

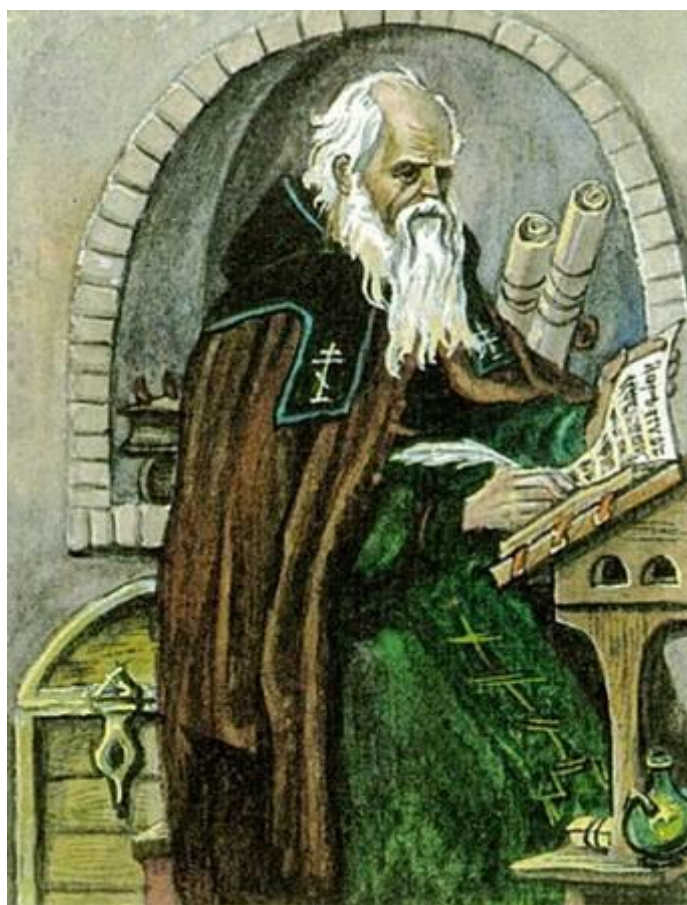
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ СИСТЕМ УПРАВЛЕНИЯ И  
РАДИОЭЛЕКТРОНИКИ

Гуманитарный факультет

Кафедра философии и социологии

## Основы отечественной культуры

Методические рекомендации для самостоятельной подготовки студентов



**Составитель:** старший преподаватель Корнющенко-Ермолаева Н.С.

Томск  
2016

## Содержание:

<b>Тема 1: Русская культура как особый тип культуры</b>	3
Задание 1.	3
Задание 2.	5
Задание 3. Тест	9
<b>Тема 2: Кризис идентичности как проблема национально-культурного самоопределения России</b>	9
Задание 1.	9
Задание 2.	10
<b>Тема 3: Культура языческого периода Древней Руси. Особенности восточнославянской мифологии</b>	10
Задание 1.	10
Задание 2. Тест	14
Задание 3.	15
<b>Тема 4: Культурный переворот X века. Двоеверие (XI-XIII вв.)</b>	15
Задание 1.Тест	16
<b>Тема 5: Культура средневековой Руси периода XIV - XVI вв.</b>	16
Задание 1.	16
Задание 2.	16
Задание 3.	16
Задание 4. Тест	17
<b>Тема 6: Христианские основы культуры</b>	18
Задание 1. Вопросы коллоквиума	18
Задание 2.	19
Задание 3.	22
Список икон для коллоквиума	26
<b>Тема 7: Особенности русской культуры XVII века</b>	27
Задание 1. Тест	27
Задание 2.	28
Задание 3.	28
Задание 4.	29
<b>Тема 8: Век Просвещения в русской культуре</b>	30
Задание 1. Вопросы коллоквиума	30
Задание 2. Тест	30
Задание 3.	31
Задание 4.	31
<b>Тема 9: Святость и святые в русской религиозной культуре</b>	33
Задание 1.	33
Задание 2.	33
Задание 3.	33
<b>Тема 10: «Золотой век» русской культуры (XIX век)</b>	34
Задания 1.	34
Задания 2.	34
Задания 3. Тест	35
<b>Тема 11: Раскол русской культуры в 20 веке: причины и следствия</b>	36
Задание 1. Тест	36
<b>Тема 12: Своеобразие советской тоталитарной культуры (30-е гг. – 1953 г.)</b>	36
Задание 1.Тест	36
<b>Тема 13: Развитие отечественной культуры во второй половине XX века</b>	37
Задание 1.	37
Задание 2.	38
Задание 3. Тест	39

## Тема 1: Русская культура как особый тип культуры.

### ТЕКСТЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ

**Задание 1.** Прочитайте отрывок из работы Д. С. Лихачева и ответьте на вопросы после текста.



**Дми́трий Серге́евич Лихачёв** (1906 - 1999) — знаменитый русский филолог, действительный член (академик) АН СССР, затем Российской Академии наук. Автор фундаментальных трудов, посвящённых истории русской литературы (главным образом древнерусской) и русской культуры.

#### Лихачев Д.С. Культура как целостная среда.

Культура — это то, что в значительной мере оправдывает перед Богом существование народа и нации.

Сегодня много говорится о единстве различных «пространств» и «полей». В десятках газетных и журнальных статей, в теле- и радиопередачах обсуждаются вопросы, касающиеся единства экономического, политического, информационного и иных пространств. Меня же занимает прежде всего проблема пространства культурного. Под пространством я понимаю в данном случае не просто определенную географическую территорию, а прежде всего *пространство среды*, имеющее не только протяженность, но и глубину.

У нас в стране до сих пор нет концепции культуры и культурного развития. Большинство людей (в том числе и «государственных мужей») понимают под культурой весьма ограниченный круг явлений: театр, музеи, эстраду, музыку, литературу, — иногда даже не включая в понятие культуры науку, технику, образование... Вот и получается зачастую так, что явления, которые мы относим к «культуре», рассматриваются в изоляции друг от друга *свои* проблемы у театра, *свои* у писательских организаций, *свои* у филармоний и музеев и т.д.

Между тем культура — это огромное *целостное* явление, которое делает людей, населяющих определенное пространство, из просто населения — народом, нацией. В понятие культуры должны входить и всегда входили религия, наука, образование, нравственные и моральные нормы поведения людей и государства.

Если у людей, населяющих какую-то географическую территорию, нет своего целостного культурного и исторического прошлого, традиционной культурной жизни, своих культурных святынь, то у них (или их правителей) неизбежно возникает искушение оправдать свою государственную целостность всякого рода тоталитарными концепциями, которые тем жестче и бесчеловечнее, чем меньше государственная целостность определяется культурными критериями.

Культура — это святыни народа, святыни нации.

Что такое, в самом деле, старое и уже несколько избитое, затертое (главным образом от произвольного употребления) понятие «Святая Русь»? Это, разумеется, не просто история нашей страны со всеми присущими ей соблазнами и грехами, но — религиозные ценности России: храмы, иконы, святые места, места поклонений и места, связанные с исторической памятью.

«Святая Русь» — это святыни нашей культуры: ее наука, ее тысячелетние культурные ценности, ее музеи, включающие ценности всего человечества, а не только народов России. Ибо хранящиеся в России памятники античности, произведения итальянцев, французов, немцев, азиатских народов также сыграли колоссальную роль в развитии российской культуры и являются российскими ценностями, поскольку, за редкими исключениями, они вошли в ткань отечественной культуры, стали составной частью ее развития. (Русские художники в Петербурге учились не только в Академии художеств, но и в

Эрмитаже, в галереях Кушелева-Безбородко, Строганова, Штиглица и других, а в Москве в галереях Щукиных и Морозовых.)

Святыни «Святой Руси» не могут быть растеряны, проданы, поруганы, забыты, разбазарены: это смертный грех.

Смертный грех народа — продажа национальных культурных ценностей, передача их под залог (ростовщичество всегда считалось у народов европейской цивилизации самым низким делом). Культурными ценностями не может распоряжаться не только правительство, парламент, но и вообще ныне живущее поколение, ибо культурные ценности не принадлежат одному поколению, они принадлежат и поколениям будущим. Подобно тому как мы не имеем морального права расхищать природные богатства, не учитывая прав собственности, жизненных интересов наших детей и внуков, точно так же мы не вправе распоряжаться культурными ценностями, которые должны служить будущим поколениям.

Мне представляется чрезвычайно важным рассматривать культуру как некое органическое целостное явление, как своего рода среду, в которой существуют свои общие для разных аспектов культуры тенденции, законы, взаимоотношения и взаимоотталкивания...

Мне представляется необходимым рассматривать культуру как определенное пространство, сакральное поле, из которого нельзя, как в игре в бирюльки, изъять одну какую-либо часть, не сдвинув остальные. Общее падение культуры непременно наступает при утрате какой-либо одной ее части.

Итак, культура представляет собой единство, целостность, в которой развитие одной стороны, одной сферы ее теснейшим образом связано с *развитием* другой. Поэтому «среда культуры», или «пространство культуры», представляет собой нерасторжимое целое, и отставание одной стороны неизбежно должно привести к отставанию культуры в целом. Падение гуманитарной культуры или какой-либо из сторон этой культуры (например, музыкальной) обязательно, хотя, быть может, и не сразу очевидно, скажется на уровне развития даже математики или физики.

Культура живет общими накоплениями, а умирает постепенно, через утрату отдельных своих составляющих, отдельных частей единого организма.

Культура имеет типы культур (например, национальные), формации (например, античность, Ближний Восток, Китай), но культура не имеет границ и обогащается в развитии своих особенностей, обогащается от общения с другими культурами. Национальная замкнутость неизбежно ведет к обеднению и вырождению культуры, к гибели ее индивидуальности.

Умирание культуры может быть вызвано двумя, казалось бы, различными причинами, противоположными тенденциями: или национальным мазохизмом — отрицанием своей ценности как нации, небрежением собственным культурным достоянием, враждебностью к образованному слою — творцу, носителю и проводнику высокой культуры (что мы нередко наблюдаем сейчас в России); либо — «ущемленным патриотизмом» (выражение Достоевского), проявляющим себя в крайних, зачастую бескультурных формах национализма (также сейчас чрезвычайно у нас развившихся). Здесь мы имеем дело с двумя сторонами одного и того же явления — *национальной закомплексованности*.

Преодолевая в себе эту национальную закомплексованность справа и слева, мы должны решительно отвергнуть попытки увидеть спасение нашей культуры исключительно в нашей географии, исключительно в поисках прикладных геополитических приоритетов, обусловленных нашим пограничным положением между Азией и Европой, в убогой идеологии евразийства.

Наша культура, русская культура и культура российских народов, — *европейская, универсальная культура*; культура, изучающая и усваивающая лучшие стороны всех культур человечества.

### **Вопросы для конспекта:**

1. Как Д.С. Лихачев определяет культуру? Из каких частей состоит целостное пространство культуры?
2. Почему продажа культурных ценностей является смертным грехом народа?
3. Какими причинами, по мнению автора, может быть вызвано умирание культуры?
4. Каким образом, по вашему мнению, русская культура оправдывает существование русского народа?

**Задание 2.** Прочитайте текст русского философа Н.С. Трубецкого и ответьте на вопросы после текста.



Князь Никола́й Серге́евич Трубецко́й (1890 – 1938) — выдающийся русский лингвист; известен также как философ и публицист евразийского направления.

**Н. С. Трубецкой Об истинном и ложном национализме// Н. С. Трубецкой История. Культура. Язык. с. 120-125**

... культура должна быть для каждого народа другая. В своей национальной культуре каждый народ должен ярко выявить всю свою индивидуальность, притом так, чтобы все элементы этой культуры гармонировали друг с другом, будучи окрашены в один общий национальный тон. Отличия разных национальных культур друг от друга должны быть тем сильнее, чем сильнее различия национальных психологии их носителей, отдельных народов. У народов, близких друг к другу по своему национальному характеру, и культуры будут сходные. Но общечеловеческая культура, одинаковая для всех народов, невозможна. При пестром многообразии национальных характеров и психических типов такая «общечеловеческая культура» свелась бы либо к удовлетворению чисто материальных потребностей при полном игнорировании потребностей духовных, либо навязала бы всем народам формы жизни, вытекающие из национального характера какой-нибудь одной этнографической особы. И в том и в другом случае эта «общечеловеческая» культура не отвечала бы требованиям, поставленным всякой подлинной культуре. Истинного счастья она никому не дала бы.

Таким образом, стремление к общечеловеческой культуре должно быть отвергнуто. Наоборот, стремление каждого народа создать свою особую национальную культуру находит себе полное моральное оправдание. Всякий культурный космополитизм или интернационализм заслуживает решительного осуждения. Однако отнюдь не всякий национализм логически и морально оправдан. Есть разные виды национализма, из которых одни ложны, другие — истинны, и только истинный национализм является безусловным положительным принципом поведения народа.

Из предыдущего явствует, что истинным, морально и логически оправданным может быть признан только такой национализм, который исходит из самобытной национальной культуры или направлен к такой культуре. Мысль об этой культуре должна руководить всеми действиями истинного националиста. Ее он отстаивает, за нее он борется. Все, что может способствовать самобытной национальной культуре, он должен поддерживать, все, что может ей помешать, он должен устранять.

Однако если с подобным мерилom мы подойдем к существующим формам национализма, то легко убедимся, что в большинстве случаев национализм бывает не истинным, а ложным.

Чаще всего приходится наблюдать таких националистов, для которых самобытность национальной культуры их народа совершенно неважна. Они стремятся лишь к тому, чтобы их народ во что бы то ни стало получил государственную самостоятельность, чтобы он был признан «большими» народами, «великими» державами как полноправный член «семьи государственных народов» и в своем беге во всем походил именно на эти «большие народы». Этот тип встречается у разных народов, но особенно часто появляется у народов «малых», притом неромано-германских, у которых он принимает особенно уродливые, почти ка-

рикатурные формы. В таком национализме самопознание никакой роли не играет, ибо его сторонники вовсе не желают быть «самими собой», а, наоборот, хотят именно быть «как другие», «как большие», «как господа», не будучи по существу подчас ни большими, ни господами. Когда исторические условия складываются так, что данный народ подпадает под власть или экономическое господство другого народа, совершенно чуждого ему по духу, и не может создать самобытной национальной культуры без того, чтобы освободиться от политического и экономического засилия иноплеменников, стремление к эмансипации, к государственной самостоятельности является вполне основательным, логически и морально оправданным. Однако следует всегда помнить, что такое стремление правомерно именно лишь в том случае, когда оно появляется во имя самобытной национальной культуры, ибо государственная самостоятельность как самоцель — бессмысленна. А между тем у националистов, о которых идет речь, государственная самостоятельность и великодержавность обращаются именно в самоцель. Мало того, ради этой самоцели приносится в жертву самобытная национальная культура. Ибо националисты рассматриваемого типа, для того чтобы их народ был вполне похож на «настоящих европейцев», стараются навязать этому народу не только часто совершенно чуждые ему по духу формы романо-германского государства, права и хозяйственной жизни, но и романо-германские идеологии, искусство и материальный быт. Европеизация, стремление к точному воспроизведению во всех областях жизни общегермано-романского шаблона, в конце концов приводит к полной Утрате всякой национальной самобытности, и у народа, руководимого такими националистами, очень скоро остается самобытным только пресловутый «родной язык». Да «этот последний, став «государственным» языком и приспособляясь к новым, чужим понятиям и формам быта, сильно искажается, впитывает в себя громадное количество романогерманизмов и неуклюжих неологизмов. В конце концов официальные «государственные» языки многих «малых» государств, вступивших на такой путь национализма, оказываются почти непонятными для подлинных народных масс, не успевших еще денационализироваться и обезличиться до степени «демократии вообще».

Ясно, что такой вид национализма, не стремящийся к национальной самобытности, к тому, чтобы народ стал самим собой, а лишь к сходству с существующими «великими державами», отнюдь не может быть признан истинным. В основе его лежит не самопознание, а мелкое тщеславие, являющееся антиподом истинного самопознания. Термин «национальное самоопределение», которым любят оперировать представители этого вида национализма, особенно когда они принадлежат к одному из «малых народов», способен лишь ввести в заблуждение. На самом деле ничего «национального» и никакого «самоопределения» в этом настроении умов нет, и потому совсем неудивительно, что «самостийничество» так часто соединяется с социализмом, всегда заключающим в себе элементы космополитизма, интернационализма.

Другой вид ложного национализма проявляется в воинствующем шовинизме. Здесь дело сводится к стремлению распространить язык и культуру своего народа на возможно большее число иноплеменников, искоренив в этих последних всякую национальную самобытность. Ложность этого вида национализма ясна без особых объяснений. Ведь самобытность данной национальной культуры ценна лишь постольку, поскольку она гармонирует с психическим обликом ее создателей и носителей. Как только культура переносится на народ с чужим психическим укладом, весь смысл ее самобытности пропадает и сама оценка культуры меняется. В игнорировании этой соотносительности всякой данной формы культуры с определенным этническим субъектом ее заключается основное заблуждение агрессивного шовинизма. Этот шовинизм, основанный на тщеславии и на отрицании равноценности народов и культур, словом — на эгоцентрическом самовозвеличении, немислим при подлинном национальном самопознании и потому тоже является противоположностью истинного национализма.

Особой формой ложного национализма следует признать и тот вид культурного консерватизма, который искусственно отождествляет национальную самобытность с какими-

нибудь уже созданными в прошлом культурными ценностями или формами быта и не допускает изменение их даже тогда, когда они явно перестали удовлетворительно воплощать в себе национальную психику. В этом случае, совершенно как и при агрессивном шовинизме, игнорируется живая связь культуры с психикой ее носителей в каждый данный момент и культуре придается абсолютное значение, независимое от ее отношения к народу: «не культура для народа, а народ для культуры». Этим опять упраздняется моральный и логический смысл самобытности как коррелята непрерывного и непрестанного национального самопознания.

Нетрудно видеть, что все рассмотренные виды ложного национализма приводят к практическим последствиям, губительным для национальной культуры, первый вид приводит к национальному обезличению, к денационализации культуры; второй — к утрате чистоты расы носителей данной культуры, третий — к застою, предвестнику смерти. Само собой разумеется, что отдельные рассмотренные нами виды ложного национализма способны соединяться друг с другом в разные смешанные типы. Все они имеют между собой ту общую черту, что принципиально не базируются на национальном самопознании в вышеопределенном смысле этого слова. Но даже и те разновидности национализма, которые якобы исходят из национального самопознания и на нем хотят обосновать самобытную национальную культуру, не всегда бывают истинны. Дело в том, что весьма часто самое самопознание понимается слишком узко и производится неправильно. Часто истинному самопознанию мешает какой-нибудь ярлык, который данный народ почему-либо прилепил к себе и от которого почему-либо не хочет отказаться. Так, например, направление культурной работы румын в значительной степени обуславливается тем, что они считают себя «романским народом» на том основании, что среди элементов, из которых создалась румынская национальность, в очень отдаленные времена был и небольшой отряд римских солдат. Точно так же и современный греческий национализм, будучи по существу смешанным видом ложного национализма, усугубляет свою ложность еще и односторонним взглядом греков на свое собственное происхождение: будучи на самом деле смесью нескольких этнических элементов, проделавших совместно с другими «балканскими» народами целый ряд общих этапов культурной эволюции, они сами себя считают исключительно потомками древних греков. Такие aberrации зависят исключительно от того, что самопознание во всех этих случаях производится не органически, что оно является не источником данного национализма, а лишь попыткой исторического обоснования самостийнических и шовинистических тенденций этого национализма.

Наблюдение над различными видами ложного национализма контрастически подчеркивает то, чем должен быть национализм истинный. Вытекая из национального самопознания, он весь основан на признании необходимости самобытной национальной культуры, ставит эту культуру как высшую и единственную свою задачу, расценивая всякое явление в области внутренней и внешней политики, всякий исторический момент жизни данного народа именно с точки зрения этой главной задачи. Самопознание придает ему характер известного самодовления, препятствуя ему насильно навязывать данную самобытную национальную культуру другим народам или раболепно подражать другому народу, чуждому по духу, но почему-либо пользующемуся престижем в определенной антропогеографической зоне. В своих отношениях к другим народам истинный националист лишен всякого национального тщеславия или честолюбия. Строя свое мирозерцание на самодовлеющем самопознании, он всегда будет принципиально миролюбив и терпим по отношению ко всякой чужой самобытности. Он будет чужд и искусственного национального обособления. Постигнув с большой ясностью и полнотой самобытную психику своего народа, он с особенной чуткостью будет улавливать и во всяком другом народе все черты, похожие на его собственные. И если другой народ сумел дать одной из этих черт удачное воплощение в виде той или иной культурной ценности, то истинный националист не задумается заимствовать эту ценность, приспособив ее к общему инвентарю своей самобытной культуры. Два близкие по своим национальным характеристикам народа, живущие в общении друг с другом и

оба руководимые истинными националистами, непременно будут иметь культуры, весьма сходные друг с другом, именно благодаря такому свободному обмену приемлемыми для обеих сторон культурными ценностями. Но это культурное единство все же принципиально отличается от того искусственного единства, которое является результатом порабощающих стремлений одного из сожителей друг с другом народов.

Если мы в свете всех этих общих рассуждений станем рассматривать те виды русского национализма, которые существовали до сих пор, то будем принуждены признать, что истинного национализма в послепетровской России еще не было. Большинство образованных русских совершенно не желали быть «самими собой», а хотели быть «настоящими европейцами», и за то, что Россия, несмотря на все свое желание, все-таки никак не могла стать настоящим европейским государством, многие из нас презирали свою «отсталую» родину. Поэтому большинство русской интеллигенции до самого недавнего времени сторонилось всякого национализма. Другие именовали себя националистами, но на самом деле понимали под национализмом только стремление к великодержавности, к внешней военной и экономической мощи, к блестящему международному положению России и для этих целей считали необходимым наибольшее приближение русской культуры к западноевропейскому образцу. На том же раболепном отношении к западным образцам было основано у некоторых русских «националистов» требование «русификации», сводившейся к поощрению перехода в православие, к принудительному введению русского языка и к замене иноплеменных географических названий более или менее неуклюжими русскими: все это делалось лишь потому, что так-де поступают немцы, «а немцы — народ культурный». Иногда такое стремление быть националистом потому, что и немцы — националисты, принимало более глубоко и систематично продуманные формы. Так как немцы свое националистическое высокомерие обосновывают заслугами германской расы в создании культуры, наши националисты тоже старались говорить о какой-то самобытной русской культуре XX века, раздувая до полукосмических размеров значение всякого хоть сколько-нибудь уклоняющегося от западноевропейского шаблона создания русского или хотя бы русскоподданного творца и объявляя это творение «ценным вкладом русского гения в сокровищницу мировой цивилизации». Для вящей параллели, в pendant<sup>1</sup> к пангерманизму создан был и «панславизм», и России приписывалась миссия объединить все «идущие по пути мирового прогресса» (сиречь променивающие свою самобытность на романо-германский шаблон) славянские народы, для того чтобы славянство (как понятие лингвистическое) могло занять «подобающее» или даже «первенствующее» место в «семье цивилизованных народов». Это направление западнического славянофильства за последнее время перед революцией в России сделалось модным даже в таких кругах, где прежде слово «национализм» считалось неприличным.

Однако и более старое славянофильство никак нельзя считать чистой формой истинного национализма. В нем нетрудно заметить все три вида ложного национализма, о которых мы говорили выше, причем сначала преобладал вид третий, позднее — первый и второй. Замечалась всегда и тенденция построить русский национализм по образцу и подобию романо-германского. Благодаря всем этим свойствам, старое славянофильство и должно было неизбежно вырождаться, несмотря на то что отправной точкой его было ощущение самобытности и начало национального самопознания. Эти элементы, очевидно, были недостаточно ясно созданы и оформлены.

Таким образом, истинный национализм, всецело основанный на самопознании и требующий во имя самопознания перестройки русской культуры в духе самобытности, до сих пор был в России уделом лишь единичных личностей. Как общественное течение он еще не существовал. В будущем его предстоит создать. И для того-то и нужен тот полный переворот в сознании русской интеллигенции, о котором мы говорили в начале этой статьи.

Здесь: соответствие (фр.). — Прим. ред.123121



**Задания 3.** Проверьте свои знания, решив тестовые задания.

**Тестовые задания:**

1. Что первоначально подразумевалось под понятием «культура»?

- а) способы обработки земли;
- б) правила поведения в обществе;
- в) интеллектуальные достижения человечества;
- г) создание искусственной природы.

2. Какое из нижеперечисленных понятий наиболее адекватно отражает следующее определение: «Исторически определенный уровень развития общества, творческих сил и способностей человека, выраженный в типах и формах организации жизни и деятельности людей, а также в создаваемых ими материальных и духовных ценностях»?

- а) социокультурная система;
- б) культура;
- в) социальная мобильность;
- г) цивилизация.

3. Какое из нижеперечисленных понятий адекватно отражает следующее определение: «Элементы социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению и сохраняющиеся в определенных обществах, классах и социальных группах в течение длительного времени»?

- а) традиция;
- б) предание;
- в) обычай;
- г) наследие.

4. Кто из русских ученых высказал мысль о неразрывной связи особенностей развития общества с физико-географической средой обитания и её влиянием на формы кооперации людей, постепенно изменяющих природу?

- а) Л. Мечников;
- б) Л. Гумилев;
- в) И. Мичурин;
- г) В. Докучаев.

5. Какое из нижеперечисленных понятий адекватно отражает следующее определение: «Процесс приобретения одним народом тех или иных форм культуры другого народа, происходящий в результате их общения»?

- а) ассимиляция;
- б) аккультурация;
- в) преемственность;
- г) аккомодация.

## ***Тема 2: Кризис идентичности как проблема национально-культурного самоопределения России***

**Задание 1.** Прочитайте отрывок из «Воспоминаний» В. Познера. Проанализируйте, с какими трудностями столкнулся автор в определении своей культурной и национальной идентичности.

Я отдаю себе отчет, что не принадлежу русскому народу. Да, временами я мечтал о дне, когда смогу с гордостью сказать: «Я – русский!» Это было в Америке, когда Красная Армия громила Гитлера, это было потом, когда мы приехали в Берлин, это было, когда я получил настоящий советский паспорт, при заполнении которого мне следовало указать национальность – по маме (француз) или по папе (русский), и я, ни секунды не сомневаясь, выбрал «русский», это было и тогда, когда исполнилось мое заветное желание и мы наконец-то приехали в Москву. Но постепенно, с годами, я стал понимать, что заблуждался. И дело не в том, что многие и многие намекали – мол, с фамилией Познер русским быть нельзя, и это было крайне неприятно, даже унижительно. Просто я ощущал, что по сути своей я – не русский. А что это значит конкретно? Ответить почти невозможно, потому что почти невозможно дать точное определение «русскости». В одной из моих передач Никита Михалков сказал, что русским может быть только тот, у кого чего-то нет, но нет не так, чтобы

оно обязательно было, а так, что и хрен с ним. Допускаю... Но этот характер, склонный к взлетам восторга и депрессивным падениям, эта сентиментальность в сочетании с жестокостью, это терпение, граничащее с безразличием, это поразительное стремление разрушать и созидать в масштабах совершенно немыслимых, это желание поразить и обрадовать всех криком «угощаю!» - при том, что не останется ни рубля на завтра и не на что будет купить хлеба для собственной семьи, эта звероватость вместе с нежностью, эта любовь гулять, будто в последний раз в жизни, но и жить столь скучно и серо, словно жизнь не закончится никогда, эта покорность судьбе и бесшабашность перед обстоятельствами, это чинопочитание и одновременно высокомерие по отношению к нижестоящим, этот комплекс неполноценности и убежденность в своем превосходстве, - все это не мое. Когда я был еще мальчиком, тетя Леля читала мне переведенные на английский язык русские сказки, и я не мог понять, как герой не то что тридцать лет, а вообще мог сидеть на печке, да потом еще одним махом семерых побивахом, как могло быть так, что Иван-дурак – всех умней, почему достаточно поймать золотую рыбку, чтобы исполнились три любых желания, но они не исполнялись никогда, ибо жадность фраера сгубила...

Нет, при всей моей любви к Пушкину и Гоголю, при всем моем восхищении Достоевским и Толстым, при том, что Ахматова, Цветаева, Блок и Булгаков давно стали частью моей жизни, я осознаю: я - не русский.

**Задание 2.** Составьте рассказ о своей национальной и культурной идентичности.

### ***Тема 3. Культура языческого периода Древней Руси. Особенности восточнославянской мифологии. (середина II тыс. до н.э – 862 г.- начало русского государства, или 988 г. – крещение Руси)***

**Задание 1.** Прочитайте отрывок из книги Б. А. Рыбакова «Язычество древних славян» и ответьте письменно на вопросы в конце текста.

#### **Борис Рыбаков Язычество древних славян**

Обзор археологической мозаики за полторы тысячи лет жизни праславянского мира дал нам много отдельных сведений и намеков на культы и мифологические образы славянства. В отличие от греческой мифологии, которая уже с VII в. до н. э. стала объектом (а, может быть, в какой-то степени и жертвой) литературной обработки и творческого обогащения жрецами, поэтами, писателями и специальными мифографами, славянская мифология, как "жизнь богов", осталась неописанной.

Русские средневековые писатели - летописцы и церковные проповедники - следовали традициям древнехристианских отцов церкви, которые бичевали и высмеивали античное язычество, но не описывали его, так как оно было вокруг, въяве, всем видимо и знакомо... мы остались почти без подробных сведений о языческих бытовых обрядах и тем более о богослужении.

По существу мы из общей суммы славянских и иноземных источников можем почерпнуть лишь перечень имен славянских богов и богинь.

Русские летописи называют богов, культ которых учредил князь Владимир в 980 г., - это Перун, Стрибог, Дажьбог, Хоре, Симаргл и богиня Макошь. Кроме того, упоминаются Велес, Сварог, Род и рожаницы. Мы далеко не всегда знаем функции этих богов, степень распространенности их культов. Лингвисты крайне противоречиво толкуют этимологию и семантику их имен. Не всегда учитывается, что одно и то же божество могло иметь несколько имен. ... самым трудным является определение времени возникновения представлений о том или ином божестве.

Древние систематизаторы действовали с позиций давным-давно утвердившегося патриархата. Поэтому главным искажением в их исторических картинах было забвение матриархальной стадии мышления, искусственная постановка в истоки теогонии мужского начала вместо женского. И наш русский автор XII в. называет первым божеством Рода, а женщин-рожаниц ставит в подчиненное Роду положение.

В первобытной патриархальной среде и в условиях дружинного строя и государственности, когда власть принадлежала мужчинам, первичное женское божество утрачивало свое первенствующее положение и в генеалогии, и в действующей системе религиозных представлений. Создавалось новое, устойчивое распределение функций, которое схематически выглядит так: небом и миром управляет мужское божество, а уделом женского божества остается земля, земная природа, плодородие возделанной почвы.

Рогатые рожаницы-оленихи - мать и дочь, и точно так же ведали плодородием природы. .... действительно новым будет обожествление не природы как таковой, не плодоносящей силы земного чрева, а той жизненной силы, которая олицетворяется мужским началом. ... мы видим, что исторические корни каждого мифологического образа лежат глубоко и что происходит не столько смена богов, сколько выдвигание рядом со старыми нового бога, но новым оказывается не само представление о божестве (оно уходит глубоко в века), а место этого божества, завоевание им первенствующего положения, причины чего в науке недостаточно выяснены. Привлекая греческую мифологию, мы всегда должны помнить, что мифы создавались, упорядочивались, склеивались друг с другом многими сотнями греческих коллегий, историками, поэтами на протяжении около полутора тысяч лет.

Материал о древних славянских богинях очень невелик и крайне лаконичен. Источники не всегда достоверны. К одной группе принадлежат русские летописи и поучения против язычества XI - XIV вв.; подозрений в смысле фальсификаций они не вызывают, но, к сожалению, они чаще всего ограничиваются только именем божества. Вторую группу составляют донесения католических миссионеров о религии славянских племен на пограничье с немецкими землями. Миссионеры, видевшие своими глазами храмы и идолов славян Полабья, тоже не раскрывали полностью представлений о божествах, но иногда все же сообщали те или иные подробности (правда, чаще о мужских божествах, чем о богинях).

Третью группу образуют польские и русские записи XV - XVII вв., авторы которых значительно отдалены от времени открытого господства язычества и наблюдали пережиточные обрядовые формы этнографического порядка.

Четвертым источником (к сожалению, очень слабо изученным) является топонимика, сохраняющая подчас то, что не попало в наши письменные источники: "Перунова Гора", "Волосова Улица", "Перынья Рень", "Перуна Дубрава", "Ярилова Плесь" и т. п. Тщательно и широко собранные названия урочищ во всех славянских землях могут дать в будущем значительно более полную картину распространения тех или иных божеств, чем та, которая создается по крайне фрагментарным письменным источникам.

Пятым разделом источников является фольклор славянских народов, где в обрядовых песнях часто упоминаются собственные имена богов и персонифицированных природных явлений. в XII в. у балтийских славян отмечено наличие мелких божков, демонов-покровителей наряду с широко известными "настоящими" богами. Нашей задачей является рассмотрение общего списка славянских женских божеств и определение религиозного веса персонажей, их достоинства и качества в глазах древних славян. Общий перечень подлежащих рассмотрению женских имен таков. Другими словами, эта лаконичная фраза фиксирует веру в Великую Мать природы, Ма-Дивию крито-микенского мира, и принесение ей жертв спустя столетие после крещения Руси.

В "Слове об идолах" богиня Дива упомянута после Макоши и перед Перуном, что также говорит о важном месте, занимаемом этой богиней в языческих представлениях славян.

Имена таких сомнительных "божеств", как Морена, Купала, не могут обогатить славянский пантеон (как это казалось историкам XV - XVII вв.), но вводят нас в интереснейший раздел языческих представлений очень глубокой индоевропейской древности,

разработанный Д. Фрэзером в его "Золотой ветви", - представлений об умирающем и воскресающем божестве растительности. Дело в том, что морены и купалы - это соломенные чучела, куклы, уничтожаемые во время обряда; их растерзывают на части, сжигают, топят, совершая обряд погребения и ритуального оплакивания. Для нас очень важно отметить широчайшую распространенность этих обрядов в славянском мире и далеко за его пределами у всех европейских народов, что говорит об их архаизме.

Первая, ранневесенняя группа обрядов ясна по своему смыслу: правы те этнографы, которые расценивают веселое сожжение Масленицы и катание горящих колес с горы в реку как символическое сожжение зимы, как встречу весны в день весеннего равноденствия, когда день начинает побеждать ночь, тепло побеждает холод.

Второй календарный срок ритуального уничтожения или похорон кукол-чучел, названный народом зелеными святками, заполнен обрядами совершенно иного значения. Они проводились в то время, когда хлебные злаки уже созревали, когда первичное зерно, посеянное в землю, уже отдало всю свою силу новым росткам, начинавшим колоситься. Это не праздник урожая, не торжество земледельцев, собравших спелые колосья (до жатвы остается еще более месяца), а моление о том, чтобы старая вегетативная сила весеннего ярового посева перешла в новые, созревающие, но еще не созревшие растения, передала бы им свою ярь. Поэтому во время зеленых святок наряду с женскими персонажами выступает Ярило, фаллическое чучело которого тоже хоронят.

Поэтому на зеленые святки и в купальские дни мы видим и прославление зелени (троицкая березка), и похороны Морены или Ярилы, и обязательные моления воде. Не забыта и летняя кульминация солнца, отмечаемая обязательными купальскими огнями в ночь под 24 июня. Как всегда, с аграрным комплексом сливался воедино и комплекс эротически-брачный. Если зимние новогодние святки являлись заклинанием будущего, то зеленые святки были циклом обрядов, направленных на немедленное осуществление желаний и просьб, обращенных к силам природы. Куклы-чучела, похороны которых входят в летние аграрно-магические обряды, носят разные названия.

Морену (Марену), известную украинцам и западным славянам, обычно сопоставляют с корнем "мор" - смерть. Это не имя божества, не название обряда, а наименование куклы, подлежащей ритуальному уничтожению. Возможно, что этнографическая кукла - отголосок исторических человеческих жертвоприношений. Об этом свидетельствуют песни, сопровождающие похороны Купалы, украинско-польского синонима Морены. Наименование купалы произведено от праздника, а особого божества с этим именем не было.

У русских известны "похороны Костромы", т. е. тоже соломенной куклы, потопляемой в воде неделю спустя после летнего солнцестояния, на петров день, 29 июня. Кострому, так же как и других кукол, разрывали на части, а потом топили и оплакивали. Имя Костромы обычно связывают с понятием косматости земли, покрытой растительностью. В таком случае его, очевидно, следует расчленять так: Костро - ма, т. е. "поросшая земля". Слово это не только русское, но и украинское; там, правда, существует мужская ипостась Морены - Кострубонько, но первая половина имени тождественна с Костромой.

Но сейчас уже можно сказать, что если у славян и не было богини Костромы, Купалы или Морены, столь же персонифицированной как греческая Персефона, то, несомненно, был очень древний и общеславянский комплекс представлений о божестве растительной силы, ежегодно рождавшейся и ежегодно умиравшей. Подробнее сущность этих представлений и выражавшей их обрядности выяснится в дальнейшем, при специальном рассмотрении годичного календарного обрядового цикла.

#### Макошь

В особую группу выделены те мифологические персонажи, относительно которых мы располагаем большим количеством разнородных источников, требующих каждый раз специального исследования их. Это - Макошь, Лада и рожаницы. Последовательность рассмотрения персонажей совершенно условна, и обосновать ее заранее нельзя. В окончательном виде славянский или праславянский пантеон предстанет перед нами лишь

после рассмотрения всех его звеньев; тогда, в результате анализа всего материала, можно будет разместить богов и богинь в зависимости от выявленных функций и определить степень важности каждого из них.

Макошь - женское божество, оно является одним из наиболее загадочных и противоречивых. Упоминания этой богини встречаются во многих источниках, но они очень отрывочны и кратки. Мы даже не можем ответить на вопрос о географическом диапазоне ее культа, а ведь в зависимости от того или иного ответа определяется возможность опускания образа божества на праславянскую глубину: если данное божество известно многим славянским народам, то можно допустить его древнее, праславянское происхождение, если же культ божества с таким именем географически ограничен, то следует осторожнее относиться к его удревнению. Впрочем, в последнем случае следует допустить возможность позднейшего изменения имени божества при древности самой идеи.

Макошь упоминается автором "Повести временных лет" (начало XII в.) под 980 г. в составе так называемого пантеона Владимира. Имя ее входит почти во все поучения против язычества XI - XIV вв. Не ясна не только этимология имени Макоши, но даже его орфография. Принимая часто встречающуюся в источниках форму Мокошь. Все сказанное вынуждает нас к внимательному рассмотрению источников и выявлению того, на что до сих пор достаточного внимания не обращалось.

повелевавшей всей Вселенной, до покровительницы человеческого благосостояния, дарующей удачу в делах и победу в состязаниях. В конце концов Геката стала восприниматься греками как мрачная богиня заклинаний и гаданий, связанная с миром мертвых. являясь благожелательной богиней, связанной с аграрно-магическим комплексом представлений. ворожбу, гадание, предопределение. - красивая девушка-пряха, прядущая нить человеческой судьбы. Она помогает людям в сельскохозяйственных делах - метать жребий; нас должна заинтересовать несомненная близость слов, обозначающих жребий и имя богини. Учитывая глубокую индоевропейскую древность слова Ма (мать), можно представить себе "Макошь" как наименование "Матери счастливого жребия", богини удачи, судьбы.

до появления представлений о покровительнице наполненных кошей, о матери урожая. Это - не богиня произрастания, не божество плодородия как такового, а богиня итогов хозяйственного года, мать урожая в его окончательной форме. Поэтому и было возможно новое осмысление простого слова: поскольку урожай при одних и тех же трудовых усилиях и молениях богам каждый год был различен, объем его в глазах первобытного земледельца определялся случаем. А отсюда слово "кош" приобретало значение "случайного", "неверного", "непостоянного", "непредвиденного", т. е. именно жребия, который мог выпасть и как счастливый и как несчастный. Макошь (если верно именно такое правописание) вполне может быть осмыслена как Ма-кошь - "мать хорошего урожая", "мать счастья".

В пантеоне Владимира, созданном для воинственной дружинной среды, богиня изобилия оказалась на последнем месте, но на более раннем Збручском идоле, с его сложной теологической композицией, богиня с рогом изобилия в руке изображена на главной, лицевой грани истукана, а вооруженный Перун отеснен на боковую грань по левую руку богини с рогом, которую мы с полным правом можем назвать Макошью.

Этнографические данные, собранные на русском Севере, рисуют нам Макошь невидимой пряхой, вмешивающейся в женские работы, тайком стригущей овец, запрещающей прядение в праздничные дни.

Рассматривая крестьянские верования русского Севера в целом, мы видим, что пряха-Макошь является двойником (или, может быть, тенью) другой полухристианской, полуязыческой богини того же Севера - Параскевы Пятницы. Пятница - тоже пряха, тоже следит за всеми женскими работами. Она требует неукоснительного повиновения и запрещает бабам работать в день, посвященный ей, - в пятницу. За нарушение запрета она может истыкать виновную кудельной спицей или даже превратить ее в лягушку.

Это был как бы эпиграф ко всему зимнему сезону. Второй темой октябрьско-ноябрьских празднеств было сватовство и замужество. На день Кузьмы и Демьяна (Кузьминки)

устраивается братчина. Организуют "ссыпку" девушки, а на готовое приглашают парней. Обрядовым кушаньем здесь являются каша и куры. Кузьминки иногда называют "куриным праздником", "курьими именинами".

1 - 8 ноября неделей Пятницы-Макоши.

Длительность празднеств в честь Пятницы-Макоши свидетельствует о ее значительной роли в славянском и праславянском пантеоне.

Мы можем теперь убрать вопросительные знаки в таблице языческих празднеств и вписать в нее имя Макоши - богини плодородия, воды, покровительницы женских работ и девичьей судьбы, образ которой был запечатлен на главной, лицевой грани Збручского идола, а празднества в ее честь проводились еженедельно, ежемесячно и особенно в осеннюю пору - на рубеже лета и зимы.

Лада

Из женских божеств славянского мира нам осталось рассмотреть загадочных рожаниц, упоминаемых почти в каждом древнерусском поучении против язычества, и Ладу, широко известную в славянском фольклоре и упоминаемую в польских источниках уже в XV в.

**Задания 2.** Ответьте на тестовые задания по теме: «Культура языческого периода Древней Руси. Особенности восточнославянской мифологии»

### Тестовые задания:

1. Для мироздания древних славян был характерен...

- а) теоцентризм;
- б) антропотеокозмизм;
- в) антропоцентризм;
- г) космоцентризм.

2. Какой из древнеславянских богов выполнял четыре функции:

- 1) хранитель исторической памяти предков;
  - 2) хозяин облаков, подземных и дождевых вод, питающих корни растений;
  - 3) решал исход торгов и накопления богатства;
  - 4) был творцом и хозяином домашних и диких животных, главным хозяином леса?
- а) Сварог;
  - б) Белобог;
  - в) Велес;
  - г) Перун.

3. Как называли древнеславянскую богиню плодородия, воплощение женского начала в мироздании, духа мирового дерева, которое берет свое начало в небе, а корни его уходят внутрь земли (Славяне антропоморфно представляли её в виде пряжи)?

- а) Мара;
- б) Лада;
- в) Мокошь;
- г) Кострома.

4. Как называется языческий храм?

- а) святилище;
- б) капище;
- в) храм;
- г) собор.

5. Как называли бога грозы в славяно-русской мифологии, главу языческого пантеона?

- а) Перун;
- б) Дажбог;
- в) Стрибог;
- г) Ярило.

6. Как назывались служители языческих культов?

- а) жрецы;
- б) монахи;
- в) послушники;
- г) волхвы.

7. Как в восточнославянской мифологии называется дух дома?

- а) леший;
- б) кикимора;
- в) домовый;
- г) злыдень.

8. Как назывались у древних славян обрядовые действия в память умершего?

- |               |             |
|---------------|-------------|
| а) пиршество; | в) триба;   |
| б) тризна;    | г) поминки. |

9. Какие три из перечисленных божеств относились к пантеону богов восточных славян?

Обведите соответствующие цифры.

- |             |            |
|-------------|------------|
| 1) Мокошь;  | 4) Велес;  |
| 2) Деметра; | 5) Сварог; |
| 3) Тор;     | 6) Арес.   |

**Задание 3.** Прочитайте текст Н. И. Толстого «Язычество древних славян» и ответьте на вопросы в конце текста.

### Толстой Н. И. Язычество древних славян СЛАВЯНСКИЕ ВЕРОВАНИЯ

Древней религией славян, их мировосприятием было язычество. Оно охватывало всю сферу духовной культуры и значительную часть культуры материальной, вернее культуры производственной, охотничьей и собирательской, т.к. эта культура вся была проникнута убежденностью ее носителей в постоянном присутствии и участии сверхъестественной силы во всех трудовых процессах.

Славянское язычество не было обособлено от верований родственных и соседствующих со славянами народов, оно является самостоятельно развившимся в первое тысячелетие нашей эры фрагментом древней индоевропейской религии. Почти полное отсутствие свидетельств о славянской религии до 6 века и малое их число, относящееся к периоду от 6 в. по 11 в., вынуждает ученых восстанавливать древнейшую славянскую религию, используя современный материал (записи 19-20 вв.)...

...в отличие от христианства, представляющего собой достаточно цельную, устойчивую, структурно единообразную, закрытую систему догматов и религиозных символов, славянское язычество являлось неоднородной открытой системой, в которой новое уживалось со старым, постоянно дополняло его, образуя целый ряд напластований.

...славянское язычество содержало в себе не только свойственные ранней стадии религиозного развития **аниматические** верования (т.е. убежденность, что все в природе живое - и камень, и огонь, и дерево, и молния, и т.п.), но и **анимические** (т.е. представления о душе), сочетающиеся, вероятно, с более поздними **воззрениями о трансцендентности души** (т.е. способности переходить в другую плоть) и о способности сверхъестественных персонажей к различным метаморфозам, превращениям то в козла, то в собаку, кота, копну сена, черный клубок, в младенца и т.п. Сверхъестественные персонажи, после обращения славян в христианство получившие название нечистой силы, имели человеческий - антропоморфный, звериный - зооморфный или смешанный антропоморфно-зооморфный облик. Этой сверхъестественной силой, по убеждению древнего славянина - язычника, была населена вся вселенная, с нею приходилось иметь дело, и она была опасна, хотя и не всегда вела к плохому или трагическому исходу. Эту силу можно было умиловить и даже отпугнуть, что и совершалось согласно особым ритуалам и традициям.

Постепенно из этой среды сверхъестественного выделились языческие боги, о которых мы имеем достаточно смутное представление. Видимо, к 6 веку славяне имели не только нечто напоминающее пантеон богов или ряд местных "племенных" пантеонов, но и были близки к монотеизму, к верованию в верховного, еще не христианского, единого бога.

Тем не менее элементы единобожия, возможно даже локальные, не вытесняли и не вытеснили многобожия, пусть не ярко выраженного и сливающегося на другом полюсе с духами природы, домашнего очага, демонами болезней и повальных бедствий.

## **Тема 4: Культурный переворот X века. Двоеверие (XI-XIII вв.)**

### **Задание 1. Тестовые задания:**

1. Создание какого памятника зодчества относится к XI веку?

- а) Дмитриевского собора во Владимире;
- б) Благовещенского собора в Москве;
- в) Софийского собора в Новгороде;
- г) церкви Покрова в Филях.

## **Тема 5: Культура средневековой Руси периода XIV - XVI вв.**

**Задание 1.** Объясните, какова роль преподобного Сергия Радонежского в становлении независимости Руси. Прочитайте отрывки из:

- а) «Жития Сергия Радонежского» Епифания Премудрого и
- б) Исторического труда Н. И. Костомарова. Определите, похожи ли их оценки событий на поле Куликовом. Расскажите о своем отношении к Куликовской битве. Назовите художественные произведения, посвященные Дмитрию Донскому.

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

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

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

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

**Задание 2.** Подготовьте сообщение о литературных памятниках XVI века. Кто из русских критиков XIX века связал «Домострой» с «темным царством»? Прав ли он?

**Задание 3.** Знаете ли вы легенду о зодчих, построивших храм Василия Блаженного на Красной площади? Вот как излагает ее современный автор: «Вышел храм, каких не видели на Руси, а может, и в целом свете. Словно осенний огненный куст, вырос он посреди площади, словно костер пылающий взвился. Смотришь на него снаружи – небывалой красоты храм – велик, высок. А внутрь войдешь – повернуться негде, все переходы да лестницы, заблудиться боишься – страшен храм изнутри. Словно и двойственностью своей царя напоминает.

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

- Есть ли в других землях подобные?
- Нет, - отвечали те, - не бывало. А может ли точно такой возвести?
- Можем, - говорят, - отчего не возвести.
- Так ослепить их, чтобы не было подобных, - распорядился царь».



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

**Задание 4.** Ответьте на вопросы теста:

1. Кому из русских мыслителей принадлежит знаменитое изречение: «Два Рима пали, а третий стоит, четвертому же не бывать»:

- а) Иллариону;
- б) Нилу Сорскому;
- в) Максиму Греку;
- г) Филофею.

2. Первым древнерусским философом, написавшим «Слово о законе и благодати» принято считать...

- а) Нестора;
- б) Владимира Мономаха;
- в) Киевского митрополита Иллариона;
- г) Нила Сорского.

3. Первым русским иконописцем Древней Руси считают...

- а) Дионисия;
- б) Алипия;
- в) Андрея Рублева;
- г) Феофана Грека.

4. Основателем и игуменом Волоколамского монастыря, главой церковно-политического течения «иосифлян» был...

- а) митрополит Илларион;
- б) преп. И. Волоцкий;
- в) патриарх Никон;
- г) преп. Н. Сорский.

5. Кто из представителей русской православной церкви призывал к отшельнической жизни, удалению от светских соблазнов и мирского общения, считал, что монашеская жизнь должна проходить в уединении, духовном самоуглублении и молчаливом созерцании, а идеалом церкви является духовное подвижничество и религиозная сосредоточенность, а не тесная связь с действующей государственной властью?

- а) Н. Сорский;
- б) Протопоп Аввакум;
- в) старец Филофей;
- г) Сергей Радонежский.

6. К XV веку относится творчество зодчего...

- а) Аристотеля Фиораванти;
- б) Осипа Бове;
- в) Василия Баженова;
- г) Матвея Казакова.

7. Знаменитый русский иконописец XIV-XV веков...

- а) Андрей Чохов;
- б) Симеон Ушаков;
- в) Федор Конь;
- г) Андрей Рублев.

8. Афанасий Никитин первым из русских в XV в. совершил путешествие в...

- а) Индию;
- б) Китай;
- в) Англию;
- г) Америку.

9. Укажите событие, в память о котором был построен Покровский собор, что на Рву (храм Василия Блаженного).

- а) рождение Ивана IV;
- б) созыв первого Земского собора;
- в) взятие Астрахани;
- г) взятие Казани.

## Тема: Христианские основы культуры

### Задание 1.

#### ВОПРОСЫ К КОЛЛОКВИУМУ:

1. Что такое икона?
2. Кого принято изображать на иконах?
3. Чем икона отличается от картины (портрета)? (найдите несколько отличий, чем больше, тем лучше)
4. Каково основное предназначение иконы?
5. Какую роль сыграл Седьмой Вселенский собор, созванный в 787 году в православном учении об иконах?
6. Не противоречит ли икона второй заповеди Второзакония, запрещающей изображать Бога?
7. Какие изображения Бога Отца противоречат учению церкви?
8. Что такое иконописный канон?
9. Что такое иконописный подлинник?
10. Какие древесные породы используют для изготовления иконной доски и почему?
11. На какие две стадии делится работа над иконой?
12. В чем заключается процесс создания иконы? Что такое темперная техника?
13. В чем своеобразие построения иконного пространства? Что такое обратная перспектива?
14. Какое значение в иконе имеет жест?
15. Что такое перстосложение?
16. Что послужило основой иконографии Иисуса Христа?
17. Какие символы Спасителя существовали в раннехристианской иконографии (римские катакомбы)?
18. Какие основные типы иконографии Спасителя вы знаете?
19. Что такое «Спас Нерукотворный» и как он появился?  
Какие типы иконографии Божией Матери вы знаете
20. Что такое Оранта?
21. Кто был первым русским иконописцем? Какая из икон приписывается ему?
22. Что символизирует темно-красный и синий цвета в одежде Спасителя и Богородицы?
23. Что такое нимб? Чем нимб на канонических иконах Спасителя отличается нимба Божией Матери, ангелов и святых?
24. Что такое мандорла?
25. Что такое иконостас?
26. Когда иконостас появился на Руси? С именем какого иконописца связано его появление?
27. Сколько ярусов включает в себя классический русский высокий иконостас?
28. В каком ряду и на каком месте иконостаса находится Храмовая икона – та, в честь которой построен и освящен храм?
29. Кого и какие сцены принято изображать в главном куполе храма?
30. Что принято изображать на западной стене храма и почему?
31. Что такое житийная икона?
32. Что означает «истонченная телесность» иконных персонажей?
33. В чем богословское значение иконы? Почему Евгений Грубецкой называл икону «умозрением в красках»? А русский философ св. Павел Флоренский писал, что «икона – это окно в другой мир»?
34. В чем антропологическое значение иконы?
35. В чем нравственное значение иконы? Покажите на примере любой из икон.

36. Первые храмы Древней Руси были посвящены Св. Софии Премудрости Божьей. Кто изображен на чудотворной иконе «Софии – Премудрости Божией» (Новгородской)?

**Задание 2.** Прочитайте работу русского философа С. Булгакова и ответьте на вопросы в конце текста.

### **Сергий Булгаков Икона, её содержание и границы**

Икона Христа изображает Его человеческий образ, в котором воображается и Его Божество. Поэтому непосредственно она есть человеческое изображение, а как таковое, она есть разновидность портрета. И потому в рассуждении об иконе следует сначала спросить себя, что вообще представляет собой человеческое изображение как картина или портрет. Пожалуй, легче сначала сказать, чего он собой не представляет. Он не представляет собой именно того, за что его единственно принимали обе стороны в споре об иконопочитании: натуралистического изображения отдельных частей тела в их совокупности, так сказать, фотографического атласа по анатомии или физиологии<sup>1</sup>. Такое понимание равносильно отрицанию искусства. Искусство зрит мыслеобраз или идею, которая просвечивает в вещи и составляет ее идеальное содержание или основание. В этом смысле и изображение человека, - будем условно называть его *портретом*, - имеет дело, прежде всего, с идеальной формой человеческого тела, с образом человечности, а затем и с индивидуальными чертами, которые мы имеем в данном образе. Портрет есть художественное свидетельство об этом умном образе и его закрепление средствами искусства. Он изображает в этом смысле не лицо, но *лик*, зримый художником, причем это видение лика, прозираемого в первообразе или оригинале, передается не в отвлеченном созерцании, но конкретно, именно показуется как существующий в оригинале. Поэтому и получается его изображение, портрет данного лица. В это портретное сходство поэтому входит одновременно и воспроизведение отдельных черт его наружности, - его волосы, фигура и т.д. (т. е. то, что обычно только и имели в виду иконопочитатели), но вместе с его духовным ликом. Было бы ошибочно думать, что сходство заключается в волосах, носе и бородавках, - оно простирается гораздо глубже. Главное отличие человека от всех вещей этого мира и даже от существ мира животного заключается в том, что он духоносен, его тело есть сосуд, а вместе орудие и форма живущего в нем духа, и это единство духа и плоти нераздельно. Нельзя изображать человека помимо этой его духоносности. И поэтому рассматривать портретное изображение лишь как воспроизведение членов человека и их положения, как понимали обе стороны в споре об иконах, значит не только уничтожить искусство, но и в существе отрицать икону. Нельзя рассматривать тело только как мясо и кости, отдельно от живущего в нем духа: без него оно даже и не существует как тело. Оно есть не только нераздельное от него вместилище и орудие духа, но оно есть и его образ. Тело всякого человека есть нерукотворная икона его духа, а изображение человека, его портрет есть искусственная, рукотворная икона этой иконы. И в ней изображается не только тело, но и дух, живущий в теле, или, что то же, видимый телесный образ невидимого духа и его состояний. Разумеется, именно в этом видении *лика* в лице и даже в личине, и в свидетельстве о нем в образе и заключается задача искусства<sup>2</sup>. И в этом смысле между фотографией, как бы ни была она совершенна, и художественным портретом, как бы он ни был несовершенен, существует качественная разница<sup>3</sup>.

Таким образом, про человеческий портрет можно сказать словами Ареопагита, что «икона есть видимое невидимого», ибо в ней изображается живущий в видимом теле невидимый дух. Но отсюда проистекает и основная *апория* портрета, намечающая его границу, которая проходит притом в двух направлениях. Во-первых, каждый портрет есть изображение определенного индивида, в своей индивидуальности отличающегося от всего человечества, как некий личный и неповторимый его *modus*; но и в то же время он есть икона человечности вообще, ибо человек есть родовое существо, и в каждом из индивидов живет род. Апория здесь состоит в невозможности точно уловить и передать это соотношение и внутреннюю

грань индивида и рода и отсюда в невольном и неизбежном преувеличении той или другой стороны. Во-вторых, каждый портрет есть икона иконы, искусственное воспроизведение нерукотворного природного образа духа, каковым является тело. В какой же степени изобразим дух? Даже и тварный, человеческий дух, имеющий все же божественное происхождение, как вдунутый из уст Божиих, в богоподобии своем имеет неисчерпаемую глубину и не исчерпывается ни одним из частных откровений своей жизни. Следовательно, и всякая из природных икон его, будучи каждая истинна в своей иконности, является тем не менее неадекватной и неисчерпывающей. Один и тот же дух открывается в разных своих состояниях и, следовательно, в разных образах: в детстве, в юности, в старости, в падении и восстании, в упадке и подъеме<sup>4</sup>. И даже отвлекаясь от различия в проникновении художника в духовную реальность, в портрете остается неизбежной одномоментность и потому односторонность. Он всегда есть *pars pro toto*<sup>a</sup>, запечатлевая лишь *одно* из явлений феноменологии духа, которое он принимает за адекватный образ этого духа. А отсюда следует неизбежная *относительность* всякого портрета, а потому и принципиальная их множественность. Человек в жизни своей являет неисчислимое количество икон своего духа, развертывая бесконечную кинематографическую ленту его феноменологии. Так и всякий портрет, как бы он ни был совершенен, не является единственным и исчерпывающим, не есть прямая икона целостного духа, как такового, а лишь одного из его проявлений. Однако целостный дух ощутим в каждом своем проявлении, ибо он неделим. Поэтому всякая икона, имея частное значение, сохраняет в то же время и общее<sup>5</sup>.

Отсюда проистекает следующая замечательная черта портрета: всякий портрет нуждается в *именовании*. Портрет безымянный, даже при величайшем портретном «сходстве» (которое, конечно, относится лишь к одному определенному моменту жизни и улечивается от времени в силу изменчивости ее), еще не имеет в себе последней закрепляющей точки, которая дается именем: лишь оно довершает, удостоверяет, а потому и само *входит* в качестве изобразительного средства в изображение. Именование *соотносит* образ с оригиналом, икону с первообразом, оно *присоединяет* данную икону к многоиконному духу. (Подобным образом и самое имя дается его носителю, который до этого наименования был многоимянен или безымянен.) В имени выражается самая индивидуальность, - дух, живущий и раскрывающийся как *субъект* своих состояний, во всех них присутствующий и ни с каким из них не отождествляющийся, ибо ими не исчерпывающийся. Имя есть в этом смысле иероглиф личности, ознаменование невидимого в видимом, а икона есть, в известном смысле, иероглиф одного из состояний этой личности, ее самооткровений.

Теперь обратимся непосредственно к иконе Христа. В некоторых отношениях она не отличается от человеческой иконы вообще. Как и последняя, она есть человеческий образ, в котором открывается живущий в ней дух. В частности, отдельные иконы Христа изображают или отдельные события Его земной жизни (например, иконы праздников, разные изображения евангельских событий), или Его образ, соответствующий портретному изображению вообще. Но, конечно, те общие границы, которые имеют силу в отношении ко всякой иконе, здесь получают особенную силу. И это относится, прежде всего, к изображению самого тела, человеческого естества Спасителя. Он явил собой совершенного человека, показал истинный образ человечности. Можно сказать, что Его тело есть *абсолютное* (в смысле совершенства) человеческое тело. Но всякое совершенство трудно изобразимо для человеческого искусства, которое располагает лишь относительными средствами, так сказать, светотени и для передачи индивидуальной формы пользуется деформацией. Ибо индивидуальность в нашем грешном мире непременно есть и деформация, относительность, некоторое уродство, дефективность в одном отношении и чрезмерность в другом, диссонанс, ждущий разрешения. Помощью гармонии диссонансов индивидуальное тело только и становится изобразимо. Но тело Спасителя в этом смысле *не* индивидуально, потому что оно *все*-индивидуально, или *сверх*-индивидуально, или абсолютно-индивидуально. В его свете нет теней, в его гармонии нет диссонансов, в его типе нет деформации, и потому обычные изобразительные средства искусства здесь изнемогают. Тем не менее человеку, в данном случае художнику, дано иметь

свое видение Христа, и он ищет Его образа (может быть, и вообще-то ничего другого не ищет - сознательно или бессознательно, - изобразительное искусство). Как все-индивидуальность, лик Христов, хотя и не равняется никакой отдельной индивидуальности, однако, все их в Себе содержит, или наоборот, в каждом человеческом лице в силу человечности его имеется причастность к человеческому лику Христову (почему и можно сказать, что в сущности весь человеческий род в человечности своей имеет один лик, все-лик Христов). Этим и открывается возможность подхода к человеческому изображению Христа, хотя оно и остается заведомо неадекватно, неизбежно принимает личную, психологическую окраску<sup>7</sup>, но тем не менее оно в каком-то смысле своей задаче соответственно. Поэтому образ Христа всегда стоит перед глазами искусства. Его пишут как верующие, так и неверующие (и, быть может, психология неверующих живописцев более наглядно свидетельствует<sup>8</sup>, как глубоко в душе человека заложен этот образ). Ища истинный образ *человека*, художник невольно находит в этой человечности Христа<sup>9</sup>. Поэтому и античное религиозное искусство, поскольку оно являло прекрасную человечность, бессознательно творило икону Христову до Христа, и здесь оно становится в параллель с древней философией, как христианство до Христа.

Именно в этом пункте предельно заостряется проблема иконы: как может и может ли быть изображено Божество?

Бог нам открывается, - многократно и многообразно, - словом, действием и в образах. Слово Божие, насколько оно явилось человеку и «с человеки поживе», может быть и *изображаемо*, хотя, разумеется, никогда не может быть адекватно, совершенно изображено. Однако это условие и не требуется для *изобразимости*: для последней необходимо, чтобы изображения воплощенного Слова, иконы Христовы, были *не пусты*, имели в себе отобразившийся луч Божества. Но это прямо вытекает из общего факта откровения Бога человеку, из сообразности Богу человека, а, следовательно, и некоей человечности Бога. Отсюда следует, что *Бог изобразим* для человека в этой человечности Своей. Поэтому истинный и полный постулат иконы Христовой состоит в том, чтобы дать не человеческий только образ Христа, так сказать, историческую картину-портрет, подобно другим изображениям великих людей и исторических деятелей, на что притязают мирские художники, верующие и неверующие, но и образ, в котором отобразилось бы Божество Христово. В иконе изображается Богочеловек. Но эта задача уже выводит за пределы искусства в область религиозную, вернее, она соединяет обе эти области. Она требует от иконописца не только искусства, но и религиозного озарения, видения, а это возможно лишь в соединении его артистической и религиозной жизни, т. е. на почве *церковной*. Таким образом возникает иконопись как *церковное искусство*, которое соединяет в себе все творческие задания искусства с церковным опытом<sup>10</sup>. Икона есть произведение искусства, которое знает и любит свои формы и краски, постигает их откровение, ими владеет и им послушно. Но она же есть и теургический акт, в котором свидетельствуется в образах мира откровение сверхмирного, в образах плоти жизнь духовная. В ней Бог открывает себя в творчестве человека, совершается теургический акт соединения земного и небесного. Поэтому иконописание является одновременно подвигом искусства и подвигом религиозным, полным молитвенно-аскетического напряжения (почему Церковь и знает особый лик святых - иконописцев, в лице которых тем самым канонизируется и искусство как путь спасения).

Отсюда следует и еще одна черта иконописи. Как *церковное* искусство, оно живет не только в общей традиции искусства с его школами и вообще художественным преданием, но и в церковном предании, которое выражается объективно в иконном каноне. Что же такое этот канон? Сначала следует отвергнуть его ложное, извращенное понимание. Канон («подлинник») содержит в себе, прежде всего, начало дисциплинарное, род духовной цензуры для икон, с рядом требований прежде всего формального и запретительного характера. Эти цензурные требования изменчивы, соответствуя характеру эпохи и уровню церковного развития. Разумеется, не в этом состоит канон как церковное предание. Он содержит в себе некое церковное видение образов Божественного мира, выраженное в формах и красках, в образах искусства, свидетельство *соборного* творчества Церкви в иконописи.

Как и все вообще церковное предание, иконный канон не должен быть понимаем как внешнее правило и неизменный закон, который требует себе пассивного, рабского подчинения, почему и задача иконописца сводится лишь к копированию подлинника.

**Задание 3.** Прочитайте работу русского философа о. П. Флоренского Иконостас. Объясните, как вы понимаете, что такое обратная перспектива и какую роль этот прием играет в иконописи.

### **Свящ. О. Павел Флоренский Обратная перспектива**

#### **1. Исторические наблюдения**

I

Внимание приступающего впервые к русским иконам XIV-XV веков, а отчасти и XVI, бывает поражено обыкновенно неожиданными перспективными соотношениями, особенно когда дело идет об изображении предметов с плоскими гранями и прямолинейными ребрами, как-то, например, зданий, столов и седалищ, в особенности же книг, собственно Евангелий, с которыми обычно изображаются Спаситель и Святители. Эти особенности соотношения стоят вопиющим противоречием с правилами линейной перспективы и с точки зрения этой последней не могут не рассматриваться как грубые безграмотности рисунка.

При более внимательном разглядывании икон нетрудно бывает подметить, что и тела, ограниченные кривыми поверхностями, тоже переданы в таких ракурсах, которые исключаются правилами перспективного изображения. Как в криволинейных, так и в ограненных телах на иконе бывают нередко показаны такие части и поверхности, которые не могут быть видны сразу, о чем нетрудно узнать из любого элементарного учебника перспективы. Так, при нормальности луча зрения к фасаду изображаемых зданий у них бывают показаны совместно обе боковые стенки; у Евангелия видны сразу три или даже все четыре обреза; лицо - изображается с теменем, висками и ушами, отвернутыми вперед и как бы распластанными на плоскости иконы, с повернутыми к зрителю плоскостями носа и других частей лица, которые не должны были бы быть показаны, да еще при повернутости плоскостей, которым, напротив, естественно было бы быть обращенными вперед; характерны также горбы сгорбленных фигур деисусного ряда, спина и грудь, одновременно представленные у св. Прохора, пишущего под руководством апостола Иоанна Богослова, и другие аналогичные соединения поверхностей профиля и фаса, спинной и фронтальной плоскостей и т. д. В связи с этими дополнительными плоскостями параллельные и не лежащие в плоскости иконы, которые перспективно должны были бы быть изображены сходящимися к линии горизонта, на иконе бывают изображены, напротив, расходящимися. Одним словом, эти и подобные нарушения перспективного единства того, что изображается на иконе, настолько явны и определены, что на них первым делом укажет самый посредственный ученик, хотя бы лишь мимоходом и из третьих рук отдававший перспективы.

Но, странное дело: эти «безграмотности» рисунка, которые, по-видимому, должны были бы привести в ярость всякого зрителя, понявшего «наглядную несообразность» такого изображения, напротив того, не вызывают никакого досадного чувства и воспринимаются как нечто должное, даже нравятся. Мало того: когда иконы две или три, приблизительно одного периода и более или менее одинакового мастерства письма удастся поставить рядом друг с другом, то зритель с полною определенностью усматривает огромное художественное превосходство в той из икон, в которой нарушение правил перспективы наибольшее, тогда как иконы более «правильного» рисунка кажутся холодными, безжизненными и лишенными ближайшей связи с реальностью, на них изображенною. Если позволить себе временно просто забыть о формальных требованиях перспективности, то непосредственное художественное чутье ведет каждого к признанию *превосходства* икон, перспективность нарушающих.

...принадлежность икон с сильным нарушением правил перспективы именно высоким мастерам, тогда как меньшее нарушение этих самых правил свойственно преимущественно мастерам второго и третьего разряда, побуждает обдумать, *не наивно ли самое суждение о*

*наивности икон.* С другой стороны, эти нарушения правил перспективы так настойчивы и часты, так, я бы сказал, систематичны, и при этом упорно систематичны, что невольно рождается мысль о неслучайности этих нарушений, об особой системе изображения и восприятия действительности, на иконах изображаемой.

Как только эта мысль появилась, у наблюдателей икон рождается и постепенно крепнет твердое убеждение, что эти нарушения правил перспективы составляют применение *сознательного* приема иконописного искусства и что они, хороши ли, плохи ли, весьма преднамеренны и сознательны.

## II

Но обратная перспектива не исчерпывает многообразных особенностей рисунка, а также и светотени икон. Как ближайшее распространение приемов обратной перспективы, следует отметить *разноцентренность* в изображениях: рисунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место. Тут одни части палат, например, нарисованы более или менее в соответствии с требованиями обычной линейной перспективы, но каждая - с своей особой точки зрения, т.е. со своим *особым* центром перспективы; а иногда и со своим особым горизонтом, а иные части, кроме того, изображены и с применением перспективы обратной. Эта сложная разработка перспективных ракурсов бывает не только в палатном письме, но и в ликах, хотя она проведена обычно не с очень большою настойчивостью, умеренно и некрасиво, и потому может сойти здесь за «ошибки» рисунка; зато в других случаях все школьные правила опрокидываются с такою смелостью, и столь властно подчеркивается их нарушение, а соответственная икона так много говорит о себе, о своих художественных достижениях непосредственному художественному вкусу, что не остается никакого сомнения: «неправильные» и взаимнопротиворечивые подробности рисунка представляют сложный художественный *расчет*, который, если угодно, можно называть дерзким, но - никак не наивным.

К числу подобных же средств иконописной изобразительности следует отнести еще линии так называемой *разделки*, делаемые *иным* цветом, нежели цвет раскраски соответственного места иконы, а чаще всего металлически блестящими-золотою или, очень редко, серебряною ассисткой или твореным золотом. Этим подчеркиванием *цвета* линий *разделки* мы хотим сказать, что иконописец сознательно обращает на нее внимание, хотя она не соответствует ничему физически зримому, т.е. какой-нибудь аналогичной системе линий на одежде или седалище, например, но есть лишь система линий потенциальных, линий строения данного предмета, подобных, например, линиям силы электрического или магнитного поля, или системам эквипотенциальных или изотермических и тому подобных кривых. Линии *разделки* выражают метафизическую схему данного предмета, динамику его, с большею силою, чем видимые его линии, но сами по себе они вовсе невидимы и, будучи начертанными на иконе, составляют, по замыслу иконописца, совокупность заданий созерцающему глазу, - линии заданных глазу движений при созерцании им иконы.

Эти линии - схема восстроения в сознании созерцаемого предмета, а если искать физические основы этих линий, то это - силовые линии, линии натяжений, т.е., иными словами - не складки, образующиеся от натяжения, еще не складки, но складки лишь в возможности, в потенции, - те линии, по которым легли бы складки, если бы стали складываться вообще.

## III

И теперь, после такого напоминания, перед нами встает вопрос о смысле и о правомерности этих нарушений. Т. е., другими словами, перед нами встает сродный вопрос о границах применения и о смысле перспективы. В самом ли деле перспектива, как на то притязают ее сторонники, выражает природу вещей и потому должна всегда и везде быть рассматриваема как безусловная предпосылка художественной правдивости?

## IV

Итак, перспектива возникает *не* в чистом искусстве и выражает, по самому первоначальному своему заданию, отнюдь не живое художественное восприятие действительности, а придумывается в области искусства прикладного, точнее говоря, в

области театральной техники, привлекающей на свою службу живопись и подчиняющей ее своим задачам. Соответствуют ли эти задачи задачам чистой живописи - этот вопрос *не нуждается в ответе*. Ведь живопись имеет задачу не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее архитектоники, ее материала, ее смысла; и постижение этого смысла, этого материала действительности, архитектоники ее - созерцающему глазу художника дается *в живом соприкосновении* с реальностью, вживанием и вчувствованием в реальность.

Чтобы понять ту жизненную ориентировку, из которой с необходимостью следует и перспективность изобразительных искусств, надлежит расчлененно высказать предпосылки художника-перспективиста, молчаливо подразумеваемые при каждом движении его карандаша. Это суть:

*Во-первых*, вера в то, что пространство реального мира есть пространство эвклидовское, т. е. изотропное, гомогенное, бесконечное и безграничное (в смысле римановского различия), нулевой кривизны, трехмерное, предоставляющее возможность чрез любую точку свою провести параллель любой прямой линии, и при том только одну единственную. Художник перспективист убежден, что все построения геометрии, изученной им в детстве (и с тех пор благополучно забытой), суть не только отвлеченные схемы, и притом одни из многих возможных, но жизненно осуществляемые конструкции физического мира, и притом не только так сущие, но и так наблюдаемые. Художник обсуждаемого склада верит в прямизну лучей, идущих пучком из глаза к контурам предмета,- представление, кстате сказать, ведущееся из древнейшего воззрения, согласно которому свет идет не от предмета в глаз, а из глаза к предмету; он верит также в неизменность измерительного жезла при перенесении его в пространстве с места на место и при поворачивании его от направления к направлению и т. д. и т. д. Короче, он верит в устройство мира по Эвклиду и в восприятие этого мира - по Канту. Это - во-первых.

*Во-вторых*, он, уже вопреки логике и Эвклиду, но в духе кантовского миропонимания, с царящим над призрачным миром субъективности,- тем хуже, что принудительно,- трансцендентальным субъектом, мыслит среди всех абсолютно равноправных у Эвклида точек бесконечного пространства одну *исключительную*, единственную, особливую по ценности, так сказать монархическую точку, но единственным определением этой точки служит то, что она есть местопребывание самого художника, или, точнее, его правого глаза,- оптического центра его правого глаза. Все места пространства, при таком понимании, суть места бескачественные и равно бесцветные, кроме этого одного абсолютно главенствующего - осчастливленного в качестве резиденции оптического центра правого глаза художника. Это место объявляется центром мира: оно притязает отобразить пространственно кантовскую абсолютную гносеологическую значимость художника. Воистину он смотрит на жизнь «с точки зрения», но без дальнейшего определения, ибо эта возведенная в абсолют точка решительно ничем не отличается от всех прочих точек пространства, и ее превознесение над прочими не только не мотивировано, но и по сути всего рассматриваемого мировоззрения не мотивируемо.

*В-третьих*: этот «с своею точкою зрения» царь и законодатель природы - мыслится одноглазым как циклоп, ибо второй глаз, соперничая с первым, нарушает единственность, а следовательно, абсолютность точки зрения, и тем самым изобличает обманность перспективной картины. В сущности, весь мир относится не к созерцающему художнику даже, а только к его правому глазу, да к тому же представленному единственно своею точкою - оптическим центром. Этот-то центр законодательствует мирозданием.

*В-четвертых*: вышеозначенный законодатель мыслится навеки и неразрывно *прикованным* к своему престолу: если он сойдет с этого абсолютизированного места или даже пошевелится на нем, то сейчас же разрушается все единство перспективных построений и вся перспективность рассыпается. Иначе говоря, смотрящий глаз есть, в этом понимании, не орган живого существа, живущего в мире и трудящегося, а стеклянная чечевица камер-обскуры.



*В-пятых:* весь мир мыслится совершенно *недвижным* и вполне *неизменным*. Ни истории, ни роста, ни изменений, ни движений, ни биографии, ни развития драматического действия, ни игры эмоции в мире, подлежащем перспективному изображению, быть не может и не должно. Иначе-опять-таки распадается перспективное единство картины. Это - мир мертвый или охваченный вечным сном, - неизменно одна и та же оцепенелая картина в своей замороженной недвижимости.

*В-шестых:* исключаются все *психофизиологические процессы* акта зрения. Глаз глядит недвижно и бесстрастно, наподобие оптической чечевицы. Он сам не шелохнется, - не может, не имеет права шелохнуться, вопреки основному условию зрения - активности, активного воспостроения действительности в зрении как деятельности живого существа. Кроме того, это *глядение* не сопровождается ни воспоминаниями, ни духовными усилиями, ни распознаванием. Это - процесс внешне-механический, в крайнем случае физико-химический, но отнюдь не то, что называется зрением. Весь психический момент зрения, и даже физиологический, решительно отсутствует.

И вот, *если соблюдены означенные шесть условий*, то тогда и только тогда *возможно то соответствие* кожных точек мира и точек изображения, которое хочет дать *перспективная картина*. Если же не соблюдено в полной мере хотя бы одно из вышеперечисленных шести условий, то этот вид соответствия становится невозможен, и перспектива тогда неизбежно будет в большей или меньшей степени разрушена. Картина приближается к перспективности постольку и в той мере, поскольку и в какой мере соблюдаются вышеозначенные условия. А если они не соблюдены хотя бы частично, если допускается законность хотя бы местного их нарушения, то тем самым и перспективность перестает быть безусловным требованием, висящим на художнике, и становится лишь *приблизительным* приемом передачи действительности, одним наряду со многими другими, причем степень применения его и место применения на данном произведении определяется специальными задачами *данного* произведения и *данного* его места, но отнюдь не вообще для всякого произведения как такового и во всех отношениях.

Но допустим временно: условия перспективности удовлетворены всецело, а следовательно,- и в произведении осуществлено в точности перспективное единство. Образ мира, данный при таких условиях, походил бы на фотографический снимок, мгновенно запечатлевший данное соотношение светочувствительной пластинки объектива и действительности. Отвлекаясь от вопроса о свойствах самого пространства и о психофизических процессах зрения, мы можем сказать, что в отношении к действительному созерцанию действительной жизни этот мгновенный снимок есть дифференциал, и притом дифференциал высшего, по меньшей мере, второго порядка. Чтобы по нему получить подлинную картину мира, необходимо несколько-кратно интегрировать его по переменному времени, от которого зависят и изменения самой действительности, и процессы созерцания, и по другим переменным,- изменчивой апперцептивной массе и т. д. Однако, если бы и это все было сделано, то тем не менее полученный интегральный образ не совпал бы с истинно-художественным вследствие несоответствия подразумеваемого в нем понимания пространства с пространством художественного произведения, организуемым как самозамкнутое, целостное единство.

Нетрудно узнать в таком художнике-перспективисте олицетворение пассивной и обреченной на всяческую пассивность мысли, мгновенно, словно украдкой, воровски подглядывающей мир в скважину субъективных граней, безжизненной и неподвижной, неспособной охватить движение, и притязающей на божескую безусловность, именно своего места и своего мгновения выглядывания. Это - наблюдатель, который от себя ничего не вносит в мир, даже не может синтезировать разрозненные впечатления свои, который, не приходя с миром в живое соприкосновение и не живя в нем, не сознает и своей собственной реальности, хотя и мнит себя в своем горделивом уединении от мира последней инстанцией и по этому своему воровскому опыту конструирует всю действительность, всю ее, под предлогом объективности, втискивая в наблюдаемый ее же дифференциал. Так именно

возникает на возрожденской почве мировоззрение Леонардо - Декарта - Канта; так же возникает и изобразительный художественный эквивалент этого мировоззрения - перспектива.

Художественные символы должны быть здесь перспективны потому, что это есть такой способ объединить все представления о мире, при котором мир понимается как единая, нерасторжимая и непроницаемая сеть канто-эвклидовских отношений, имеющих средоточие в Я созерцателя мира, но так, чтобы это Я было само бездейственным и зеркальным, неким мнимым фокусом мира. Иными словами, *перспективность есть прием, с необходимостью вытекающий из такого мировоззрения, в котором истинною основой полуреальных вещей - представлений признается некоторая субъективность, сама лишенная реальности.* Перспективность есть выражение меонизма и импрессионализма. Это-то направление мысли обычно и называется «натурализмом» и «гуманизмом», - то, что возникло с концом средневекового реализма и соцентризма. {...}

### **Список икон для коллоквиума:**

1. «Богоматерь Великая Панагия» («Ярославская Оранта») Конец 11 в. - начало 12 в. Алипий Печерский
2. «Спас нерукотворный». Двусторонняя икона. Конец 12 в. Третьяковская галерея
3. «Спас Златые Власы». Икона конец 12 - начало 13 в. Успенский собор Московского Кремля
4. «Св. Георгий» Икона 11 в. – начала 12 в. Успенский собор Московского Кремля
5. «Богоматерь Оранта». Мозаика Софийского собора в Киве. Середина 11 в.
6. «Устюжское Благовещение». Икона 12 в.
7. «Дмитрий Солунский» Мозаика собора Михайловского Златоверхого монастыря. Начало 12 в.
8. Архангел Гавриил («Ангел Златые Власы») Конец 12 в. Русский Музей, С. – Петербург
9. «Успение Богоматери». Икона. Конец 12 в. – начало 13 в. Успенский собор Московского Кремля
10. «Святой Никола». Икона конец 12 – начало 13 в.
11. «Никола со святыми на полях». Икона конец 12 в. Третьяковская галерея.
12. «Деисусный чин: Богоматерь, Спас, Иоанн Предтеча. Начало 13 в. Третьяковская галерея, Москва
13. «Деисусный чин: Архангел Михаил, Спас Эммануил, Архангел Гавриил». Конец 12 в. Третьяковская галерея, Москва
14. Св. Дмитрий Солунский. Около 1212 г. Третьяковская галерея, Москва
15. Богоматерь Белозерская. Первая половина 13 в. Русский музей, С.- Петербург
16. Спас Вседержитель Вторая четверть – середина 13 в. Ярославский художественный музей
17. Богоматерь Умиление. Конец 12 – начало 13 в. Успенский собор Московского Кремля, Москва
18. Архангел Михаил. Около 1300 г. Третьяковская галерея, Москва
19. Мастер Алекса Петров. Св. Никола, с избранными святыми. 1294. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород
20. Св. Никола с житием. Середина – третья четверть 14 в. Частное собрание
21. Илья Пророк в пустыне, с житием и деисусом. Середина – вторая половина 13 в. Третьяковская галерея, Москва
22. Богоматерь Владимирская 12 в.
23. Богоматерь Знамение. Новгородская двусторонняя икона 12 в.
24. «София – премудрость Божия» (Новгородская)
25. Икона Божией Матери «Боголюбская»

## Тема 7: Особенности русской культуры 17 века

**Задание 1.** Ответьте на вопросы теста:

1. Назовите крупнейшего иконописца XVII в.:

- а) Прокопий Чирин;
- б) Назарий Савин;
- в) Григорий Ржевитин;
- г) Третьяк Новгородец.

2. Кто из русских живописцев XVII в. написал теоретическую работу «Слово к любителю иконного писания»?

- а) Георгий Зиновьев;
- б) Федор Зубов;
- в) Симеон Ушаков;
- г) Иосиф Владимир.

3. Когда была открыта Славяно-греко-латинская академия в Москве?

- а) в 1667 г.;
- б) в 1677 г.;
- в) в 1687 г.;
- г) в 1697 г.

4. Кто из русских просветителей XVII в. создал первую грамматику, ставшую учебником и включавшую в себя четыре раздела: орфографию, этимологию, синтаксис, просодию (т.е. ударение и произношение)?

- а) В. Бурцев;
- б) М. Смотрицкий;
- в) А. Палицын;
- г) С. Полоцкий.

5. Кто из приехавших в Россию немцев был основателем и руководителем придворного театра при царе Алексее Михайловиче?

- а) Л. Рингубер;
- б) И. Г. Грегори;
- в) Ю. М. Гивнер;
- г) П. Л. Блюментрост.

6. Кто из русских литераторов XVII в. был учителем царских детей?

- а) Епифаний Славнацкий;
- б) Арсений Сатановский;
- в) Карион Истомин;
- г) Симеон Полоцкий.

7. Какая книга была издана и продана в 1651 г. в России огромным по тому времени тиражом и продавалась по доступной цене?

- а) Псалтырь;
- б) Часослов;
- в) Букварь;
- г) Грамматика.

8. Назовите социальный слой русского общества XVII в., в котором уровень грамотности был наиболее высоким?

- а) помещики;
- б) купечество;
- в) посадские люди;
- г) крестьяне.

9. Кто из русских художников был выдающимся мастером «строгановской школы» отечественной живописи?

- а) Гурий Никитин;
- б) Прокопий Чирин;
- в) Сила Савин;
- г) Симон Ушаков.

10. Какое из перечисленных произведений было создано в XVII в.?

- а) «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное»;
- б) «Домострой»;
- в) «Великие четы минеи»;
- г) «Хождение за три моря».

11. Принятие установившей систему прохождения государственной службы «Табели о рангах» относится к царствованию...

- а) Петра I;
- б) Елизаветы Петровны;
- в) Екатерины II;
- г) Павла I.



2. Какой памятник архитектуры выстроен в честь событий, изображенных на картине? В ответе запишите цифру, которой он обозначен.

1. Собор смольный Воскресения Христова    2. Собор Воскресенья Христова на крови



3. Церковь Вознесения Господня в Коломенском    4. Казанский собор



**Задание 4.** Рассмотрите живописное полотно и выполните следующие задания:



1) Какие суждения о данной картине являются верными? Выберите два суждения из пяти предложенных. Запишите в таблицу цифры, которыми они обозначены.

- а) картина воспроизводит события, связанные с церковным расколом XVII в.
- б) события, изображенные на картине, отражают борьбу христианства и язычества;
- в) автором этой картины является художник В. М. Васнецов;
- г) события, изображенные на данной картине, относятся к началу XX века.

2) Творчество кого из художников, портреты которых даны ниже, пришлось на тот же период, что и автор картины, изображенной вверху? Запишите цифру, которой этот художник обозначен.

1. К. П. Брюллов



2. В. Л. Боровиковский



3. Д. Г. Левицкий



4. И. Е. Репин



## *Тема 8: Век Просвещения в русской культуре*

**Задание 1.** Вопросы коллоквиума:

1. Что такое «Просвещение» и какова его главная задача?
2. Назовите основные черты эпохи Просвещения? (пять-шесть)
3. Кто из европейских философов считаются «отцами» Просвещения?
4. В чем заключалась идея торжества прогресса?
5. В чем заключалась **идея просвещенного абсолютизма** ?
6. Какие нравственные идеи заложены в теории просвещенного монарха?
7. Какие изменения происходят в русской культуре в 18 веке в общественной жизни и быте? (реформы Петра I, Елизаветы Петровны, Екатерины II)?
8. Какие реформы произошли в области образования и просвещения? (открытие учебных заведений, музеев, научных академий, библиотек)?
9. Как относился Петр I к православию?
10. В чем заключалась церковная реформа Петра I и каковы ее последствия для русской культуры?
11. Объясните, почему атеистические взгляды европейских просветителей оказались чужды россиянам 18 века?
12. Какие идеалы Просвещения были восприняты и развиты, а какие отброшены?
13. Почему восемнадцатое столетие считается театральным?
14. Почему в эпоху Просвещения архитектура считалась одним из ведущих видов искусства?
15. Что значит сочетание красоты и пользы в архитектуре?
16. Как сочетались эти понятия в представлениях русских мыслителей 18 века?
17. Русскую культуру 18 века считают веком дворянской культуры. Благодаря чему формировалось дворянское сословие и какие нравственные идеалы складывались в нем?
18. Какие книги были изданы в России для воспитания молодого дворянства? Какой новый стереотип поведения светского человека формировало «Юности честное зерцало»?
19. Принято считать, что в 18 веке происходит становление специфически русского явления – интеллигенции. Какой указ Петра III от 1762 года повлиял на формирование русской интеллигенции?
20. Кого принято называть первым русским интеллигентом и почему?

**Задание 2.** Ответьте на вопросы теста:

1. Основоположником портретного жанра в русском искусстве является...
  - а) И. Н. Никитин;
  - б) С. Ушаков;
  - в) Левицкий Д.;
  - г) Ф. Матвеев.



**Задание 3.** Какой из представленных ниже архитектурных памятников был создан в годы правления Екатерины II? Запишите цифру, которой этот памятник обозначен.



**Задание 4.** Рассмотрите изображение и выполните задание 1 и 2.



1. Какие суждения о данном изображении являются верными? Укажите два суждения из пяти предложенных.

- 1) Море­пла­ва­тель, ко­му по­свя­ще­на мар­ка, пер­вым из рус­ских пу­те­шес­твен­ни­ков про­шёл про­ливом, раз­де­ля­ю­щим Азию и Аме­ри­ку.
- 2) Од­на из экс­пе­ди­ций, воз­глав­ляе­мых мо­ре­пла­ва­те­лем, ко­му по­свя­ще­на мар­ка, дос­тиг­ла по­бе­ре­жья Се­вер­ной Аме­ри­ки.

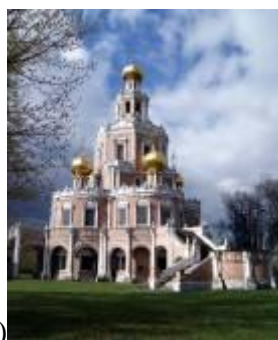


- 3) Одна из экспедиций, возглавляемых мореплавателем, которому посвящена марка, исследовала остров Сахалин.
- 4) Мореплаватель, которому посвящена марка, был современником царя Алексея Михайловича.
- 5) Мореплаватель, которому посвящена марка, умер во время одной из экспедиций, которые он возглавлял.

Ответ:

--	--

2. Какое произведение культуры было создано при жизни мореплавателя, которому посвящена марка? В ответе запишите цифру, которой обозначено это произведение культуры.



Ответ:

--

## *Тема 9: Святость и святые в русской религиозной культуре*

**Задание 1.** Посмотрите документальный фильм «Юродивые» Режиссер: С. Кожевников, 2007 г. и художественный фильм режиссера П. Лунгина «Остров» (2006 г.)

**Задание 2.** Проанализируйте и выделите 10 признаков юродства.

**Задание 3.** Напишите отзыв на фильм П. Лунгина «Остров» и ответьте на вопросы:

1. Кто такие юродивые?
2. Назовите признаки юродства.
3. Как бы вы определили статус главного героя фильма – отца Анатолия? Можно ли назвать его юродивым (если нет, то почему, если да, то почему).
4. На какой грех намекает отец Анатолий спрашивая у отца Иова за что Каин Авеля убил?
5. Почему отец Анатолий сжег архиерейские сапоги? Какой символический смысл заложен в этом действии?
6. Какой христианский обряд осуществил отец Анатолий над девушкой (дочерью своего товарища) и в чем его смысл?
7. Как христианин должен относиться к смерти?
8. Как меняется отношение к смерти отца Анатолия на протяжении фильма?
9. Почему, на ваш взгляд, одиночество становится главным спутником отца Анатолия?
10. В чем смысл названия фильма? Почему Павел Лунгин назвал фильм «Остров»?

## Тема 10: «Золотой век» русской культуры (XIX век)

**Задание 1.** Заполните пустые ячейки таблицы, используя приведенный ниже список пропущенных элементов: для каждого пропуска, обозначенного буквами, выберите номер нужного элемента.

Художники	Произведения	Место создания
Аристотель Фиораванти	_____ (А)	_____ (Б)
Доменико Трезини	_____ (В)	Санкт-Петербург
_____ (Г)	Зимний дворец	_____ (Д)
Барма и Постник	_____ (Е)	Москва

Пропущенные элементы:

- 1) Матвей Казаков
- 2) Петропавловский собор
- 3) Софийский собор
- 4) Успенский собор
- 5) Храм Василия Блаженного
- 6) Архангельский собор
- 7) Москва
- 8) В. Растрелли
- 9) Санкт-Петербург

Заполните в таблицу выбранные цифры под соответствующими буквами.

Ответ:

А	Б	В	Г	Д	Е

**Задание 2.** Рассмотрите изображение и выполните задание.



1. Какие суждения о соборе на изображении являются верными? Выберите два суждения из пяти предложенных. Запишите цифры, которыми они обозначены.

- 1) данный собор выстроен в стиле классицизма.
- 2) архитектор собора – А. Н. Воронихин.
- 3) строительство собора было посвящено победе России в Северной войне.
- 4) собор был выстроен при Александре II.
- 5) собор находится в Москве.

Ответ: \_\_\_\_\_.

2. Кто из изображенных ниже людей похоронен в соборе, изображенном на верхней иллюстрации? В ответе запишите цифру, которой он обозначен.



**Задание 3.** Ответьте на вопросы теста:

1. Выдающимся русским путешественником XIX века был...

- |                            |                       |
|----------------------------|-----------------------|
| а) Н. П. Римский-Корсаков; | в) И. К. Айвазовский; |
| б) Н. Н. Миклухо-Маклай;   | г) А. Н. Островский.  |

2. Какой термин относится к развитию российской культуры первой половины XIX века?

- |                |               |
|----------------|---------------|
| а) футуризм;   | в) романтизм; |
| б) сюрреализм; | г) модернизм. |

3. Из перечисленных исторических лиц композитором был...

- |                        |                     |
|------------------------|---------------------|
| а) М. М. Антокольский; | в) В. О. Шервуд;    |
| б) И. Е. Репин;        | г) М. П. Мусорский. |

4. Художник И. И. Левитан был известен прежде всего как...

- |                |               |
|----------------|---------------|
| а) баталист;   | в) пейзажист; |
| б) портретист; | г) маринист.  |

5. Кто из перечисленных композиторов принадлежал к творческому содружеству «Могучая кучка»?

- |                     |                        |
|---------------------|------------------------|
| а) М. П. Мусорский; | в) А. С. Доргомыжский; |
| б) М. И. Глинка;    | г) П. И. Чайковский.   |

6. Укажите скульптора – автора скульптур «Укротители коней» на Аничковом мосту в Санкт-Петербурге.

- |                 |                    |
|-----------------|--------------------|
| а) Ф. И. Шубин; | в) Э. М. Фальконе; |
| б) П. К. Клодт; | г) И. П. Мартос.   |

7. Кто из перечисленных лиц был меценатом?

- |                    |                    |
|--------------------|--------------------|
| а) М. С. Щепкин;   | в) А. М. Опекушин; |
| б) А. А. Бахрушин; | г) И. И. Мечников. |

## **Тема 11: Раскол русской культуры в 20 веке: причины и следствия**

**Задание 1.** Ответьте на вопросы теста:

1. Какое из названных событий культуры относится к первому десятилетию XX века?
- а) первая премьера оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя»;
  - б) открытие Парижских (Русских) сезонов С. П. Дягилева;
  - в) открытие Малого театра в Москве;
  - г) создание театра «Современник» под руководством О. Н. Ефремова.

## **Тема 12: Своеобразие советской тоталитарной культуры (30-е гг. – 1953 г.)**

**Задание 1.** Ответьте на вопросы теста:

1. К политике советского правительства в сфере культуры в 1930-е гг. относилось...
- а) сотрудничество с православной церковью в культурной сфере;
  - б) активное развитие культурных связей с западными странами;
  - в) поощрение авангардного направления в искусстве;
  - г) установление идеологического контроля над искусством и литературой.
2. С именем инженера В. Г. Шухова связано создание...
- а) гиперболоидной башни для радиовещания в Москве;
  - б) первой атомной электростанции в Обнинске;
  - в) Саяно-Шушенской гидроэлектростанции;
  - г) Байкало-Амурской магистрали.
3. Какое из названных событий в истории отечественной науки и техники относится к 1950-м гг.?
- а) спуск на воду первого атомного ледокола «Ленин»;
  - б) присуждение Нобелевской премии И. П. Павлову;
  - в) эпопея «челюскинцев»;
  - г) создание орбитальной космической станции «Мир».
4. Кто из перечисленных деятелей советской культуры был художником?
- а) Р. И. Рождественский;
  - б) А. А. Дейнека;
  - в) И. О. Дунаевский;
  - г) А. В. Щусев.
5. Кого из перечисленных деятелей российской науки называли «отцом советской физики»?
- а) Н. И. Вавилова;
  - б) А. Ф. Иоффе;
  - в) Е. В. Тарле;
  - г) Д. С. Лихачева.
6. Кто из писателей является лауреатом Нобелевской премии по литературе?
- а) И. Г. Эренбург;
  - б) М. М. Зощенко;
  - в) М. А. Шолохов;
  - г) В. М. Шукшин.
7. Какое событие относится к 1930-м гг.?
- а) VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве;
  - б) создание Союза писателей СССР;
  - в) издание постановления «О журналах «Звезда» и «Ленинград»;
  - г) испытание первой в мире водородной бомбы.
8. Выдающимся советским кинорежиссером 1920-1940-х гг. был...
- а) С. С. Дягилев;
  - б) К. С. Станиславский;
  - в) С. М. Эйзенштейн;
  - г) В. Э. Мейерхольд.

## Тема 13: Развитие отечественной культуры во второй половине XX века

Задание 1. Рассмотрите изображения и выполните задания 1 и 2.



1. Какие суждения о плакате являются верными? Выберите 2 суждения из пяти предложенных. Запишите в таблицу цифры, которыми они обозначены.

- 1) руководителем страны в период создания данного плаката был Л. И. Брежнев.
- 2) плакат носит сатирический характер.
- 3) явление, которому посвящен плакат, связано с понятием «Великий перелом».
- 4) плакат призван был пробуждать трудовой энтузиазм у советских людей.
- 5) плакат относится к 1960-м гг.

Ответ:

3	4
---	---

2. Какое из перечисленных произведений искусства было создано в тот же период, что и изображенный плакат? В ответе запишите цифру, которой оно обозначено.



1)



2)



3)



4)

**Задание 2.** Рассмотрите изображение и выполните задание 1 и 2.

1. Какие суждения о данном конверте являются верными? Выберите два суждения из пяти предложенных. Запишите в таблицу цифры, под которыми они указаны.

- 1) Конверт посвящен спортивному событию, которое состоялось в период руководства СССР Н. С. Хрущева.
- 2) Здание, изображение которого представлено на переднем плане в левой части конверта, построено в стиле ампира.
- 3) В спортивном событии, которому посвящен конверт, принимала участие команда из США.
- 4) Спортивное событие, которому посвящен конверт, состоялось летом.
- 5) Участником спортивных соревнований, проходивших в ходе события, которому посвящен данный конверт, был футболист Л. И. Яшин.

**Ответ:**

2	4
---	---

2. Какая из данных марок выпущена после спортивного события, которому посвящен конверт? В ответе запишите цифру, которой обозначена эта марка.



1)



2)



3)



4)

**Задание 3.** Ответьте на вопросы теста:

1. Кто из перечисленных деятелей культуры является скульптором?
- |                     |                       |
|---------------------|-----------------------|
| а) Е. А. Евтушенко; | в) Э. И. Неизвестный; |
| б) Д. С. Лихачев;   | г) А. А. Тарковский.  |