рубенсом в 1611–1614 гг. для собора в Антверпене.

На картине Рубенса присутствуют, согласно Священному Писанию, праведный Иосиф Аримафейский, праведный Никодим, Иоанн Богослов, Дева Мария и Мария Магдалина. Рубенс изображает на своей картине неподдельную человеческую скорбь, искреннюю, возвышенную и красивую, несмотря на трагичность момента. Необыкновенно трогательны лицо Богородицы и ее поза: она протягивает руку к сыну, стремясь прикоснуться к нему. Горе Богородицы лишено всякой экзальтации, лицо ее выражает глубокую скорбь и отрешенность, наполненные слезами глаза с нежной любовью обращены к сыну, она есть само воплощение христианского смирения. В какой-то степени ее антитезой на картине является фигура Марии Магдалины, красивой золотоволосой молодой женщины в ярко-розовом шелковом платье. Мария осторожно держит Христа за руку, глаза, полные слез, обращены ко Христу, и вся ее коленапреклоненная поза олицетворяет покаяние. Рубенс здесь использует прием противопоставления, характерный для барокко. Фигура Марии Магдалины написана в теплых и нежных тонах, в то время как мертвое изможденное тело Христа и особенно его руки — в серова-



Питер Пауль Рубенс. Снятие с креста. Ок. 1617—1618
Холст, масло. 297 × 200 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

тых холодных тонах. Магдалина держит руку Христа, и теплый нежный цвет ее кожи еще больше подчеркивает мертвенную бледность тела Иисуса. Голову Христа аккуратно поддерживает Иоанн в ярко-алом одеянии, выше мы видим Иосифа Аримафейского в богатых золотых одеждах, который также очень осторожно касается плеча Иисуса. Слева расположена фигура праведного Никодима, он держит в руках простынь, которой уже обвито тело Христа, чтобы опустить его на землю. Рука Христа лежит у него на плече, она вывернута, напоминая нам о тех страшных муках, которые он перенес на кресте. Об этом же свидетельствуют следы от тернового венца на челе Христа и стигматы на его руках и ногах. На простыне мы видим следы крови, на теле Иисуса глубокая рана. Голова его запрокинута, губы запеклись, рот полуоткрыт. Рубенс здесь придерживается старонидерландской традиции изображения Иисуса в сцене снятия с Креста, когда тело Христа изображалось изможденным, замученным и истерзанным, вызывая глубочайшее сострадание верующих.

Все участники этой трагической сцены благоговейно и с трепетом прикасаются к телу Христа, и создается впечатление, что его тело парит в воздухе, оно практически невесомо, и в следующую секунду будет подхвачено и бережно опущено на землю. Тело Христа расположено почти вертикально, голова его прижата к левому плечу. Композиция картины напоминает косой крест. Рубенс, чтобы разместить всех участников сцены вокруг фигуры Иисуса Христа, пишет три лестницы, на которых он размещает Иоанна, Никодима и Иосифа Аримафейского. В правом нижнем углу находится яркая фигура Марии Магдалины, которая притягивает взгляд зрителя и уравнивает сложную композицию картины. И вся композиция картины выстроена таким образом, что передний план смещен в правый нижний угол, таким образом зритель максимально приближен и как бы вовлечен в происходящее. И действительно, картина завораживает зрителя, в том числе своим колоритом, который необыкновенно разнообразен. В центре преобладают светлые тона, оттенки белого на ткани еще больше подчеркивают желтовато-зеленоватые тона мертвого тела, контрастирующие с яркочерным одеянием Иоанна и переливающимися всеми тонами розового платья Магдалины.

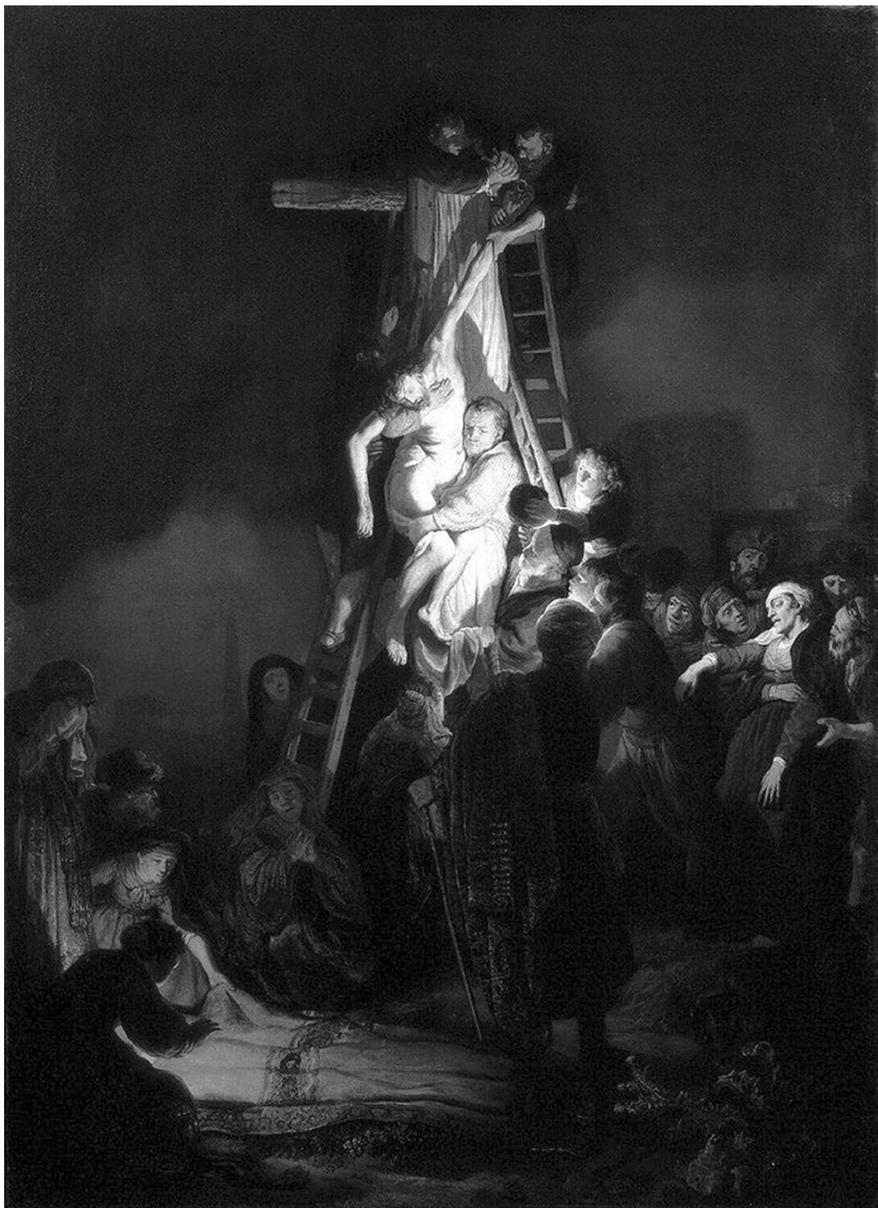
Картина, написанная Рубенсом, впечатляет своими размерами (примерно 2×3 м), она была написана для алтаря, так как в то время сцена снятия с Креста очень часто использовалась в католических храмах как алтарный образ. Эта традиция сохранялась и поддерживалась католической церковью во Фландрии, но не в Голландии, где католическая церковь на тот момент прекратила свое официальное существование. Но это не значит, что в Голландии художники не обращались к библей-

ским сюжетам, однако их заказчиками была не церковь, а частные лица, как правило, зажиточные буржуа. Поэтому и картины голландских мастеров не отличались такими большими размерами, как картины фламандских художников. И все-таки картина Рембранда «Снятие с креста», написанная в 1633 г., была достаточно большой, так как создавалась для штатгальтера Нидерландов Фредерика Хендрика. В 1634 г. Рембрандт пишет еще одну картину на этот сюжет, и именно о ней пойдет речь.

Рембрандт

Картина Рембрандта «Снятие с креста», написанная в 1634 г., создана художником не по заказу, а, скорее всего, для себя. Об этом свидетельствует тот факт, что картина находилась в его доме до 1656 г., до того момента, когда имущество художника было продано с молотка за долги. Он пишет эту картину в самый счастливый период своей жизни, когда он только женился, у него много заказчиков, он многое может себе позволить. Может, эта картина позже напоминала ему о счастливых годах его жизни, может, была просто дорога ему, находила душевный отклик в его сердце. В любом случае эта картина своего рода подтверждение, что даже в самые счастливые и беззаботные годы своей жизни Рембрандт размышлял о Святом Писании и писал картины на библейские сюжеты. Жизнь Рембрандта была очень разной: и счастливой, и очень сложной, но он всегда оставался глубоко верующим человеком, об этом свидетельствует его творческое наследие.

Снятие с Креста — один из самых драматических моментов Священного Писания. Свершилось... Дева Мария с самыми близкими людьми приходит на Голгофу, чтобы забрать тело сына. Таков Евангельский сюжет. Но Рембрандт по-своему трактует эту сцену. Он переносит библейские события в обычную голландскую деревню. Люди, которые окружают Марию, одеты так, как одевались простые люди во времена Рембрандта, их много, лица этих людей выражают самые разные человеческие эмоции, соответствующие моменту: грусть, печаль, сочувствие, сострадание, скорбь, плач, любопытство. Тема изучения человеческих эмоций, внутреннего мира человека всегда была интересна Рембрандту. Картина Рембрандта многоплановая. Почему он переносит евангельскую историю в родную Голландию? Возможно, хочет сказать своим современникам, что всё, что произошло с Христом, все эти древние, хорошо известные евангельские сюжеты гораздо ближе к нам, чем кажется... Рембрандт понимал больше и видел дальше, чем его современники, и в этом ему помогала вера. Картина достаточно сложная для восприятия, несмотря на то что написана на такой известный и понятный людям того времени сюжет.



*Рембрандт Хармес ван Рейн. Снятие с креста. 1634 г.
Холст, масло 158 x 117 см.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

Рембрандт всегда был внимателен к изображению света на своих картинах. Это общеизвестный факт. Самое важное и главное в своих картинах он всегда выделял с помощью света. И на этой картине благо-

даря свету сразу обращает на себя внимание ярко освещенная центральная часть картины, где изображен Христос и люди, которые пытаются очень бережно снять его тело с Креста. Праведный Никодим с благоговейной скорбью поддерживает тело Христа, в то время как двое мужчин пытаются освободить руку Христа, извлекая из нее гвозди. Руки Христа неестественно вытянуты, напоминая о страшной казни, стигматы на его теле свидетельствуют о нечеловеческих страданиях, тело его безжизненно, оно ощутимо тяжелое и буквально обвисает на руках Никодима. В эпоху барокко не было принято так изображать Христа. Даже после его смерти на Кресте верующие должны были чувствовать главенствующее Божественное начало в Христе, а здесь перед нами тело именно человека, вызывающее жалость, боли сострадание. Это было непривычно реальное изображение человеческих страданий и человеческой смерти, лишенное каких-либо приукрашиваний, необыкновенно правдивое, без всякой католической экзальтации.

Никодиму пытается помочь Иоанн, он держит свечу, заботливо прикрывая ее шапкой, и эта свеча дает свет, который освещает в первую очередь тело Христа, но свет этот очень сильный, одна свеча не может дать столько света. Свет от свечи отражается от тела Христа, и создается впечатление, что оно само излучает свет, освещая лица людей вокруг неземным Божественным светом. Рембрандт изображает сложные переходы света и цвета, сочетая холодные тона тела Христа и теплые блики света от свечи. Свет этот освещает и лицо страдающей Богоматери, которую поддерживают окружающие ее люди, она находится в полуобморочном состоянии, не выдержав страшных душевных страданий, лицо ее постарело, оно непривлекательно, да и может ли быть другим лицо женщины, жизнь которой прошла в постоянной боли и ожиданиях страшной смерти сына. Наверное, так видел это Рембрандт, когда изображал свою Богородицу.

С другой стороны полотна мы видим группу женщин, которые растапливают Плащаницу. Через некоторое время в нее будет завернуто тело Христа. Ткань Плащаницы очень красивая, она обращает на себя внимание, так как тоже освещена все тем же светом, источник которого находится в центре картины. Плащаницу окружают фигуры женщин, скорее всего, это образ праведных жен. Мы видим со спины фигуру человека, который выделяется среди остальных своей богатой одеждой. Скорее всего, это Иосиф Аримафейский. Слева от него у ног Христа на коленях стоит Мария Магдалина.

Благодаря свету мы выделяем в толпе людей всех главных участников этой сцены. Мы также можем увидеть и временную последовательность событий, тех, что уже произошли и которые еще произойдут, — тело Иисуса будет снято с Креста и возложено на Плащаницу.

С помощью света также выстраивается композиция картины, которая является классической для этого сюжета и представляет собой треугольник. В центре этой композиции расположено тело Христа. В правом нижнем ярко освещенном углу изображена Плащаница и праведные жены.

Противоположный нижний угол картины подчеркнуто темный. В этом темном углу можно увидеть куст чертополоха и морду черного пса, который внимательно смотрит на зрителя. В католической традиции именно в этом правом нижнем углу было принято изображать символы Страстей Христовых: гвозди и терновый венец, если речь шла о сюжете снятия с Креста. Оба эти символа, и чертополох, и черный пес, весьма неоднозначны. С одной стороны, чертополох, или, другими словами, тернии, в данном случае и есть символ Страстей Христовых (существует предание, что, когда Христос был распят, все цветы увяли и только чертополох расцвел как символ победы темных сил). Что касается собаки, Рембрандт часто изображал животных на своих картинах, но ни в этом сюжете, ни на одной из картин Рембрандта на тему распятия или снятия с Креста ничего подобного нет. Горящие глаза непонятого существа из темного угла картины, устремленные на зрителя, еще больше усиливают общее тягостное чувство безысходности и потери, победы зла в данный конкретный момент.

Колористическая палитра картины очень спокойная, здесь нет ярких красок, присутствуют в основном теплые мягкие полутона коричневатых и оливковых оттенков.

На картине нет прямого источника света, а есть свет отраженный, так как единственная свеча, которая его дает, закрыта, поэтому свет на картине достаточно мягкий. Но вся сцена погружена во мрак, как перед страшной грозой. Фон картины очень темный, все детали фона скрыты. За счет этого создается резкий контраст света и тени. Этот контраст также формирует композицию картины и создает дополнительный эффект высокого напряжения и ощущения трагедии, который передается зрителю.

Заключение

Подводя итог всему написанному, можно сделать следующие выводы. Разница в трактовке одного и того же сюжета двумя величайшими художниками своего времени определяется несколькими важными аспектами. Это не только и не столько разница в заказчиках, политической ситуации в стране, приверженности той или иной художественной школе, тому или иному художественному стилю. Главным образом она обусловлена разным мировоззрением, личными ценностями и внутренними убеждениями художников.

Для Рубенса главное — это красота и гармония, даже в страданиях его герои прекрасны и совершенны. Сложная колористика, многофигурные композиции, прекрасные лица — вот что отличает полотна Рубенса в самый расцвет его творчества. Его картины мастерски выполнены, они эффектно и динамичны, Рубенс был настоящим гением барокко.

И все-таки были аспекты, где не было равных именно Рембрандту. Психологизм, реализм, глубокое понимание библейской тематики, нежелание приукрашивать действительность — всё это отличало живопись Рембрандта. Его картина «Снятие с креста» полна такого трагизма, что даже не верится, что ее написал совсем еще молодой художник в годы полного личного счастья и творческого успеха. Судя по этой картине, уже тогда начались поиски Рембрандтом своего пути в искусстве. В своей жизни он испытал многое — горечь потери близких, нищету, непризнание, практически забвение, но сохранил жажду творчества, свой талант и свою веру. Это был нелегкий, бескомпромиссный путь поиска своего места в искусстве, путь человека, который не желал изменять своим принципам, путь поиска истины и поиска Бога. Неслучайно итогом всего творчества Рембрандта становится картина на библейский сюжет, непревзойденный, выстраданный шедевр «Возвращение блудного сына» как итог всей его жизни и конечный результат этих поисков [3].

Однаков буржуазной Голландии смерть Рембрандта прошла незамеченной. Если кончину Рубенса оплакивал весь Антверпен, а перед его гробом несли золотую корону на бархатной подушке, как будто действительно хоронили короля, то смерть Рембрандта не привлекла внимания сограждан. Его похороны обошлись в пятнадцать гульденов и прошли тихо и обыденно. В последний путь великого Рембрандта провожала только его дочь Корнелия. Скромно, без всякой торжественности его похоронили на кладбище нищих при церкви Вестеркерк. Могила не сохранилась, но осталась короткая запись в церковной книге: «Вторник, восьмое октября 1669-го года. Похоронен Христа ради Рембрандт ван Рейн, художник с улицы Розенграхт, что против Домхофа» [4].

Это была тяжелая плата за нежелание быть таким, как все, за свою индивидуальность.

Величайший гений своего времени, которого современники считали отсталым и старомодным, пусть даже и талантливым, но неинтересным и непонятым, он, как показало время, намного опередил свою эпоху.

Настоящее признание и понимание пришло к Рембрандту только после смерти. Возможно, у художника был шанс прожить совсем дру-



гую жизнь: сытую, богатую и успешную, но он выбрал иной путь и до конца дней сохранил верность себе, правде в искусстве и своим идеалам. Благодаря этому мы сейчас имеем возможность любоваться его картинами, автопортретами, каждый раз открывая для себя что-то новое, сокровенное, что хотел донести до нас великий Рембрандт, художник Божией милостью на века.

Список литературы

1. *Декарт П.* Рембрандт. М., 2010. (Жизнь замечательных людей).
2. *Landsberger F.* Rembrandt, the Jews and the Bible. Jewish Publication Society of America, 1961.
3. *Гусакова В. О.* Духовно-нравственные ценности в религиозной живописи (на примере картин Рембрандта ван Рейна из собрания Эрмитажа) // Избранные лекции в магистратуре по проблемам духовно-нравственного воспитания: учеб. пособие / под ред. А. Г. Козловой, В. О. Гусаковой. Вып. 2. СПб., 2020. С. 520
4. *Вержбицкий А. В.* Творчество Рембрандта, 1981 // Библиотека Максима Мошкова. URL: <https://lib.ru/CULTURE/WERZHBIICKIJ/rembrandt.txt> (дата обращения: 18.08.2024 г.)

Примечания (см. таблицу)

¹ Rembrandt Research Project — научный проект, созданный в Нидерландах в 1968 г. для исследования творческого наследия Рембрандта с целью проверки подлинности той или иной работы и фактической ее принадлежности кисти художника.



Д. В. Меляков

Некоторые аспекты искусствоведческого анализа фотопортрета и иконописного образа святого как элемента педагогического воздействия (на примере жизнеописания святителя Луки)

***Аннотация.** Статья посвящена некоторым аспектам искусствоведческого анализа фотопортрета и иконописного образа в контексте педагогической практики православного педагога. Предпринята попытка на примере жизнеописания архиепископа Луки соотнести фотопортрет и иконописный образ с ключевыми этапами жизненного пути святого для реализации целей духовно-нравственного воспитания.*

***Ключевые слова:** вера, жизненный путь, жизнеописание, священноисповедник, архиепископ Лука, честность, врач, священник, икона, самоотверженность, жертвенность, духовная сила, выбор, обожение.*

Святитель Лука (в миру Валентин Феликсович Войно-Ясенецкий), священноисповедник, архиепископ Симферопольский и Крымский (1877–1961). Член Священного Синода. Гениальный хирург, ученый, автор «Очерков гнойной хирургии». Выдающийся церковный деятель, бесстрашно отстаивавший русское Православие и стойко переносивший тяготы борьбы за веру. 22 ноября 1995 г. причислен к лику местночтимых святых Крымской епархии. В 2000 г. Архиерейским юбилейным собором Русской Православной Церкви прославлен для общецерковного почитания в сонме новомучеников и исповедников Церкви Русской.

Перед православным педагогом часто возникает задача найти подход к детскому сердцу, помочь ему обрести веру в Бога. Работая с детьми старшего школьного возраста, преподаватель сталкивается с определенными трудностями. В первую очередь это вопрос идентичности с характерным ролевым смещением, с которым сталкивается практически каждый молодой человек. Обучающийся в старшей школе стоит

перед задачей выбора жизненного пути. Ему приходится примерять на себя множество ролей, при этом определить, что есть «моё», ему очень трудно. Между тем задача православной школы — укрепить ребенка в вере. И жития святых могут стать хорошим подспорьем в работе православного педагога. Одним из вариантов использования жития святых может быть сравнение фотографии святого при жизни и его иконописного образа в контексте искусствоведческого анализа.

Святой архиепископ Лука — доктор медицинских наук, ученый, духовный писатель, богослов. Об этом человеке многие слышали и в общих чертах могут даже рассказать о нем. Педагог, конечно должен действовать исходя из обстоятельств, учитывая уровень подготовки обучающихся. При этом можно рекомендовать преподавателю акцентировать внимание на ряде моментов жизнеописания архиепископа Луки.

Архиепископ Лука канонизирован в 2000 г. Русской Православной Церковью как священноисповедник (открыто исповедовал христианскую веру во время гонений и сам был гоним и избиваем, но не претерпел мученической смерти). Обычно мы это воспринимаем как некий факт, который не требует каких-то комментариев и пояснений. Но, как представляется, здесь есть ряд нюансов. Валентин Феликсович становится священником в начале 1920-х годов. Это новая эпоха, эпоха советской власти, которая достаточно жестко относилась к альтернативным идеологическим концепциям. Отец Валентин служит в храме, лечит и консультирует больных, преподает в университете, он приходит в больницу в рясе, с крестом на груди [4, с. 37]. В операционной он устанавливает икону Божьей Матери [3, с. 48]. И за меньшее в это непростое время могли привлечь к ответственности. Что хранило доктора и священника? Конечно, Бог. Но еще честность, честность человека, который всего себя отдает делу. Он осеняет крестным знаменем мусульманина перед операцией, едет за благословением к епископу Волховскому Даниилу (Троицкому) и епископу Суздальскому Василию (Зуммеру), находящимся в ссылке. Будучи под следствием, открыто защищает коллег врачей, которых обвиняют во вредительстве. Его оппонентом выступает один из влиятельных руководителей ЧК. Интересно, что обвинение проваливается. Когда же происходит его арест, в ташкентской тюрьме он заканчивает научный труд, который впоследствии становится обязательным к изучению на всех кафедрах хирургии медицинских институтов, — «Очерки гнойной хирургии» [3, с. 64].

По дороге к месту поселения во время первой ссылки в нескольких десятках километров к северу от Красноярска он делает операцию больному в местной больнице. Операцию делает изможденный, голодный, замерзший доктор. Позади страшный и тяжелый этап, холодные вагоны для пересыльных, нет гарантий, что проснешься и что тебя не похоронят на безымянном полустанке. Очередное холодное утро, сквозь

пелену тревожного сна слышится: «Да, у нас есть врач». Мог ли этот больной с серьезным гнойным воспалением рассчитывать на квалифицированную помощь в таком удаленном уголке страны? Но помощь пришла. Это благословение, даже те, кто выполнял служебные функции, сопровождая пересыльного, чувствовали, что произошло нечто выходящее за рамки обыденного порядка вещей. Выжить в таких нечеловеческих условиях можно, только если ты идешь путем жертвенности. Жить Богом, ради Бога. Только самоотверженность может спасти, но не для того чтобы сохранить жизнь, а для того чтобы служить, служить Богу и людям.

Чтобы понять истоки этой духовной силы, обучающимся может быть представлен фотопортрет Валентина Феликсовича до принятия им сана. Это необходимо не столько для искусствоведческого анализа, сколько для того, чтобы акцентировать внимание на одном из очень важных моментов — выборе жизненного пути. На данном примере можно помочь обучающимся разобраться в вопросе, как же делается правильный выбор.

Фото Валентина Феликсовича Войно-Ясенецкого сделано в период начала его медицинской карьеры. Это постановочный портрет, снятый в специально оборудованной студии с использованием профессионального освещения и декораций. По композиции это головной портрет, объектом съемки выступает лицо. Молодой человек в гражданском дорогом



В. Ф. Войно-Ясенецкий.
Фотография. Ок. 1910 г.



Священноисповедник Лука (Войно-Ясенецкий).
Икона. 2000 г.

костюме, глубокий волевой взгляд устремлен в пространство за пределами кадра. Свет исходит слева, подчеркивает правильные черты лица. Создается образ серьезного, состоявшегося, уверенного в себе человека с определенным жизненным опытом, о чем может свидетельствовать седина в волосах. Естественная поза, лицо развернуто в три четверти. Изображение в 3/4 считается наиболее выигрышным с точки зрения художественных канонов за счет того, что таком развороте центральные направляющие лица имеют смещенный центр пересечения. Серьезное выражение лица, очки в тонкой оправе усиливают эффект. Волевой взгляд уверенного в себе человека. Ухоженная, густая борода, сжатые губы. Эмоционально спокоен, сосредоточен на внутренней работе, размышлениях, можно предположить, что это размышления в профессиональной и духовных сферах. В то же время мы видим открытость, честность, доброту, кажется, что за окончанием работы фотографа должна последовать улыбка клиента.

Образ на фото есть гармоничное сочетание элементов прически, костюма, аксессуаров. Мы можем предположить, из чего складывается такой образ, может быть, это некие природные данные, умение подать себя или уверенность человека, обладающего серьезными профессиональными навыками. Все варианты можно обсудить с детьми. Обучающиеся могут предположить, что такой образ есть сочетание природных задатков и следствие того состояния уверенности, присущего людям, достигшим определенных профессиональных успехов.

Необходимо обратить внимание обучающихся на период в жизни Валентина Феликсовича Войно-Ясенецкого, когда им осуществляется выбор пути. Этому периоду присущи определенные метания. Будущий архиепископ Лука пережил то, что переживают молодые люди, стоящие перед задачей определения своей будущей профессии. Студентом-медиком Валентин Феликсович становится только в двадцать один год. Основным выбором должен был состояться между искусством и медициной [4, с. 12]. Критерием выбора послужило желание облегчить страдания людей. Молодой человек, к тому моменту ничего не знавший о медицине, считал, что таким образом он сможет принести больше пользы обществу [4, с. 12]. Можно поразмышлять вместе с обучающимися о перспективах, которые открывались перед будущим архиепископом Лукой. Поступив в Академию художеств, он наверняка был бы охвачен бурной студенческой жизнью талантливой молодежи. Студенческие вечеринки, вольнодумство, сосредоточенность на творческих планах. Впереди уже маячила первая русская революция. Бог весть, к чему бы это могло привести.

Что такое стать врачом в начале XX в.? Этот выбор можно сравнить с сюжетом древнерусской былины: прямо пойдешь — и себя и коня потеряешь. Туда и надо идти. Врач в начале XX в. — это человек, который

должен был полностью отдаваться своему делу. Такой трудный путь начинался на студенческой скамье, в анатомичке, библиотеке, на кафедре [4, с. 13]. Во все времена обучение в медицинском институте считалось одним из самых сложных. Нельзя стать врачом наполовину, нельзя выбрать узкую специализацию, нельзя найти более компетентного коллегу, ты он и есть. Получив диплом, Валентин Феликсович становится земским врачом. Друзья отговаривают, заявляя, что он должен заниматься наукой, но Валентин Феликсович непреклонен [4, с. 14]. Земский врач должен быть универсалом: полостные операции, трудные роды, инфекции, профилактическая работа — и все это при достаточно низком уровне медицины, который характерен для начала века [3, с. 19]. Молодой врач начинает изучать труды зарубежных ученых-медиков, поступает в экстернатуру, начинает публиковаться как специалист по регионарной анестезии [3, с. 27]. Позднее им опубликована монографию по этой теме. Возвращаясь к фотографии, можно заявить, что перед нами профессионал в своем деле. Уверенный взгляд — это не природная данность, а следствие самоотверженного труда на поприще помощи людям. Профессионал, для которого не существует «не знаю» или «не могу», есть долг врача, клятва Гиппократова, которая будет хранить его в годину тяжких испытаний [3, с. 68]. И не только она.

Валентину Феликсовичу предстояло сделать еще один выбор. В 1921 г. в возрасте 43-х лет Валентин Феликсович Войно-Ясенецкий становится священником. Во время пребывания в Ташкенте с 1917 г. доктор Войно-Ясенецкий активно участвует в церковной жизни. Он посещает собрания Ташкентского братства, часто выступая с докладами. Можно предположить, что, возможно, был период, когда к столичному доктору присматривались, пытались понять, что он за человек. Но открытость, честность, профессионализм и широкий кругозор Валентина Федоровича сделали свое дело. На церковном съезде Ташкентский епископ Иннокентий высказывает пожелание, что доктору Валентину нужно стать священником. Валентин Феликсович моментально принимает решение и отвечает согласием с оговоркой, если это угодно Богу [4, с. 37]. Начинается новый этап жизни, где соединяются две линии жизни. Как будто одна линия была сокрыта, а сейчас она проявляется и навеки соединяется с первой. Начинается путь к святости.

К рассмотрению обучающимся можно предложить одну из многочисленных икон архиепископа святителя Луки. Эта работа позволяет познакомить их с общими закономерностями иконописания. Икона есть живописное изображение, но изображение сакральное, следовательно, почитаемое. Икона — предмет, имеющий особое мистическое предназначение, помогающий возводить мысли и чувства верующих через изображение (или образ) к изображенному (или первообразу) [1, с. 6].



Что есть икона как священное изображение? Образ Святого Луки представлен в его божественно-человеческой реальности. Это реальность человека, остающегося человеком по природе, но ставшего святым по благодати. Тело святого находится в двух сферах, в человеческой и в сфере высшего существования, божественном качестве. Торжественность облика свидетельствует о достижении вечности и неизменности высшего мира. Невесомость оболочки, аскетичность лика свидетельствуют о неподчинении законам природы, очищении от всех страстей, преодолении всякой дисгармонии. Лик отстранен от мира и прикован к Богу в состоянии молитвы и созерцания. В то же время он обращен к нам, к тем, кто на него смотрит и ему поклоняется. Божественные энергии пронизывают тело святого и освящают все, что его окружает. Святой представляется стяжавшим по благодати подобие Божие, являя нам сияние красоты Его образа. В соответствии с этим образом был сотворен человек. Доступная святому по благодати божественно-человеческая реальность, проявляется через его тело. Тело является частью личности, существенной составляющей его естества. Тело и душа связаны тесным единством, тело в полной мере участвует в духовной жизни и тоже спасается и обоживается [2, с. 35]. Божественные энергии доступны для тела. Это означает, что оно не является препятствием к единению с Богом, причащению Божественной жизни.

Икона, таким образом, противостоит искаженным формам аскетизма и морализма, предполагающим обесценивание и отвержение тела. Именно за это тело и душу как творение рук Бога всю свою жизнь боролся врач, ученый, священник архиепископ Лука, Валентин Феликсович Войно-Ясенецкий.

Список литературы

1. *Алексеев С. В.* Энциклопедия православной иконы. Зримая Истина. М., 2017. 228 с.
2. *Ларше Ж.-Кл.* Человеческое тело в свете православного вероучения. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2021. 128 с.
3. *Одинцов М. И.* Архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий). М.: ВЕБКНИГА, 2023. 180 с. (Жизнь замечательных людей).
4. *Поповский М. А.* Жизнь и житие святителя Луки Войно-Ясенецкого, архиепископа и хирурга. М.: Сатисъ, 2002. 162 с.

Д. Б. Гусаков

Правовая культура и традиция как факторы сохранения ценностной основы брачного права в России

Аннотация. Статья посвящена влиянию правовой культуры на сохранение ценностных основ брачного права России в условиях отделения Церкви от государства и насаждения западной либеральной идеологии. Обосновывается важность сохранения правовой культуры и традиции как хранителей и трансляторов православных ценностных основ брачного права от поколения к поколению, несмотря на светский характер действующего законодательства.

Ключевые слова: брачное право, брак, семья, правовая культура, правовая традиция.

В настоящее время перед Россией стоят серьезные вызовы, связанные с насаждением разрушительной либеральной идеологии, которая вторгается в самые чувствительные сферы жизни общества, включая такую традиционную и важнейшую из них, как брак и семья.

Опасность засилья либеральной идеологии усиливается фактической утратой законодательства о браке и семье ценностного содержания, основанного на традиционной культуре и традициях, которые, в свою очередь, уходят корнями глубоко ко времени зарождения христианства.

В книге «Христианство и культура» священник и богослов Павел Флоренский отмечал: «Большинство культур, сообразно своей этимологии (cultura есть то, что имеет развиваться из cultus), было именно прорастанием зерна религии, горчичным деревом, разросшимся из семени веры»¹.

Аналогичные мысли высказывает Николай Бердяев в книге «Смысл истории»: «Культура связана с культом, она из религиозного культа развивается, она есть результат дифференциации культа, разворачивания его содержания в разные стороны»².

Исходя из современной классификации, право следует отнести к проявлениям духовной культуры, так как оно передается из поколения в поколение вербально, как в виде письменного правового акта, так и устным путем, например от родителей к детям или от учителя к ученикам.

¹ Флоренский П. Христианство и культура. М., 2001. С. 639.

² Бердяев Н. А. Смысл истории. М., 1990. С. 137.

Правовая культура — неотъемлемая часть духовной жизни общества, духовная основана национальной правовой системы. Национальные правовые системы формируются и определяются традициями и ценностями, сложившимися в рамках определенного религиозного и этико-правового мировоззрения. «Линия разлома» правового пространства мира проходит между правовыми системами разных религиозных традиций, объединенных общностью духовных ценностей. Поэтому правовую культуру необходимо понимать в качестве «системы ценностей, в том числе культурных, правовых идей, убеждений, навыков и стереотипов поведения, нравов, правовых традиций и обычаев, принятых членами общества и используемых для регулирования их деятельности»³.

Исследуя тему правовой культуры в современной России, интересное определение правовой культуры дает Л. А. Петручак: «исторически сложившаяся, обусловленная экономическим, социальным и духовным уровнем развития общества разновидность культуры, которая материализуется в формировании, передаче, сохранении правовых ценностей, служащих ориентиром юридически значимого поведения..., качественное состояние правовой системы, степень правового развития личности и общества»⁴.

Следовательно, брачное право как разновидность духовной жизни общества также своими корнями уходит в религию, составляют одну из основных ценностных категорий христианства.

Основы брачного права исторически содержатся в догматических источниках церкви, берущих свое начало еще с апостольских времен.

К таким источникам относятся:

1. «Учение 12 апостолов», которое, во-первых, представляет собой нравственное учение, представленное в виде двух путей: пути жизни, т.е. пути добродетельного, и пути смерти — пороков и преступлений, которых христианин должен избегать, а во-вторых, устанавливает нормы церковной организации, касающиеся функции апостолов, пророков, учителей, епископов и диаконов, а также отношения к ним членов христианских общин.

2. «Апостольские постановления» (заповеди), состоящие из восьми книг, составленных из трех различных сборников на греческом языке, появившихся в Сирии в конце III в. Первый сборник представляет собой первые шесть книг апостольских постановлений. Второй сборник представлен в виде одной (седьмой) книги апостольских постановлений, регулирующих порядок совершения крещения. Третий сборник (восьмая книга) является частью сборника апостольских постановлений и представляет собой руководство для епископов в совершении богослужения.

³ Никулин А. С. Правовая культура как фактор формирования современных культурных ценностей: дис. ... канд. филос. наук. М., 2009. С. 8.

⁴ Петручак Л. А. Правовая культура современной России: теоретико-правовое исследование: автореф. дис. ... д-ра юрид. наук. М., 2012. С. 14.

3. «Правила святых апостолов» (в двух редакциях — полной и краткой), имеющие статус действующего канонического права⁵.

Помимо перечисленных общих источников канонического права, обширное законодательство представляют собой особенные источники, прежде всего правила Вселенских и поместных соборов и правила отцов Церкви.

С точки зрения брачного права наибольшее количество норм содержится в постановлениях Трулльского собора 692 г., а также отчасти в правилах Халкидонского собора 451 г.

На Трулльском соборе наравне с соборными правилами обязательными были признаны правила тринадцати отцов Церкви: св. Дионисия Александрийского, св. Григория Неокесарийского, св. Петра Александрийского, св. Афанасия Александрийского, св. Василия Великого, св. Григория Богослова, св. Григория Нисского, св. Тимофея Александрийского, Феофила Александрийского, св. Амфилохия Иконийского, св. Кирилла Александрийского, св. Геннадия Патриарха Константинопольского, св. Тарасия Константинопольского⁶. Больше всего норм брачного права содержится в правилах св. Василия Великого.

Впоследствии догматические источники права включались в различные канонические сборники, своего рода кодексы канонического права, некоторые из которых были утверждены постановлениями Вселенских соборов.

Древнейший из сохранившихся канонических сборников хронологического типа, излагающих исключительно церковные каноны, — это «Синопис», относящийся к VI в. Первоначально в «Синопис» были включены апостольские правила в сокращенном изложении и каноны трех первых Вселенских соборов.

Другой интересный сборник канонов «Синагога Божественных и Священных канонов, разделенных на 50 титулов» составлен пресвитером Иоанном Схоластиком во время его нахождения на Константинопольском престоле (565–577).

Однако самым известным и наиболее значимым в историческом смысле каноническим сборником является «Номоканон 14 титулов», происхождение которого берет свое начало с конца VI — начала VII в., а именно со времени появления в Константинополе сборника «Каноническая синтагма», составителем которого, вероятно, был патриарх Константинопольский св. Евтихий.

В 883 г. «Каноническая синтагма» подверглась изменениям: она была дополнена вторым предисловием, правилами Трулльского (692), VII Вселенского (787) и двух Константинопольских (861 и 879) соборов, а также «Посланием о симонии» патриарха Тарасия.

⁵ Горчаков М. И. Лекции по церковному праву проф. Горчакова в С.-Петербургском университете в 1898/99 академическом году. СПб., 1899. С. 97–98.

⁶ Там же. С. 102.

Внесение указанных дополнений обычно связывают со св. Фотием, патриархом Константинопольским, поэтому синтагму XIV титулов в этом виде стали именовать «Номоканон Фотия», или «Номоканон XIV титулов фотиевской редакции».

На Руси, начиная с Крещения, начался процесс рецепции византийского права. При этом в церкви и судах непосредственно стали применяться нормы византийского права. А положения «Номоканона» частично вошли в состав церковных уставов князей Владимира и Ярослава, а позже в «русский Номоканон» — Кормчую книгу, составленную на основе «Кормчей» св. Саввы Сербского, привезенной на Русь в 1262 г. болгарским князем Иаковом Святославом по просьбе митрополита Кирилла.

Таким образом, брачное право веками нераздельно связано с христианской догматикой и культурой и составляло исключительную юрисдикцию церкви.

Современный российский исследователь правовой культуры Н. А. Славова выделяет следующие функции правовой культуры:

«1. Регулятивную (нормативную) функцию, связанную с регулированием общественных отношений, выступающую объективным критерием действующего права и проявляющуюся в едином механизме правового регулирования общественных отношений.

2. Гуманистическую функцию.

3. Функцию исторической преемственности, необходимую для выстраивания нравственно-ценностной системы координат, так как правовые ценности всегда служат источником, “эталоном” мотивации поступков людей. Кроме того, для стабильности правовой системы необходима “матрица” вечных, устойчивых (постоянных) мировоззренческих архетипов, принципов, стандартов, стереотипов права определенного социального субъекта, которая обусловлена историческими, традиционными, природными и другими факторами, реализующимися в способах и формах правовой жизнедеятельности.

4. Гносеологическую (познавательную) функцию, необходимую человеку для получения знания о самом себе и о мире права в целом, что, в свою очередь, вызывает необходимость в изучении познавательных процессов в праве.

5. Коммуникативную функцию, специфика которой заключается в (1) воздействии на общество через целенаправленную информированность населения, передачу и обмен правовой и иной информации; (2) манипуляции сознанием (правосознанием) человека; (3) коммуникативной профессиональной деятельности юристов; (4) межличностном общении о правовой реальности, действительности, правовых явлениях и т. д.; (5) установлении контактов между людьми, между населением и органами власти.

6. Прогностическую функцию, призванную составить достоверную модель, с помощью которой можно предсказать последствия и принять меры, направленные на достижение определенного результата.

7. Воспитательную функцию, направленную на формирование правовых мотивов, влияния на ценностные ориентиры, внутренние потребности»⁷.

Как справедливо отмечает другой исследователь правовой культуры А. С. Никулин, «без культурной памяти и высокой правовой культуры невозможно сохранение национальных традиций, религиозных и нравственных норм, формирование ценностных ориентаций современного общества, плодотворное развитие современной культуры. Только усвоение национальных корней, воплощенных в материальных и нематериальных остатках прошлого (в нормах права, морали, религии, обычаях), может лежать в основе национального самосознания и формирования национального единства и правовой культуры современного российского общества... Правовая культура как часть культуры общества является основным фактором формирования современных культурных ценностей»⁸.

А. С. Никулин выделяет следующие функции правовой культуры:

«1) правовая культура — своеобразная форма гармоничного развития человека, через которую достигается общесоциальный прогресс, связанный как с созданием собственно правовых ценностей, обогащающих личность, так и с предоставлением обществу необходимых юридических условий для спокойного и упорядоченного развития;

2) правовая культура является средоточием, «мемориалом» накопленных человечеством юридических ценностей; она их хранитель, селекционер, генератор и ретранслятор на иные сферы общественных отношений;

3) правовая культура — практически единственная глобальная форма, через которую воспроизводится ценность и своеобразие национальных правовых феноменов — государственности, правопорядка, правовой системы»⁹.

Таким образом, право есть институт, призванный отобразить в нормативной форме духовные ценности, содержащиеся в религии и культуре. Причем правовой культуре как фактору формирования современных культурных ценностей принадлежит в современных условиях приоритетная роль, поскольку именно от нее зависит не только сохранение и передача культурных ценностей, но и общая перспектива социокультурного развития государства.

Однако сама по себе правовая культура не способна транслировать ценности из поколения в поколение. Этой цели служат правовые традиции, которые аккумулируют правовые ценности, привнося их в правовое пространство посредством воздействия на духовную сферу жизни общества.

⁷ Славова Н. А. Правовая культура: понятие и функции // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. 2020. Т. 1, №3. С. 51–53.

⁸ Никулин А. С. Указ соч. С. 11–12.

⁹ Там же. С. 13–14.

Один из крупнейших правоведов XX в. Гарольд Берман писал: «Подобно религиям, право повсеместно распространяет свои ценности (а) через ритуал... (б) через традицию, то есть через определенные правовые язык и практику... (в) через силу авторитета... (г) через всеобщность... Такие проявления права имеют тенденцию к наделению его качествами свято-сти... Среди тех людей, кто верит в Бога как в высший источник права, особенно среди последователей иудаизма, христианства и ислама, вера в право является частью их религиозной веры»¹⁰.

При этом под традицией права следует понимать «исторически сложившийся, обусловленный сходными базовыми правовыми ценностями порядок функционирования и взаимодействия субъектов права на протяжении всего периода развития правовых систем»¹¹.

По словам В. В. Сорокина, традиция сохраняет правовую систему, обеспечивает ее качественное своеобразие, самовоспроизводимость, самоотжественность в истории. Традиция, понятая как культурное наследование и наследие, предстает как жизненная сила культуры, как механизм сохранения и воспроизведения культурных констант¹².

Следовательно, культурно-правовые традиции выступают как обобщение длительной социальной практики и становятся общепринятым стереотипом поведения, на основе которого складывается поведенческий фон, в итоге и определяющий правовую культуру данного общества¹³.

Чем глубже корнями в религию и культуру уходят правовые традиции, тем устойчивее становятся сложившиеся правоотношения.

В конце 1910–1920-х гг. перед Россией нависла угроза разрушения ценностно-смысловых ориентиров. И особенно это касалось сферы брачно-семейных отношений. Как отмечают исследователи семейного права Я. Л. Салогуб и В. В. Фролов, «с приходом к власти большевистского правительства в октябре 1917 г. началось активное реформирование всех сфер общественных отношений, что повлекло изменение жизненного уклада бóльшей части населения России. Определенная трансформация произошла в институте семьи и брака. В историографии семейного права... выделяют период 1917–1926 гг. как десятилетие большевистского экспериментирования в сфере сексуальности и семейно-брачных отношений — “период экспериментов и дефамилизации”... Результатом практической реализации подоб-

¹⁰ Цит. по: *Лафитский В. И.* Сравнительное правоведение в образах права. Т. 1. М., 2010. С. 101.

¹¹ *Сулипов Р. С.* Правовые традиции России. Теоретико-правовой аспект: автореф. дис. ...канд. юрид. наук. Челябинск, 2013. С. 11.

¹² *Сорокин В. В.* Русская правовая доктрина // Правовая доктрина России: теоретические и исторические аспекты: межвуз. сб. ст. / под ред. В. Я. Музюкина. Барнаул, 2008. С. 19.

¹³ *Овчиев Р. М.* Правовая культура и российский правовой менталитет: автореф. дис. ...канд. наук. Краснодар, 2006. С. 10.

ных “социальных конструкций” должно было стать отмирание семьи и брака старого “буржуазного” типа»¹⁴.

Безусловно, усилению разрушительных начал новой власти способствовал Декрет Совнаркома от 2 февраля 1918 г. «Об отделении церкви от государства и школы от церкви» и перевод сферы брачно-семейных отношений в юрисдикцию государства.

Так, п.1 Кодекса законов об актах гражданского состояния, о брачном, семейном и опекунском праве 1918 г. установлено, что акты гражданского состояния отныне стали вестись исключительно гражданской властью.

Интересно заметить, что указанный Кодекс не содержал норм, согласно которым брак является союзом мужчины и женщины. Также отныне не служило препятствием для заключения брака разное вероисповедание лиц, желающих вступить в брак, монашество или обет безбрачия, а брак может быть прекращен разводом при жизни супругов, как по обоюдному согласию обоих супругов, так и по желанию одного из них развестись, что шло вразрез с устоявшимся веками брачным правом и ценностными установками российского общества.

Однако именно благодаря глубоко укоренившимся правовым традициям в сфере брачного права разрушительные начала, привнесенные в результате большевистского экспериментирования, не прижились на русской почве.

Как справедливо указывает Р. С. Сулипов, «правовые традиции позволяют направить национальное право в нужную сторону развития в случае разрыва преемственности вследствие, например, революции. В определенные моменты исторического развития преемственность права может быть нарушена, и тогда нужны правовые ценности, которые позволяют законодателю сохранить вектор развития национального права»¹⁵.

Данное утверждение не менее справедливо и для нашего времени, когда угрозу общественным отношениям в сфере брака и семьи составляет уже не большевистский эксперимент, а деструктивная западная либеральная идеология.

Угроза традиционным национальным ценностям России потребовала издания специального правового акта — «Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей», утвержденных Указом Президента Российской Федерации В. В. Путина от 9 ноября 2022 г. № 809.

¹⁴ Салогуб Я. Л., Фролов В. В. Кодекс законов об актах гражданского состояния, брачном, семейном и опекунском праве 1918 г. как этап большевистского эксперимента в правовом регулировании брачно-семейных отношений. Историография. Источники// Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. 2017. Т. 2, № 4. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kodeks-zakonov-ob-aktah-grazhdanskogo-sostoyaniya-brachnom-semeynom-i-opekunskom-prave-1918-g-kak-etap-bolshevistskogo-eksperimenta-v/viewer> (дата обращения: 02.09.2024).

¹⁵ Сулипов Р. С. Указ. соч. С.12.

Согласно п. 14 «Основ...» идеологическое и психологическое воздействие на граждан ведет к насаждению чуждой российскому народу и разрушительной для российского общества системы идей и ценностей, включая отрицание ценности крепкой семьи, брака, многодетности, разрушение традиционной семьи с помощью пропаганды нетрадиционных сексуальных отношений. Поэтому на основании п. 24 «Основ...» к задачам государственной политики по сохранению и укреплению традиционных ценностей отнесено сохранение, укрепление и продвижение традиционных семейных ценностей (в том числе защита института брака как союза мужчины и женщины).

В заключение можно сделать вывод о том, что правовая культура является духовной основой национальной правовой системы. Она передается из поколения в поколение — от родителей к детям, от учителей к ученикам.

Специфика правовой культуры в том, что она передается из поколения в поколение через правовую традицию, а ее цикличность проявляется посредством реализации норм права.

Сегодня, в условиях отделения церкви от государства и насаждения разрушительной либеральной идеологии, роль правовой культуры и правовых традиций в регулировании общественных отношений значительно возрастает, особенно в отношении брачно-семейных отношений.

Конечно, в современных условиях конституционных прав на свободу совести и вероисповедание, права исповедовать любую религию или не исповедовать никакой, речь уже не идет о том, чтобы передать брачно-семейные отношения вновь под церковную юрисдикцию, однако ценностные основы, хранящиеся в правовых традициях, составляющие так называемый культурный код российского общества, могут не только сдерживать разрушительные тенденции либеральной идеологии, но и способствовать духовному возрождению России. И напротив, «негативные последствия недооценки формирования высокого уровня правовой культуры общества угрожают не только построению правового государства и эффективного гражданского общества, но и самим основам национальной безопасности государства»¹⁶.

Список литературы

1. *Адамянц С. Т.* Правовая культура как фактор обеспечения национальной безопасности современной России // *Правовая культура.* 2023. №1 (53). С. 24–32.
2. *Бердяев Н. А.* Смысл истории. М., 1990.
3. *Горчаков М. И.* Лекции по церковному праву проф. Горчакова в С.-Петербургском университете в 1898/999 академическом году. СПб., 1899.

¹⁶ *Адамянц С. Т.* Правовая культура как фактор обеспечения национальной безопасности современной России // *Правовая культура.* 2023. №1 (53). С. 26.

4. *Карташов В. Н.* Правовая культура: понятие, структура, функции: монография / В. Н. Карташов, М.Г. Баумова; редкол.: В. Н. Карташов [и др.]. Ярославль, 2008.
5. *Лафитский В. И.* Сравнительное правоведение в образах права. Т. 1. М., 2010.
6. *Никулин А. С.* Правовая культура как фактор формирования современных культурных ценностей: дис. ... канд. филос. наук. М., 2009.
7. *Овчиев Р. М.* Правовая культура и российский правовой менталитет: автореф. дис. ... канд. юрид. наук. Краснодар, 2006.
8. *Петручак Л. А.* Правовая культура современной России: теоретико-правовое исследование: автореф. дис. ... д-ра юрид. наук. М., 2012.
9. *Славова Н. А.* Правовая культура: понятие и функции // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. 2020. Т. 1, №3. С. 48-55.
10. *Салогуб Я. Л., Фролов В. В.* Кодекс законов об актах гражданского состояния, брачном, семейном и опекунском праве 1918 г. как этап большевистского эксперимента в правовом регулировании брачно-семейных отношений. Историография. Источники // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. 2017. Т. 2, №4. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kodeks-zakonov-ob-aktah-grazhdanskogo-sostoyaniya-brachnom-semeynom-i-opekunskom-prave-1918-g-kak-etap-bolshevistskogo-eksperimenta-v/viewer> (дата обращения: 02.09.2024).
11. *Сорокин В. В.* Русская правовая доктрина // Правовая доктрина России: теоретические и исторические аспекты: межвуз. сб. ст. / под ред. В. Я. Музюкина. Барнаул, 2008.
12. *Сулипов Р. С.* Понятие и признаки правовых традиций теоретический аспект // Вестник Пермского университета. 2010. Вып. 4 (10). С. 49–52.
13. *Сулипов Р. С.* Правовые традиции России. Теоретико-правовой аспект: автореф. дис. ... канд. юрид. наук. Челябинск, 2013.
14. *Флоренский П.* Христианство и культура. М., 2001.



Иерей Илия Макаров

Стихи мои спонтанные

* * *

Спасутся все,
но как бы из огня,
ад будет весь
не густо населенным.

Захочет кто
увидеть лик Христа,
поверит — и мгновенно небеса
с землёй сольются.

Уже ли всё равно,
как вместе жили мы,
или, наоборот,
отчёт у нас не примут?

По вере вашей
будет радость вам,
но ведь без дел
она уже смертельна.

И угодить Ему без веры
невозможно!
Каков тогда залог грядущих
райских врат?

Не покупать, не торговаться,
верить,
что Он нас ждет
и примет просто так.

Но будет миг,
когда Ему признаться стоит,
что без Него
и в Вечности никак.

А кто сочтёт,
 что вовсе недостоин,
 останется подвешенным
 в веках...

* * *

И свет во тьме,
 И радость в свете,
 Когда на людях,
 Словно ветер,
 Дух носится и наполняет всё.

Ужель, христиане, всё равно,
 Как будем мы в себе молиться
 И Бога умолять родиться
 Вновь в сердце каждого из нас
 Свою благодатью в час,
 Когда придётся исповедать,
 Что мы наследники Его?

Путь Дух Христа с душою нашей
 В союзе будет: веры сладость
 Покроет нашей думы скорбь,
 И победит тогда Любовь!

Надеждой будем мы согреты,
 И песни мира будут спеты,
 Но счастья не лишит тогда
 Нас شوубизова «звезда».

Ведь Он один, Кто Звездоликий
 мрак пробивает сквозь века
 Для Царства блага и добра,
 Весь мир храня в Своих объятьях.

* * *

Счастливец мыслит счастье в деле,
 Способное привлечь добро —
 Меркантилизм и страсти мира
 Им «проповеданы» давно.

Несчастный в малом, в многом страдает —
 И нет забвенья подлецу,
 Который, будучи присяжным,
 Возмнил себя «как Сын — Отцу».

Клевреты томятся в прихожей —
 Припасть бы к баррелю уже,
 Но недр на всех не станет вдоволь,
 Исход понятен: «М» и «Ж».

И кто же делает натужно
 Возможным быть на Небе тут?
 Тот есть, что верно и надёжно,
 Раб Божьей Церкви, а не цирка шут.

Вдруг сотрясётся преисподня,
 Настанет нам по чести суд.
 Свидетели вздохнут свободно —
 Земле приятен Божий труд!

Post scriptum лишь добавим сноску:
 Храните Доброй вести слух;
 Собравшись вместе, не забудьте,
 Христос ведь там, где больше двух.

* * *

Ах если б знать,
 Как все успеть.
 И полюбить,
 И умереть.

Еще успеть всё натворить
 И подвиг духа совершить.
 И жить как надо, и труды
 Свои во благо возвести.

И не желать всех удивить.
 Скромнее даром дорожить,
 Который подарил нам Бог,
 Чтоб им служили каждый вздох.

Когда б то знала и душа —
 Для вящей славы создана,
 И дорожить лишь тем готова,
 Что благодетельствует снова.

Уже ли, замкнуты в себе,
 Мы переходим и во вне
 Миров созданных бытие,
 Там, где Спаситель — всё во мне?

Он в нас. И в Нём мы будем вместе.
 И неизменно всем процвести
 Нам надлежит в саду Христа.
 Мы будем радостней?
 О, да!



Иерей Игорь Иванов

Илия Фесвитянин

«Разве можно дитя воспитать безупречно,
Коль не будет питать его светлый родник?» —
Умилялся Совах и в молитве сердечной
Над младенцем своим видел ангельский лик.

Илия возмужал в благочестии строгом,
Только в Боге твердыню ума он стяжал.
И Нетварный Огонь по горам и отрогам
По молитвам святым на равнины бежал.

Только вот царь Ахав не внимал благостыне,
Много идолов было в душе у него:
Финикийкою гордой в надменной пустыне
Культ Ваала с Астартой чадил роково.

Повелось испокон: не оставит Всевышний
Даже самые бездны вниманьем своим.
Ведь и гордый в скорбях обличенье услышит,
Посему и страданиями лечится мир.

Илия так желал, чтобы люди пылали
Благодатным Огнём, чистотою сердец.
Но остывшие прахом себя напитали
И забыли, что жив их Господь и Отец!

Терпят все вразумленье за мерзость немногих:
Мор и язвы, нашествие злой саранчи.
От беды и войны, от разбитой дороги
Не укроешься вдруг рукавом епанчи...

И при битве последней с исчадием ада
Илия вновь придет обличить Лжехриста.
И коснется, как встарь, «голос тонкого хлада»
Тех, кто так отчуждался Святого Креста.

(Май 2016, 02.08.2023)

Мироносицы



Что им запомнилось в те траурные дни?
Какие их сомнения терзали?
Когда они остались вдруг одни
Среди толпы ревнителей скрижалей.

Кричало быдло: «Вон его! Распни!»
Законники плевались мимоходом:
«Других спасал. Давай себя спаси!
А мы посмотрим, чем ты люб народу».

Ученики рассеялись, как пыль,
Взметаемая ветром над пустыней.
Лишь женщины глядели на кресты,
Шепча устами пресвятое имя.

Скажите, почему вы ко Христу
Всем сердцем привязались безотходно?
Что так ко Гробу спешно поутру
Стремилась, только минул день субботний!

...И светлый ангел встретил их тогда,
Сказав о воскресении Владыки.
И зажурчала вечная вода
Святой Любви. И ясны стали лики...

(30.04.2023, 10.08.2023)

Тихие дворы

По тихим дворикам пройтись
Под яркой кроной.
Ах, где бумага, краски, кисть! —
Мольберт не тронут...

Но взглядом цепким ухватив
Зернистость света,
Зафиксировать мысленный штатив
Без трафарета.

Откинуть фильтры и очки
 И светлым оком
 Спешить за легкостью строки,
 Без подоплеки.

Пусть озорные завитки
 Листвы в блокноте
 Зашелестят из-под руки
 В чудном полете.

Пусть городская суета
 Стихает в кронах,
 И неземная простота
 Торит просторы...

(07.08.2023)

Asylum

Отсутствовать везде, не замечая сути,
 Ловить лишь пустоту в мечтаниях слепых.
 Свой атом расщеплять реакциями будней,
 Надеясь, что нутро исчезнет будто пыль.

Но так устроен мир и человек так создан,
 Что есть всему предел и есть за всё ответ.
 И надо лишь понять, пока ещё не поздно,
 Что мрак не правит там, где торжествует Свет.

И жизни дар святой хоть и разлит в стихиях,
 Но всех энергий власть — под скипетром Христа.
 Обуздывать себя — вот принцип акривии:
 Спасительный Завет преподан неспроста.

Сколь гроб ни золоти, но жизни в нём не будет.
 Метания твои не заглушит зима.
 Прибежище души — присутствовать при сути,
 Где метанойи тишь — лекарство для ума.

(14.08.2023)

На день рождения Сергея Есенина



Яркой осенью деревенской
Всю себя раздает земля.
И река зазывает леской,
Рыбной ловли азарт суля.

Печку топят хозяйка знатно,
Для семьи замесив хлеба.
И берёзка духмяным златом
Приглашает в истому бань.

Разве можно не помнить юность,
Сельской жизни лихой простор?
Сеном терпким так пряны думы,
Жаром добрым — в душе костёр!

Коль издетска не знаешь нудных
Ватно-кирзовых трудовней,
То не свалишься в беспробудный
Тёплый сон в глубине клетей!

И с утра выползая в сени,
Во студено-туманный быт,
Ты витаешь в нём, как Есенин!
Ясли чистишь, себя забыв.

(02.10.2015, 03.10.2023)

Винтаж

За окном шелестит осинка,
Задевая винтаж столичный,
Будто хочет поведать лично
О судьбе своей под сурдинку,
Как её занесло в сей дворик
Прорасти сквозь асфальт дебелый,
На котором чертили мелом
Дети крестик, а рядом нолик.
Вот и вся для неё надежда –
Напитаться побольше светом,
Чтоб тепла накопить за лето
И весной расцвести, как прежде...

Только дворик глухой и тёмный.
 Лишь из окон сияет нечто.
 Вот и льнет она столь беспечно
 Тонким станом к уюту комнат...
 Что ж, семантике параллельной
 Линий дома, ветвей стремленья,
 В кроне звонкой задорной трели
 Можно радоваться бесцельно.
 Право, выбор в игре случаен:
 Камень, дерево иль бумага.
 Небо делится щедро влагой,
 Ну а дворник встречает чаем...

(10.11.2023)

Адвент в эпоху метамодерна

Зима пришла чуть раньше декабря,
 Засыпав белым улиц самоцветы.
 И, разослав нам нежности приветы,
 В сердца вселилась радость бытия.

Адвент на днях начнется, и опять
 Зажгутся семисвечники на окнах!
 (Хоть веру демонстрировать неловко,
 Но праздник общий принято встречать.)

Дилеммой озадачится душа:
 Как сочетать бомонд и благостыню,
 Молитву, пост и ленты новостные,
 Завет Христов и блеск Упанишад?

В умах смешались разные пласты:
 Вот мода Запада, а вот Востока прелесть.
 Но обыватель ищет, где дешевле
 И оборот чтоб не был холостым.

Метамодерн застрял в себе самом,
 Из дискурсов и чатов нет исхода...
 А снег летит — ликует с ним природа!
 И кто-то ловит свежесть жадным ртом.

(25.11.2023)

Декабрист. В ссылку

(amicus certus in re incerta cernitor)



Ни плечо подставлять, ни ногу
Нет намеренья у судьбы.
Царь исправил твою дорогу,
Вот и чапай до слободы!

Там отмоешься, покемаришь,
Похлебаешь вчерашний борщ.
Не тамбовский и не товарищ —
Просто друг тебе выдаст кошт.

И послушает, и услышит,
И задумчиво помолчит.
(«Эвон, плещется Плёс Камыший...
Кушай с квасом-то калачи!»)

Пара слов. Вот и вся недолга.
Усыпляющий треск углей.
Пар выходит с одежды волглой.
Утро вечера мудреней.

Сколько сможет пройдет, проводит
До границы своих лугов.
(«Ну а дальше, вашблагородье,
Сохрани тебя Крест Христов!»)

И вот эту тугую глыбу
Офицерик мечтал сместить
Тонкой шпажкой, да и на дыбу —
В разухабистость голытьбы!

Да, во правде своей сермяжной
Дух народный не терпит шор.
Битюгов запрягает важно,
А вот гонит во весь опор.

И не стоит ему перечить
Иль вставать на его пути:
Сам огреет и сам залечит,
Расчихвостит и умастит...



Сам решит, что ему в отраду,
А что незачем ворошить.
И не надо иной награды —
Лишь бы с Богом да в мире жить.

(05.12.2023)

Полуночное

При обновлении ума
Не исчезает жизни сага,
Но укрепляется отвага
Стремиться к Небу сквозь туман.

При обновлении души
Не обнуляются настройки,
Но активируется стойкость
Блюсти незыблемость вершин.

При обновлении нутра
Не испаряется сердечность,
Но, распознав в себе увечность,
Бывает с ближними мудра.

При обновленье естества
Не гибнут клетки ствольные,
Но сохраняют в силе имя
И с измененьем в ДНК.

При обновлении своём
Ты тот же и иной в моменте...
...Но от сползания в игры смерти
Один Господь тебя спасёт!

(24.12.2023)



АВДЕЕВ Владислав Михайлович

Старший преподаватель отдела дополнительного образования Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского.



ГАЛИЦКИХ Елена Олеговна

Доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы методики обучения Вятского государственного университета, г. Киров.



ГУСАКОВ Дмитрий Борисович

Окончил Санкт-Петербургский государственный университет, юридический факультет; преподаватель Высших епархиальных курсов святого праведного Иоанна Кронштадтского, главный юрисконсульт Отдела религиозного образования и катехизации Санкт-Петербургской епархии.



ГУСАКОВА Виктория Олеговна

Доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения; заведующая научно-методическим кабинетом Отдела религиозного образования и катехизации Санкт-Петербургской епархии; преподаватель Санкт-Петербургского Суворовского училища; почетный работник воспитания и просвещения РФ; автор книг и публикаций по истории искусств, духовно-нравственному воспитанию детей и молодежи.


ДИВНОГОРЦЕВА Светлана Юрьевна

Доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой педагогики историко-филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.


ДОНСКАЯ Мария Дмитриевна

Магистр педагогики; методист, преподаватель кафедры педагогики историко-филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (ПСТГУ), преподаватель кафедры церковно-певческого обихода факультета церковного пения ПСТГУ, директор воскресной школы при храме святого мученика Андрея Стратилата в Люблино.


ИВАНОВ Игорь Анатольевич

Иерей; кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой иностранных языков, доцент кафедры богословия Санкт-Петербургской духовной академии; главный редактор научного журнала «Труды и переводы»; штатный клирик храма Преображения Господня в Лесном (Санкт-Петербург).


КИРИЛОВА Елена Алексеевна

Кандидат филологических наук; доцент кафедры гуманитарных и естественнонаучных дисциплин Вологодской духовной семинарии; преподаватель русского языка с методикой преподавания основ религиозной культуры и светской этики БПОУ ВО «Вологодский педагогический колледж Вологодской духовной семинарии».


КОНЮШКОВА Иоанна Артуровна

Соискатель кафедры педагогики историко-филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.


МАКАРОВ Илья Владимирович

Иерей; кандидат богословия, доцент; главный редактор научного журнала «Верующий разум»; председатель Отдела религиозного образования и катехизации Санкт-Петербургской епархии; председатель Совета по культуре Санкт-Петербургской епархии; исполнительный директор Высших епархиальных курсов святого праведного Иоанна Кронштадтского; преподаватель Русской христианской гуманитарной академии.


МАНОЙЛОВА Марина Алексеевна

Доктор психологических наук, доцент, профессор кафедры философии и теологии, заведующая кафедрой философии и теологии Псковского Государственного университета.


МЕЛЯКОВ Дмитрий Вениаминович

Окончил Владимирский государственный педагогический университет; преподаватель Санкт-Петербургской Академии реставрации и дизайна», выпускник Высших епархиальных курсов святого праведного Иоанна Кронштадтского по дополнительной программе профессиональной переподготовки «Христианское искусствоведение».


НИКОЛАЕВА Марина Викторовна

Окончила Ленинградский институт Авиационного приборостроения; выпускница курсов гидов-переводчиков при государственном комитете по иностранному туризму, Высших епархиальных курсов святого праведного Иоанна Кронштадтского по дополнительным программам профессиональной переподготовки «Христианское искусствоведение» и «Православная школа». Экскурсовод, краевед с 20-летним опытом изучения истории Петербурга.


СМИРНОВ Влад

Магистрант Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского и Санкт-Петербургского государственного института культуры.

ВЕРУЮЩИЙ РАЗУМ 13/2024

*Журнал Отдела религиозного образования и катехизации
Санкт-Петербургской епархии*

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере
связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-54457 от 17.06.2013

*В оформлении обложки использован фрагмент картины Сальвадора Дали
«Тайная вечеря»*

*Художественное оформление и верстка: С. В. Алексеев
Корректура: М. Гиенко*

© Все авторские права принадлежат Отделу религиозного образования
и катехизации Санкт-Петербургской епархии
При любом использовании материалов журнала ссылка на **eoro.ru**
обязательна

*Подписано в печать 18.12.2024
Формат 60x84/16
Объем 9,75 п. л.
Гарнитура Minion Pro
Тираж 500 экз.
Заказ №*

*Напечатано в соответствии с предоставленным макетом
в типографии ООО «Контраст»,
192191, г. Санкт-Петербург, Железнодорожный пр., д. 20, литера А, пом. 6
Тел.: +7 904 518-54-30*