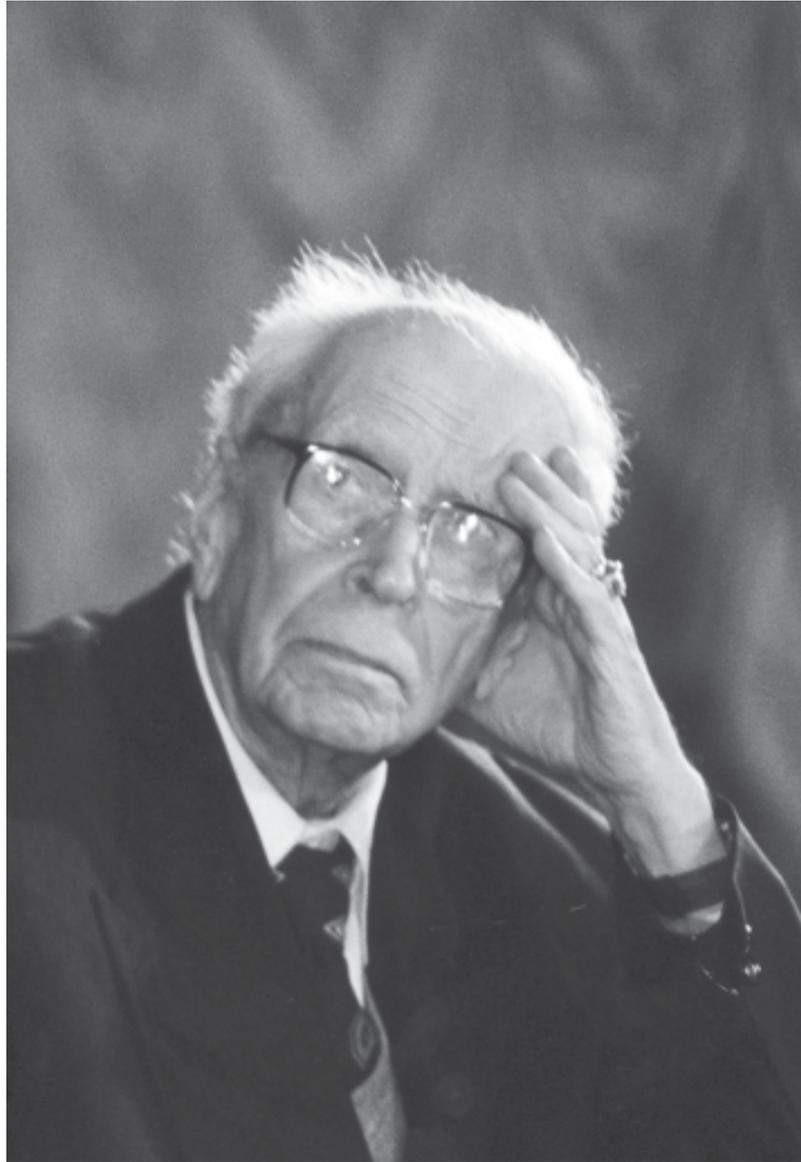


**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ**

*Посвящается 100-летию
со дня рождения Д. С. Лихачева*



**ПОЧЕТНЫЕ ДОКТОРА
УНИВЕРСИТЕТА**



ДМИТРИЙ
ЛИХАЧЕВ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
ПО РУССКОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2006

ББК 83.3Р1
Л65

Научный редактор

Ю. В. Зобнин, профессор кафедры литературы
и русского языка Санкт-Петербургского Гуманитарного
университета профсоюзов, доктор филологических наук

Лихачев Д. С.

Л65 Избранные труды по русской и мировой культуре. —
СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. — 416 с.
ISBN 5-7621-0279-3

Книга избранных трудов Д. С. Лихачева, которую Университет изда-
ет в юбилейный лихачевский год в память о своем первом Почетном
докторе, знакомит читателя с Лихачевым — исследователем русской и
мировой культуры, с его работами, составляющими золотой фонд отече-
ственной науки, в том числе по культуре Древней Руси, культурологии
Петербурга и связанной с ней культурологии русской цивилизации XVIII–
XIX веков и, наконец, культурологии современности. В сборник включе-
на «Декларация прав культуры» как итоговый труд Дмитрия Сергееви-
ча, своего рода его научное и нравственное завещание.

Издание предназначено для преподавателей, студентов и аспирантов
гуманитарных вузов, а также для широкого круга читателей.

ББК 83.3Р1

ISBN 5-7621-0279-3

© СПбГУП, 2006

Часть I

ЗАМЕТКИ ОБ ИСТОКАХ ИСКУССТВА

Происхождение искусства в человеческом обществе нельзя себе представлять как единовременный акт: не было искусства и вдруг стало, пошло развиваться, совершенствоваться! Искусство возникало длительно. Оно продолжает возникать по сей день. Оно рождается в каждом акте творения произведения искусства, в котором к традиционным явлениям прибавляется нечто новое. В русской культуре рождение искусства растянулось, по крайней мере, на несколько веков. Искусство искало само себя. Поэтому происхождение искусства приближается к процессу его совершенствования, но не сливается с ним.

Мы не можем смешивать вопрос о происхождении с вопросом о совершенствовании хотя бы из-за того, что к первому явлению мы не должны добавлять оценочный элемент, в котором нуждается второе. Но различие, конечно, не только в этом.

Первобытные люди рисовали бизона с таким необыкновенным умением. Как будто и прогресса в искусстве нет! Да, умение поразительное. Но ведь только бизон, только дикий бык, пещерный медведь? Для того чтобы изобразить цель охоты? Но тогда почему нет уток, гусей, перепелов? Ведь на них тоже охотились? Почему нет проса, репы, а ведь их сеяли?

И вот мне представляется, что изображалось в пещерах прежде всего то, чего боялись, что могло нанести смертельный вред. Человек рисовал то, что его страшило. Он нейтрализовал окружающий его мир в том, что несло ему опасность.

Отсюда родилось искусство.

Когда пугало обширное пространство русской равнины, человек ставил на самых высоких местах, на крутых берегах рек и даже среди болот высокие церкви. Церкви населяли обширный мир. Это подавляло страх одиночества. Протяжная песня покоряла пространство. Звон колоколов наполнял мир. Нос ладьи корабельщички загибали высоко кверху и вырезали на нем страшное лицо. Страшное море, страшные волны надо было, в свою очередь, утратить, подняться над волнами.

Боялись смерти, неизвестности, исчезновения и поэтому насыпали курганы над умершими. Курганы труднее всего разрушить. Курганы из земли, они бессмертны, как земля. Чтобы разрушить курган, надо его разнести даже не лопатами, а на носилках. Землю лопатой не размечешь: курганы делались большими, и если разрывать курган лопатами, то рядом вырастет другой курган — на расстоянии броска земли лопатой. Поэтому курган — символ бессмертия, а египетские пирамиды своей конической формой подражают курганам, которые когда-то воздвигались и предками древних египтян.

Задачи искусства, первоначально сводившиеся к тому, чтобы «нестрашным» изображением освободить себя от страха, постепенно усложнялись. Страшной опасностью казались для человека не только дикие и сильные звери, которых он стремился изобразить как можно «узнаваемее» («первобытный реализм») на стенах своих пещер, но и весь хаос окружающего мира: огромные пространства, в которых он стремился как можно заметнее сделать свое присутствие высокими и яркими зданиями (искусство Древней Руси с его монументализмом), уход в неизвестность прошлого, с чем он боролся, насыпая высокие курганы или создавая пирамиды из «вечного» материала — земли или камня. История также была пугающей своей переменчивостью, с чем он боролся историческими преданиями, песнями, а в пору обретения письменности — летописями и историческими сочинениями («Откуда есть пошла...»), смехом и сатирой, также делающими страшное нестрашным (отсюда же одна из древнейших форм смеха — оскорбления и насмешки над врагом перед битвами; ср. насмешки русских перед битвой 1118 г. над польским королем Болеславом — «прободем трескою (щепкою) чрево твое толстое»).

Отражая мир, искусство вместе с тем его преображало, строило свои «модели» мира, боролось с хаосом формы и содержания, организовывало линии, цвет, колорит, подчиняло мир или части мира определенной композиционной системе, населяло окружающее идеями там, где их без искусства нельзя было заметить, обнаружить, открыть.

Организирующая сила искусства направлена, разумеется, не только на внешний мир. Упорядочивание касается и внутренней жизни человека. Это особенно ясно видно, когда человек находится в унынии, испытывает

горе, мечется в собственном несчастье. Преодолеть душевный хаос, в который ввергает его несчастье, помогает поэзия, музыка, особенно песня... не всякая песнь, не всякое музыкальное произведение, не всякое поэтическое... но такое, которое близко состоянию пораженного горем человека. Горе вносит хаос в душевную жизнь, человек не знает, что ему делать, он мечется — не внешне (хотя иногда и внешне), а душевно, ища объяснения, оправдания событий... Здесь именно и помогает антихаотическая направленность искусства. Искусство не уничтожает горя, оно уничтожает хаотичность душевного состояния горюющего человека. Вот, кстати, почему веселая музыка в горе особенно невыносима: дисгармонируя, она усиливает душевный хаос.

Горе создает крайние формы душевного хаоса, смятения, душевной потерянности, но бывают и другие состояния души, которые требуют их «гармонизации».

Широкие просторы русской равнины нуждались в их преодолении не только «физическим» путем — возведение высоких церквей — маяков, постройка домов и деревень на высоких берегах или холмах, создание «музыки» колокольного звона, особого «голосоведения» в песне, способной «плыть» на открытом воздухе над бесконечным простором полей, — но и введением вызванной этими широкими просторами душевной смятенности в определенные эстетические формы. И вот в русской песне с особенной силой звучит тема разлуки, тоски, столь типичная для России, для ямщицких песен, тема разлученных или не нашедших друг друга людей (ср. «Евгений Онегин», где Татьяна и Онегин разлучены непониманием и где Онегин, отчаявшись, бросается от душевной разлуки к своего рода разлуке пространством — стремится к путешествию). Темы разлуки стали почти что национальными темами русского искусства.

В последующее время искусство борется не только со смертью, а с бесформенностью и бессодержательностью мира. Искусство вносит в мир упорядоченность. Эта упорядоченность каждый раз различна. Однообразна в безличном фольклоре, индивидуальна в индивидуальном творчестве, разнообразна в пределах одного личностного творчества: художник в разных творениях может выражать разные идеи, разные стилистические тенденции.

Памятники искусства — это разные «модели», разные попытки внесения системы в бессистемный мир. Человек боится смерти в ее наиболее сложных формах — в формах хаоса. Искусство борется не просто с хаосом, ибо и хаос в какой-то мере есть форма существования мира, а с хаотичностью.

Можно взять и «перелицевать» мир, построить город (город Солнца или что-то подобное). Патриарх Никон, например, придал острову на Бородаевском озере в Феррапонтове форму креста. Но в основном искусство борется с собственным восприятием мира. Оно стремится ввести восприятие в русло «стиля», понимаемого как единство формы и содержания.

Достоевский боится города, боится человека. Он так отчетливо видит ужас всего происходящего, испытывает такой страх перед собственным ясным видением человека, что ему трудно обмануть самого себя. Поэтому он меняет мир в своих произведениях «очень мало» («очень мало» — это так кажется ему). Ему нужно уверить себя, что мир именно таков, а его видение мира необыкновенно остро, почти что научно. Не случайно его творчество совпадает с развитием наук о человеке, психиатрии, психологии; с развитием источниковедения в исторической науке, с развитием юриспруденции, судебного следствия в реформированных судах, с развитием адвокатуры и прокуратуры.



Поэтому ему мало «нарисовать бизона на стенах своей пещеры», и человека мало. Ему необходимо изобразить мир таким, чтобы самому поверить в правдивость изображенного, и вот он отсчитывает шаги, измеряет путь своих героев, указывает места действия, стремится к топографической точности, стремится иметь прототипы (прототипы не толкают его к изображению, но изображение ищет прототипы, чтобы увериться в своей достоверности: это все равно как отражение в зеркале ищет «отраженного»).

Но и этот мир не кажется достаточно безопасным. И вот начинается антиреализм — он начинается в импрессионизме с его изображением половины стога, части человеческого лица, четверти Руанского собора, с его уверением зрителя в том, что есть только внешность предмета, но нет самого предмета. Краски внушают зрителю — нет за ними ничего, есть только мерцание, освещенные плоскости, да и плоскостей нет, есть только цвета, пятна. Мира нет, человека нет. Это тоже борьба с миром. Также безопасная «модель мира». И совсем уже разрушают мир кубизмы разных толков, абстракционизм и проч., и проч. Возникают антистихи, антигазеты, анти-театр и театр абсурда. Само искусство пугает, как пугает действительность. Где остановиться? Где получить передышку? Где уничтожить смерть? Само уничтожение смерти начинает страшить как действительность.

Искусство родилось из преодоления хаоса, безобразного, потому что безобразное страшило и раздражало. Искусство — борьба с хаосом, попытка внести в хаос какой-то порядок. Когда боль от хаоса становилась особенно затяжной, длительной, а попытки упорядочивания не приводили к заметным результатам, возникала потребность освободить хаос, дать ему волю на некоторое время. Страдающие большой болью знают это

стремление. Ф. Достоевский, Н. Некрасов, Ф. Сологуб, футуристы «впускали» иногда хаос в свое творчество. Ведь можно дать траве вырасти, чтобы потом скосить ее под самый корень. Некрасов, Достоевский стремились перехватить все ужасы жизни так, чтобы внести в них порядок у самого корня, в какой-то мере признав этот хаос как своего рода «порядок», «узаконить» хаос, безобразное. Достоевский не признавал своих «современников» — психологию, психиатрию — и изображал все наоборот, заставляя героев действовать не по правилам нормального поведения.

Искусство всегда живет рядом с безобразным. Первые картины Пикассо — протест против примитивной красоты, против борьбы с хаосом, сладенького нивелирования отдельных резкостей хаотического мира. Поэтому Пикассо впускал хаос в свои произведения и стремился найти в хаосе какую-то свою хаотическую оправданность. Хаотическую... Вот это-то и пугает зрителей. Им трудно идти вслед за Пикассо и мириться с хаосом.

У кубофутуристов тоже существует мировоззрение: взгляд на мир как на совокупность враждующих между собой объектов, попытка смириться перед вечной противоречивостью мира, увидеть в этом «сущность» бытия, предчувствие «национал-бесчеловечности» XX в.

В самом деле! Эль Греко искал «своих» линий, обтекающих объекты изображений. Все у него как бы плавало в гармоническом движении неподвижного. Но и кубофутуристы искали «своего» — подчинения изображаемого мира машинным формам кубов, углов, острых сочетаний или острых несочетаемостей. Все это борьба с хаосом или признание хаоса как организующей формы мира. Только ли формы? В композициях, цветовых сочетаниях и текущих, текучих линиях Эль Греко есть

и одухотворение мира, мировоззрение, зовущее к действию, к согласию и любви, как у кубофутуристов — признание всех возможных и невозможных резких углов.

Спросят: как же — искусство призвано «успокаивать»? Нет, конечно. Приведенный выше пример с кубофутуризмом достаточно красноречив. Не успокаивает ни Достоевский, ни Салтыков-Щедрин, ни многие композиторы, живописцы, театральные деятели и пр.

Искусство призвано бороться с хаосом, часто путем обнаружения, разоблачения этого хаоса, демонстрации его. Всякое обнаружение хаоса есть в какой-то мере внесение в него упорядоченности. Обнаружить хаос уже означает внести в хаос элементы системы. Видеть, слышать, читать (читать — особая форма восприятия), ощущать — значит вносить в мир свое, творить.

А кроме того, в искусстве есть элемент предвидения. Достоевский открывает читателю хаос там, где читатель его еще не заметил. Поэтому Достоевский — пророк. И всякое искусство, поэзия в особенности, связано с пророчеством. Пророк — Пушкин, пророк — Лермонтов, пророки — Тютчев, Владимир Соловьев, Блок, Хлебников, ранний Маяковский.

Искусство вносит в мир упорядоченное беспокойство. Если упорядоченность не перевешивает беспокойства, у искусства появляются враги — враги всегда тайные, ибо наряду с ненавистью к искусству существует и нужда в нем, но нужда в простеньком искусстве — на «своем уровне». Эти тайные враги искусства стремятся закрыть свои глаза и глаза других на беспокоящее искусство, тянут назад к своему искусству, становятся «критиками» и «искусствоведами». В искусстве есть вечная неудовлетворенность миром и... самим собой, то есть искусством же. Ибо как только искусство претворяется в жизнь и становится не только отражением, преобразующим

действительность, но и частью действительности, начинается борьба с канонами, с застылыми формами искусства, концепциями художников.

Дольше всего «держалось» средневековое искусство, потому что оно искало в действительности символы вечного, фиксировало эти символы вечного, казалось отражением в мире не действительности, а некой стоящей над миром вечной правды. Искусство Средневековья как бы отказывалось от мира, не становилось миром, изображало потустороннее и божественное. Однако по мере секуляризации искусства развивалась неудовлетворенность им как частью обмирщенного мира. И в этой неудовлетворенности искусством последнее получало новый мощный стимул к дальнейшему развитию.

Искусство стало развиваться быстрее и глубже.

СЛОВО И ИЗОБРАЖЕНИЕ В ДРЕВНЕЙ РУСИ

Слово и изображение были в Древней Руси связаны теснее, чем в новое время. И это накладывало свой отпечаток и на литературу, и на изобразительные искусства. Взаимопроникновение — факт их внутренней структуры. В литературоведении он должен рассматриваться не только в историко-литературном отношении, но и в теоретическом.

Изобразительное искусство в Древней Руси было остросюжетным, и эта сюжетность вплоть до начала XVIII в., когда произошли существенные структурные изменения в изобразительном искусстве, не только не ослабевала, но и неуклонно возрастала.

Сюжеты изобразительного искусства были по преимуществу литературными. Персонажи и отдельные сцены из Ветхого и Нового заветов, святые и сцены из их житий, разнообразная христианская символика в той или иной мере основывались на литературе — церковной, разумеется, по преимуществу, но и не только церковной. Сюжеты фресок были сюжетами письменных источников. С письменными источниками было

связано содержание икон — особенно икон с клеймами. Миниатюры иллюстрировали жития святых, хронографическую палею, летописи, хронографы, физиологи, космографии и шестодневы, отдельные исторические повести, сказания и т. д. Искусство иллюстрирования было столь высоким, что иллюстрироваться могли даже сочинения богословского и богословско-символического содержания. Создавались росписи на темы церковных песнопений (акафистов, например), псалмов, богословских сочинений.

«Если под словесностью разуместь всякое словесное выражение чувства, мысли и знания, в том числе науку о религии и ее вековечную основу — Святое Писание, ясно будет для всякого, что христианская иконопись почерпает все свое существенное содержание из памятников словесности, именно из Святого Писания и из отцов и учителей церкви: все памятники древнейшего христианского искусства в катакомбах суть орнаменты, которые еще нельзя считать иконописью, или символы, уже выработанные вероучением, или, наконец, изображения святых лиц и событий Ветхого и Нового заветов». Это писал еще А. Кирпичников в своем известном труде «Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной»¹.

Художник был нередко начитанным эрудитом, комбинирующим сведения из различных письменных источников в росписях и миниатюрах. Даже в основе портретных изображений святых, князей и государей, античных философов или ветхозаветных и новозаветных персонажей лежала не только живописная традиция, но и литературная. Словесный портрет был для художника не менее важен, чем изобразительный канон. Художник как бы восполнял в своих произведениях недостаток наглядности древней литературы. Он стремился увидеть то, что не могли увидеть по условиям своего



художественного метода древнерусские авторы письменных произведений. Слово лежало в основе многих произведений искусства, было его своеобразным «протографом» и «архетипом». Вот почему так важны показания изобразительного искусства (особенно лицевых списков и житийных клейм) для установления истории текста произведений, а история текста произведений — для датировки изображений.

Иллюстрации и житийные иконы (особенно с надписями в клеймах) могут указывать на существование тех или иных редакций и служить для установления их датировок и обнаружения не дошедших в рукописях текстов. Лицевые рукописи и клейма икон могут помочь в изучении древнерусского читателя, понимания им текста, особенно переводных произведений. Миниатюрист как читатель иллюстрируемого им текста — эта тема исследования обещает многое. Она поможет нам понять древнерусского читателя, степень его осведомленности, точность проникновения в текст, тип историчности восприятия и многое другое. Это особенно важно, если учесть отсутствие в Древней Руси критики и литературоведения.

Иллюстрации служат своеобразным комментарием к произведению, причем комментарием, в котором использован весь арсенал толкований и объяснений². Сложны и «многослойны», как оказывается, древнерусские иллюстрации к Псалтири, в которых вскрывается несколько аспектов восприятия этого произведения миниатюристом: реально-исторический, символический, «прообразный» и др.

Реальное наблюдение очень часто сказывалось в произведениях изобразительного искусства не непосредственно, а через литературный источник, через сюжет, уже отразившийся в письменности. Оно подчинялось

слову... В силу своей связи с письменностью изобразительное искусство Древней Руси во многом зависело от развития письменности. Чем больше появлялось произведений на темы русской истории, русских житий святых, русских бытовых повестей, тем чаще отражалась в живописи русская действительность.

В зависимости от словесных произведений находилось даже зодчество. Известны случаи построек по данным литературных источников. Борис Годунов задумал, например, построить храм, который «своим видом и устройством походил бы на храм Соломона... Мастера тотчас же принялись за работу, причем обращались к книгам Священного Писания, к сочинениям Иосифа Флавия и других писателей...»³.

Однако связь с действительностью осуществлялась не только в области сюжетов и объектов изображения. Эта связь выражалась и в идеологии художника, а эта идеология, в свою очередь, оказывалась не только продиктованной положением художника в обществе и состоянием этого общества, но и обусловленной письменными источниками: публицистикой и литературой, еретическими движениями, которые не могли существовать без еретической литературы, без мысли, воплощенной в слове.

Трудно установить во всех случаях первооснову: слово ли предшествует изображению или изображение слову. Во всяком случае и последнее нередко. В самом деле, темы изобразительного искусства занимают необычно большое место в литературе Древней Руси: я уже не говорю о многочисленных сказаниях об иконах (эти сказания сами по себе составляют целый литературный жанр, в свою очередь разделяемый на поджанры), о многочисленных сказаниях об основании храмов и монастырей, в которых содержатся описания и оценки произведений архитектуры и живописи. Само творчество



художников или их произведения становились нередко объектом литературного рассказа (сказание о новгородской варяжской божнице, сказание о фреске Пантократора в куполе Софийского собора, повесть о посаднике Щиле, повесть «О чудном видении Спасова образа Мануила, царя греческого» и др.). Один из излюбленных мотивов древнерусской литературы — мотив оживающих изображений: изображения говорящего и самоизменяющегося, переносящегося в пространстве, «являющегося» и заявляющего о своем желании художнику, предъявляющего ему свои требования — как писать. Изображение Пантократора в куполе Софийского собора обращалось к писавшим его «писарям»: «Писари, писари, о писари! Не пишите мя благословящею рукою, напишите мя сжатою рукою. Аз бо в сей руке моей сей Великий Новъград держу, а когда сия рука моя распространится, тогда граду сему скончание».

Много внимания уделяется памятникам искусства в произведениях новгородской литературы: в хождениях в Царьград, в новгородских летописях, в житиях новгородских святых, повестях и сказаниях. Искусство слова входит в контакт с изобразительным искусством Древней Руси не только через памятники письменности, но и через памятники фольклора. В изобразительное искусство проникают фольклорные трактовки событий (ярчайший пример: сцена убийства Андрея Боголюбского, изображенная в Радзивилловской летописи)⁴. Всякое искусство, если оно развивается не только под воздействием внешних условий, но и в связи с законами внутренней необходимости, должно «видеть себя» в критике и литературной науке. Литература Древней Руси не имела своего «антагониста» в некоем зеркале. Литература нового времени «видит себя» в критике и литературоведении. Она отражалась в изобразительном искусстве,

и сама отражала это изобразительное искусство как в противопоставленных зеркалах. Литература проверяла и комментировала себя в живописи всех видов.

Особую и очень важную тему исследований представляет собой роль слова в произведениях искусства. Как известно, надписи, подписи и сопроводительные тексты постоянно вводятся в древнерусские станковые произведения, стенные росписи и миниатюры.

Искусство живописи как бы тяготилось своей молчаливостью, стремилось «заговорить». И оно «говорило», но говорило особым языком.

Те тексты, которыми сопровождаются клейма в житийных иконах, — это не тексты, механически взятые из тех или иных житий, а особым образом препарированные, обработанные. Житийные выдержки на иконе должны были восприниматься зрителем в иных условиях, чем читателями рукописей. Поэтому эти тексты сокращены или незакончены, они лаконичны, в них преобладают короткие фразы, в них порой исчезает «украшенность», ненужная в соседстве с красочным языком живописи. Многозначительна даже такая деталь: прошедшее время в этих надписях часто переправляется на настоящее. Надпись поясняет не прошлое, а настоящее — то, что воспроизведено на клейме иконы, а не то, что было когда-то. Икона изображает не случившееся, а происходящее сейчас на изображении; она утверждает существующее, то, что молящийся видит перед собой.

«Заговорить» стремятся не только житийные клейма, но и изображения святых в средниках икон и на стенах храмов. Изображения святых обращаются к молящимся, показывая им раскрытые книги, развернутые свитки. Свитки с текстами держат Кирилл Белозерский (икона Русского музея конца XV в., номер 2741), Александр Свирский (икона Русского музея, 1592 г.). Никола держит

обычно Евангелие — раскрытое или закрытое. Пророки держат свитки, на которых написаны их главнейшие пророчества о Христе.

Христос в композиции деисус держит Евангелие с обращением к судьям и судимым: «Не судите на лица сынове человечести, но праведный суд судите. Им же судом судите — судится вам. В ню же меру мерите — възмерится вам».

Христос сам судья на Страшном суде, и он подает пример судьям человеческим. Иногда такие традиционные надписи не заканчиваются, даются только их начальные слова: молящиеся знают их продолжение. Но все равно изображение Христа в деисусе неотделимо от слов: изображение и слово тесно связаны. Иоанн Креститель обычно держит свиток со словами: «Покайтесь, приближи бо ся царство небесное». На иконе «О тебе радуется» у подножия Богоматери обычно изображается стоящий Иоанн Дамаскин с развернутым свитком в руках. На нем начало песнопения: «О тебе радуется обрадованная всяк...». Святая Параскева Пятница держит в руках начало текста «Символа веры»: «Верую во единого Бога отца...». Параскева — исповедница. Этими словами она показывает молящемуся, за что отдала свою жизнь.

Тексты, написанные в раскрытых Евангелиях и развернутых свитках, могут меняться. Так, например, в композиции «Спас в силах» развернутое Евангелие обычно имеет тот же текст, что и в деисусе: «Не на лица судите...». Но у Андрея Рублева и Дионисия «Спас в силах» содержит Евангелие с другим текстом: «Приидите ко мне вси тружующиися и обремененные»⁵. И это знаменательно: Рублев мягче и человечнее своих предшественников. Он исполнен любви к людям, а не угрозы.

Иногда композиции имеют поясняющий текст, но текст этот написан не на свитке. Он помещен рядом

с изображением, на золотом, охряном или киноварном фоне. Так, на новгородской иконе Покрова конца XIV — начала XV в., хранящейся в Третьяковской галерее, слева от Богоматери в композицию включена киноварная надпись: «Андрее каже Епифану свою Богородицю, моля се за хрестени на воздуси». Тексты, писавшиеся в свитках праотцов и пророков, очень часто заключают обращения к Богу и самохарактеристики, в которых праотцы и пророки говорят о своих «вечных» признаках, главных деяниях. В свитке у Иакова стоит: «Бог мой явился мне. Се лествица утвержена на земли и ангели божий восхождаху и нисхождаху по ней». У Мельхеседека в свитке значатся слова: «Аз навыхох жертву бескровною приносите Богу во славу имени твоему святому». В свитке у Ионы обычно написано: «Возопих в скорби моей ко Господу Богу: Услыши мя ис чрева китова вопль мой. И услышах» и т. д.

В миниатюрах и клеймах икон из уст говорящих персонажей поднимаются легкие облачки, в которых написаны произносимые ими слова, но слова, лаконично препарированные, слова, которые становятся почти девизами этих персонажей, неразрывно связанными с их «владельцами». И здесь достойно быть отмеченным особое отношение к произнесенному слову вообще. Оно не мимолетно, оно не исчезает во времени. Сплошь да рядом представление о персонаже становится неотделимым от тех слов, которые были им произнесены в наиболее важный момент жизни. Это «речения», которые живут в памяти многих поколений и которые даже в живописи в изображении того или иного персонажа не могут быть от него отделены.

Слово редко вводится в изображение реалистических школ, но оно очень часто в условной живописи, изображающей не мимолетное мгновение, а «вечное». Слово



в изображении как бы останавливает время. Его помещают в гербах в качестве девиза — как вечное напоминание о неизменяющейся сущности символизируемого объекта. Оно помещается в иконах для выражения сущности изображаемого — при этом сущности не меняющейся.

По своей природе произнесенное или прочитанное слово возникает и исчезает во времени. Будучи «изображенным», слово само как бы останавливается и останавливает изображение⁶.

Тесная связь слова и изображения породила в Средневековье обилие легенд о заговоривших изображениях. Эта связь слова и изображения поддерживалась и самим смыслом иконы. В иконном изображении особое значение имел мистический контакт его с молящимся. Молящийся обращался к изображению со словами, он как бы требовал ответа себе, он ждал чуда, действия, совета, прощения или осуждения, он был готов поэтому услышать слова, обращенные к нему от изображения. И вместе с тем это иконное изображение было изображением святого или события вообще: святой писался не в какой-либо определенный, более или менее случайный момент его жизни, а в своей вневременной сущности. Поэтому связь его с надписью, которая указывала, кто он такой, была сильнее, чем это представляется нам, привыкшим к изображениям момента — пусть даже самого характерного и типичного. Память святого, память события его жизни была в гораздо большей мере, чем в новое время, фактом, не преходящим во времени. Празднество повторялось ежегодно. В вечном своем аспекте события Рождества, Пасхи, Вознесения и так далее существовали постоянно.

Икона, посвященная празднеству, не только его изображала, но была частицей самого этого празднества.

Поэтому надпись не только поясняла изображение — она становилась частью самого изображения, частью канона этого изображения.

Надо проникнуть в психологию и идеологию Средневековья, чтобы понять во всей глубине эстетическое значение надписей в изобразительном искусстве Средневековья. Слово выступало не только в своей звуковой сущности, но и в зрительном образе.

И не только слово вообще, но и данное слово данного текста. Оно тоже было в какой-то мере «вневременно». Вот почему надписи так органически входили в композицию, становились элементом орнаментального украшения иконы. И вот почему так важно было украшать текст рукописи инициалами и заставками, создавать красивую страницу, даже писать красивым почерком.

Молитвы твердились, тексты повторялись, произведения читались по многу раз. Именно поэтому еще они должны были быть красиво написаны, как должны были красиво быть написаны любимые изречения, которые нужны всегда, с которыми не расстаются, которые направляют повседневное поведение человека. Это порождало особое отношение к слову как к чему-то драгоценному, священному. Разумеется, это касалось, по преимуществу, слова в возвышенном стиле, в стиле высокой церковной литературы. Слова эти — праздничные одежды, которые не следует надевать по будням. Не будем на этой теме задерживаться. К вопросу о возвышенном стиле и его особых связях с изображением и рукописной украшенностью мы еще вернемся в дальнейшем.

Изучение связей литературы и изобразительного искусства не следует ограничивать поисками и установлением общих сюжетов, тем, мотивов, философских и богословских понятий и т. д. Сюжеты, темы, мотивы



в Средневековье по большей части традиционны. Важно, в какой стилевой связи появляется тот или иной сюжет, мотив, тема — в литературе и живописи. Допустим, для определения характера живописи Феофана Грека не так важно, что в его произведениях отразились те или иные темы исихастов, как то обстоятельство, что они находятся в общей стилистической системе. Для искусства важны не столько отдельные философские и богословские положения и убеждения, сколько тип, стиль этих положений и убеждений. Важно, что стиль живописи Феофана близок к стилю исихастского богословствования. Феофан мог и не читать исихастских сочинений, но тем не менее стиль его живописи и стиль исихастской идеологии подчиняются единым предвозрожденческим формирующим стиль принципам.

Многие явления в развитии искусства одновременны, однородны, аналогичны и имеют общие корни и общие формальные показатели. Литература и все виды других искусств управляются воздействием социальной действительности, находятся в тесной связи между собой и составляют в целом одну из наиболее показательных сторон развития культуры. Вот почему при построении истории литературы показания других искусств помогают отделить значительное от незначительного, характерное от нехарактерного, закономерное от случайного. Показания изобразительных искусств помогают охарактеризовать каждую эпоху в отдельности, вскрывают общие истоки, общую идейную и мировоззренческую основу литературных явлений. Сближения между искусствами и изучение их расхождений между собой позволяют вскрыть такие закономерности и факты, которые оставались бы для нас скрытыми, если бы мы изучали каждое искусство (и в том числе

литературу) изолированно друг от друга. Отдельные явления могут быть выражены сильнее то в одном искусстве, то в другом.

Мы должны заботиться о расширении сферы наблюдений над аналогиями в различных искусствах. Поиски аналогий — один из основных приемов историко-литературного и искусствоведческого анализа. Аналогии могут многое выявить и объяснить. Так, общим явлением для литературы, живописи и скульптуры Древней Руси на известных этапах их развития является подчиненность их своеобразному этикету: этикету в выборе тем, сюжетов, средств изображения, построении образов и характеристиках. Изобразительные искусства и литература в своих идеализирующих действительность построениях исходят из единых представлений о благообразии и церемониальности, необходимых в художественных произведениях. Эти этикетные представления претерпевают общие изменения, их судьбы связаны и взаимозависимы. Можно заметить общее по эпохам развития в формах и принципах сочетания традиционности и творческого начала, в формах проявления повторяемости тем и сюжетов, в канонах литературы и изобразительных искусств. Легко привести многие другие примеры синхронности развития литературы и других искусств. Не заботясь о полноте этих примеров и систематичности в их перечислении, упомянем лишь самые показательные. Так, например, в XVI в. усиление роли канонов и литературных образцов, литературного этикета совершается одновременно с введением иконописных подлинников и с попытками развить и упорядочить церковные обряды и систему росписей. Усиливается назидательность литературы и изобразительных искусств, делаются попытки создать энциклопедические системы в так называемых «обобщающих



предприятиях» XVI в. («Великие Четьи-Минеи», «Домострой», «Лицевой свод», «Степенная книга» и пр.) и в энциклопедических по своему характеру росписях Золотой палаты. Эти энциклопедические системы стремятся замкнуть круг тем, мыслей, самих допускаемых для чтения и рассмотрения произведений в общей борьбе с нарастающим свободомыслием. В том же, XVI веке, возможно в связи с тем же стремлением к ограничению духовной жизни грубой фактографией и нетворческими художественными методами, намечается возрастание повествовательности в литературе и изобразительных искусствах⁷. Усиливается риторичность и этикетная официальная пышность, задача которых заключалась в том, чтобы заменить творчество и критическую мысль пустопорожними восторгами и бездумными априорными признаниями заслуг государства⁸.

Внимательное изучение общих областных черт в литературе и других искусствах, общности их судеб и содержания областных, центробежных тенденций, их одновременного преодоления и сочетания с центростремительными силами способно прояснить процесс постепенного складывания единой литературы.

Местные оттенки начинают одновременно исчезать в XVI в. в различных областях художественной культуры — в литературе, зодчестве и живописи. На основе экономического и политического объединения отдельных русских земель происходит унификация всей русской культуры в той последовательности и с той степенью быстроты, которые подсказывались самой социально-политической действительностью.

Общие достижения в различных искусствах не всегда, однако, так показательны и «дисциплинированы». Самый обычный, ставший избитым пример общих для литературы и других искусств областных черт —

пресловутый новгородский лаконизм, якобы одинаково сказывающийся в новгородском летописании, новгородском зодчестве и новгородском изобразительном искусстве, — может быть, окажется при более внимательном его изучении не таким уж показательным и простым, как он представляется за последние сто лет искусствоведам и литературоведам, занимавшимся Новгородом.

Иногда только одна область искусства быстро реагирует на изменения в экономической и политической действительности, другие же области отстают или трансформируют это воздействие с такою степенью своеобразия, что заметить его становится возможным только при сопоставительном изучении всех искусств. Так, например, воздействие условно называемого движения восточноевропейского Предвозрождения выразительнее всего сказалось в живописи, и именно эта последняя помогает нам понять сущность так называемого второго южнославянского влияния в литературе и процесс отдельных изменений в архитектуре.

Появление и выявление национальных черт также идет не равномерно в отдельных искусствах и также требует своего сравнительного изучения в различных искусствах и литературе. В общем развитии художественной культуры народа то одна, то другая ее область оказывается ведущей. Можно заметить, что в XIV и XV вв. самое передовое положение занимает живопись. Затем наступает черед зодчества, которое вместе с живописью составляет в XV и XVI вв. вершину достижений русской культуры. Русское зодчество в XVII в., создав ряд всемирно известных ансамблей, ничуть не отстает от западноевропейского. В XVII же веке усиленно развиваются отдельные стороны литературы. Сопоставительное изучение различных искусств, и в первую очередь



литературы в ее отношениях к другим искусствам, имеет огромное значение и для характеристики сущности иностранных влияний, их смен, их обусловленности определенными общественными потребностями в том или ином случае.

Не будем останавливаться на других примерах необходимости изучения одинаковых явлений в различных искусствах. Отметим только, что это изучение не должно ограничиваться изучением сходств, но должно внимательно анализировать и все различия.

Следует различать два понятия стиля в литературе: стиль как явление языка литературы и стиль как определенная *система* формы и содержания. Стиль — не только форма языка, но это объединяющий эстетический принцип структуры всего содержания и всей формы произведения. Стилеобразующая система может быть вскрыта во всех элементах произведения. Художественный стиль объединяет общее восприятие действительности, свойственное писателю, и художественный метод писателя, обусловленный задачами, которые он ставит. В этом смысле понятие стиля может быть приложено к различным искусствам и между ними могут оказаться синхронные соответствия. Одни и те же приемы изображения могут сказаться в литературе и в живописи той или иной эпохи, им могут соответствовать некоторые общие формальные признаки зодчества того же времени или музыки. А поскольку эстетические принципы могут распространяться за пределы искусств, постольку мы можем говорить и о стиле той или иной философии или богословской системы. Мы знаем, например, что стиль барокко сказался не только в архитектуре, но захватил собой живопись, скульптуру, литературу (особенно поэзию и драматургию) и даже музыку и философию.

До XIX в. понятие «барокко» применялось только к архитектуре⁹. Искусный анализ этого стиля в работах Г. Вёльфлина¹⁰ помог выявить общие черты стиля барокко¹¹ для архитектуры, живописи, прикладного искусства и скульптуры, а в работах его последователей — для литературы и музыки. В настоящее время мы можем говорить о стиле барокко как о стиле эпохи, в той или иной степени сказывающемся во всех видах художественной деятельности в известных хронологических пределах и географических границах¹².

Во все ли времена существует то, что мы можем назвать «стилем эпохи»¹³? На этот вопрос отвечает венгерский исследователь Тибор Кланицай¹⁴. Т. Кланицай разграничивает стили, сказавшиеся во всех искусствах, и стили, ограниченные только некоторыми видами художественной деятельности человека. Так, например, с одной стороны, Т. Кланицай пишет, что романтизм охватывал собой литературу, живопись, скульптуру, музыку, парковое искусство (по преимуществу малые формы архитектуры) и прикладное искусство. С другой стороны, Т. Кланицай отмечает, что реализм XIX в. сказался только в литературе (по преимуществу в прозе и драме), живописи и скульптуре, но было бы натяжкой говорить о реализме в зодчестве, и он очень поверхностно проник в прикладное искусство и еще слабее в музыку, в ограниченном смысле его можно наблюдать в поэзии. Еще меньшее число искусств охватывают одновременно стили и направления начала XX в. (символизм, экспрессионизм, сюрреализм и пр.).

Создается впечатление, которое в будущем должно быть проверено на широком материале, о постепенном сужении и ограничении того явления, которое мы условно можем назвать «стилем эпохи». Возможно, что процесс в развитии искусств связан со все большей и

большей спецификацией искусств и углублением внутренних закономерностей их роста.

Возвращаясь к Древней Руси, мы должны отметить, что то, что раньше воспринималось как «второе южнославянское влияние» в древнерусской литературе, теперь благодаря привлечению внелитературного материала предстает перед нами как проявление Предвозрождения на всем юге и востоке Европы. Все яснее становится, что так называемое восточноевропейское Предвозрождение охватывало еще более широкий круг культурной жизни, чем барокко. Оно выходило за пределы явлений искусства и распространяло свои «стилеобразующие» тенденции, пользуясь отсутствием четких границ художественной деятельности человека, на всю идейную жизнь эпохи. Как явление культуры восточноевропейское Предвозрождение было шире барокко. Оно охватывало, кроме всех видов искусства, богословие и философию, публицистику и научную жизнь, быт и нравы, жизнь городов и монастырей, хотя во всех этих областях оно ограничивалось по преимуществу интеллигенцией, высшими проявлениями культуры и городской, и церковной жизни.

Попутно отмечу, что не следует смешивать понятия Предвозрождение и Проторенессанс. Проторенессанс — это «Перворенессанс», наиболее раннее его проявление, ничем, в сущности, принципиально не отличающееся от самого Ренессанса, разве что своей «первородностью».

Проторенессанс в Италии был отделен от Ренессанса периодом поздней готики. Предвозрождение же предшествует Возрождению непосредственно, но еще не является Возрождением по самому своему характеру. Предвозрождение в Италии — это не столько Проторенессанс XIII в., сколько поздняя готика, которая стоит между Проторенессансом и Ренессансом. В России

Предвозрождение ближе к поздней готике, включающей элементы Возрождения, но коренным образом от него отличающейся своим ярко выраженным религиозным характером.

Русское Предвозрождение не дало Возрождения. Этому воспрепятствовали обстоятельства. История знает немало случаев, когда начавшееся большое культурное движение было внешне заторможено неблагоприятной обстановкой. Но вернемся к проблеме «стиля эпохи». Возникает вопрос: то, что мы называем «романским стилем» IX–XIII вв., не было ли также явлением стиля эпохи, в осуществлении которого сыграли свою роль не только Восточная и Южная Европа, но и вся Европа в целом? Мне кажется, что, когда будут произведены подробные и детальные исследования этого стиля, откроются широкие возможности для распространения этого стилистического понятия не только на архитектуру и скульптуру, но и на живопись, прикладное искусство, литературу, богословскую мысль¹⁵.

Общие черты могут быть вскрыты в XI–XIII вв. в Древней Руси между «монументальным стилем» в изображении человека в летописи, скульптурным убранством владими́ро-суздальских храмов, стилем живописи и стилем зодчества того же периода. Этот стиль, несомненно, охватил собою не только Западную Европу, но и Византию, южнославянские страны, Русь. Черты этого стиля отражены в покоряющем все виды духовной деятельности человека стремлении к монументальности, к четкости «архитектурных» членений и ясности соотношения главных частей при одновременной «неточности» и разнообразии деталей, в попытках охватить возможно шире мироздание в целом, видеть в каждой детали всю вселенную (своеобразный «универсализм видения»), в тенденции подчинить этому единому



объяснению все явления, создавать внутренние символические связи между всеми формами существования. Это стиль, пронизанный пафосом универсализма, склонный к установлению связей между всеми формами существования, между всеми видами искусства.

Показателем этого искусства для меня является любой храм в Византии, Франции, Италии, у южных славян или на Руси XI–XII вв., части которого символизируют собой вселенную, церковное устройство и человеческую природу.

Росписи храма охватывали всю священную историю, были посвящены прошлому, настоящему и будущему (композиции Страшного суда, деисус). Совершаемое в этом храме богослужение, включавшее литературные, театральные, музыкальные, изобразительные стороны, напоминало молящимся о всей священной и церковной истории. В этом храме крайняя обобщенность форм и «объяснений» сочеталась с разнообразием проявлений этих форм, общая симметрия в крупном плане — с частной асимметрией деталей.

Задача будущих исследований — дать точный и детальный анализ этого стиля и подобрать ему более точное название. «Романским» этот стиль может быть назван только в том смысле, что он возник на бывших территориях двух Римов — Восточного и Западного. Это был стиль, общий для Византии (Второго Рима) и Италии, а отсюда распространившийся на всю территорию Европы и частично Малой Азии. Этот стиль имел не меньшее распространение, чем барокко. Он захватывал не только искусства. Он был наследником античности, сохранял с последней непосредственные, а не только «ученые» связи, как впоследствии Ренессанс. Поэтому в нем сильнее эллинизм, чем эллинство, неоплатонизм, чем платонизм, а античная религия осознается как крайне

враждебная христианству. Нет и речи о ее «реабилитации» и эстетизации, как в Ренессансе.

От явлений «стиля эпохи» мы должны строго отличать отдельные умственные течения и идейные направления — какой бы широкий круг явлений они ни охватывали. Так, например, стремление к возрождению культурных традиций домонгольской Руси охватывает в конце XIV и в XV в. зодчество, живопись, литературу, фольклор, общественно-политическую мысль, сказывается в исторической мысли, проникает в официальные теории и т. д.¹⁶, но само по себе это явление не образует особого стиля, не образуют особого стиля и многочисленные проникновения на Русь ренессансной культуры. Ренессанс, который на Западе был и явлением стиля, в России оставался только умственным течением¹⁷.

В определении того, что мы условно можем называть «стилем эпохи», огромную роль должны сыграть уточнения и самого этого понятия, и близких к нему эстетических представлений, а также совершенствование методических приемов анализа стиля, выявление его связей с идейным содержанием и, самое главное, исследование его социальной основы, его исторической обусловленности.

Литература и все другие искусства находятся между собой в определенных взаимодействиях, зависят друг от друга, составляют некоторое равновесие.

ЗАКОН ЦЕЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ И ПРИНЦИП АНСАМБЛЯ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Древнерусский художник никогда не изобразит в своем произведении существенный объект не полностью или в случайном повороте. Поэтому он предпочтет сократить размеры изображения, но уместит его полностью (например дома, дерево и пр.).

Лик человека или его фигура до пояса сверху (в ее «чистой», по средневековым представлениям, части) представляют собой известную цельность, и они поэтому могут быть изображены на иконе отдельно, но нельзя себе представить изображение человека или человеческого лика, срезанное рамкой иконы по вертикали или горизонтали. Объект может быть изображен только целиком.

Средневековый художник стремился изобразить предмет во всей его данности. Он ставит человека фасно, чтобы явно были видны обе его симметричные стороны: две руки, обе половины лица... Иллюзионистическое изображение человеческой фигуры в случайном повороте, в случайном положении и в случайных

границах на ранних этапах развития древнерусского искусства не удовлетворяло художника. Громадным шагом вперед по пути к более реалистическому изображению действительности явилось появление в XIV в. профильных изображений (сперва дьявола, Иуды в «Тайной вечери», второстепенных фигур)¹, изображений, передающих движение.

Средневековый художник стремился изобразить предмет развернутым во всех его существенных деталях. Крышка стола показывалась сверху, чтобы были видны все лежащие на нем предметы. Показывались, по возможности, все ножки стола. Художнику приходилось сокращать размеры и число отдельных предметов, чтобы уместить их целиком. Так, например, здание на иконе могло быть и меньше, и в рост человека. Листья на дереве изображались не в виде общей кроны, а по отдельности каждый листок, и количество этих листков сокращалось иногда до двух-трех. Средневековая живопись не оставляла ничего, что приходилось бы домысливать зрителю за пределами изображения. Изображаемое целиком умещалось на изображении. Иное дело — живопись нового, «послевозрожденческого» времени, когда рама картины как бы выхватывала из мира только его часть — пусть самую важную, но отнюдь не замкнутую и не ограниченную в себе.

То же мы видим и в древнерусской литературе. Здесь также действует закон цельности изображения. В древнерусских литературных произведениях нет ничего, что выходило бы за пределы повествования, как в иконах нет ничего существенного, что выходило бы за пределы «ковчежца» иконы — ее рамки. В изложении отобрано только то, о чем может быть рассказано полностью, и это отобранное также «уменьшено» — схематизировано и уплотнено. Древнерусские писатели рассказывают об историческом факте лишь то, что считают главным,

согласно своим дидактическим критериям и представлениям о литературном этикете.

Факт, о котором рассказывается, схематизируется в пределах, необходимых, чтобы лучше быть воспринятым читателем, лучше запомниться. Деталь изображается не такой, какой она была в действительности, со всеми ее случайными чертами, а так, чтобы лучше быть воспринятой в ее целостности читателем, — как геральдический знак, эмблема описываемого. Древнее искусство в большей степени символизирует и сигнализирует, чем показывает и живописует. Некоторые события как бы заново инсценируются, драматизируются диалогами, домысливаются объяснениями. Все это делается для того, чтобы не оставить ничего за пределами повествования, сделать объект повествования абсолютно ясным. Объект повествования «замкнут», довлеет самому себе.

Художественное время в древнерусских литературных произведениях подчиняется тому же закону целостности изображения. О событии рассказывается от его начала и до конца. Читателю нет необходимости догадываться о том, что происходило за пределами повествования.

Если рассказывается жизнь святого, то сперва говорится о его рождении, затем о детстве, о начале его благочестия, приводятся главнейшие события его жизни (главнейшие — с точки зрения внутреннего и внешнего смысла его существования), потом говорится о его смерти и посмертных чудесах.

Если рассказывается о каком-либо историческом событии (например о битве, о «хождении» в Святую землю и пр.), то рассказ также начинается с самовозрождения события и заканчивается его концом: начало события есть и начало рассказа, конец события — конец повествования. Если в «Хождении» ничего не говорится о сборах в путешествие или обо всех перипетиях пути, то только потому,



что все это считалось недостойным внимания, — следовательно, средневековый паломник видел смысл повествования не в самом путешествии, а в описании виденного.

Если рассказывается всемирная история, — она начинается «от Адама» или от Вавилонского столпотворения, от которого вели, по средневековым представлениям, свое происхождение отдельные народы. Русская история также имеет свое начало. Летописец искал это начало то в призвании варягов, положивших основание княжеской династии, то в первом точно датированном событии, от которого летописец смог начать свое изложение и «числа положить». Свое начало имеют истории княжеств и городов. Однако в летописях повествование обычно не имеет конца, так как конец постоянно как бы уничтожается и продолжается современностью. Современность все нарастает и «убегает» от повествователя. Впрочем, повествование о родной стране, княжестве, городе может заканчиваться в летописях каким-либо существенным событием: смертью князя или вокняжением нового, победой, присоединением другого княжества и т. д. Это событие остается действенным в качестве конца повествования до той поры, пока оно действительно в самой действительности.

Закон цельности изображения в древнерусской литературе приводит к тому, что художественное время не только имеет свой конец и начало, но и известного рода замкнутость на всем своем протяжении. Событийный ряд как бы выделен из соседних событийных рядов, не связан с ними, хотя отдельные «мосты» к русской истории постоянно наводятся, нося характер внешних привязок.

Другое последствие закона цельности изображения — однонаправленность художественного времени. Повествование никогда не возвращается назад и не забегают вперед. В житии святого иногда и говорится об ожидающей его судьбе, а в рассказе об исторических событиях и



приводятся дурные приметы или счастливые предзнаменования, но это не хронологическое нарушение, а попытка указать на вневременной смысл событий. Эти обращения к будущему, по представлениям средневековых писателей, заложены в самой действительности: приметы и предзнаменования имели место, по этим представлениям, на самом деле, изначально была известна и predetermined судьба каждого. Такого рода обращения к будущему нельзя, следовательно, рассматривать как нарушение однонаправленности повествования, в целом не знающего передвижек во времени. Повествователь следует за событиями, не нарушая их реальной последовательности.

Закон цельности изображения замедлял развитие действия, придавал ему эпическое спокойствие в развитии. Речи действующих лиц должны были подробно и полно выразить основное отношение их к событиям, вскрыть смысл этих событий. Поэтому речи приобретали также самодовлеющее значение. Действующие лица говорили с обстоятельностью, невозможной в некоторых положениях; язычники цитировали псалмы и говорили о своей несправедности, грешники свидетельствовали о своей греховности.

В Сербской «Александрии» персидский царь Дарий, умирая, произносит длинные речи, в которых обстоятельно заявляет о своем отношении к смерти и объявляет, что он нисходит в преисподнюю. В Киевско-Печерском патерике рассказывается о смерти Евстратия: Евстратий был распят в плену; на кресте Евстратий, несмотря на жестокие муки, повествует о том, что означает для него смерть на кресте, подобная смерти Христа, и приводит в доказательство своей мысли цитаты из Библии. Все эти смерти театральны, длительны, развернуто представлены во всех деталях своего извечного смысла.

Читая произведение, мы движемся от его начала к его концу. Это одна из характерных черт литературного

произведения². Однако это правило стоит на грани своего постоянного нарушения. Оно перебивается другим правилом: литературное произведение существует для читателя одновременно как единое целое. В какой бы точке произведения ни находилось в данный конкретный момент внимание читающего, последний помнит все, что он прочел раньше, и сам, помимо воли автора, стремится предугадать дальнейшее.

Когда процесс чтения закончен, только тогда перед ним произведение выступает как произведение — в его целом. Повторные чтения закрепляют художественное восприятие произведения как единого целого.

Следовательно, наряду со своим существованием во времени литературное произведение обладает еще вневременным бытием. Это вневременное бытие было особенно интенсивным в произведениях древнерусской литературы. Интерес интриги, обусловленный по преимуществу восприятием литературного произведения во времени, был в ней представлен слабо. Литературные произведения были рассчитаны в гораздо большей степени на многократное чтение, подобно тому как на многократное повторение в чтении или в произнесении были рассчитаны молитвы.

Молитвы твердились наизусть и пелись. Богослужение повторялось в известные дни и часы. Не случайно небольшой репертуар чтения средневекового книжника в Четьих-Минеях и в прологах располагался по дням годового круга. Чтение приближалось к исполнению обряда, часто непосредственно переходило в обряд, замыкалось в пределах дня, недели, года. От этого вневременное начало выступало особенно сильно не только в произведениях церковных, связанных с ритуалом, но и в произведениях светских, исторических.

Вневременное начало сказывалось в самой структуре произведения. Сравнительно поздно в древнерусской



литературе вступает в силу интрига, занимательность, связанная с временной структурой литературного произведения. Замкнутость сюжетного времени позволяет сочетать в одном произведении несколько самодовлеющих сюжетов путем их механического соединения.

Произведения разного жанра и разных сюжетов вводятся в единую компиляцию. Произведения механически соединены друг с другом, как соединена в анфиладу серия отдельных помещений. В предисловии к житию святого уже могут содержаться сведения о некоторых значительных событиях его жизни. В заключительной похвале могут быть повторены многие из фактов, уже рассказанные в житии. Предисловие, житие, похвала святому. Описание его посмертных чудес, службы святому — это все разножанровые произведения, анфиладно-соединенные и объединенные личностью самого святого. Каждое из этих произведений, входя в единое, более крупное целое, по-своему закончено, законченным характером отличается и художественное время каждого из этих произведений. Анфиладным способом построены летописи, хронографы, патерики, Четьи-Минеи, палеи, наконец, даже некоторые сборники неопределенного состава. И в каждом из этих крупных произведений объединенные более мелкие произведения обладают каждое своим законченным временем.

В своих работах Н. Н. Воронин неоднократно говорит об устремленности древнерусских зодчих к передаче чувства величественного, чувства превосходства Бога, церкви и князя над рядовым зрителем.

Вот, например, что пишет Н. Н. Воронин о Суздальском соборе: «Суздальский собор, поднявший свои полосатые каменно-кирпичные стены на огромную высоту над землей, над которой едва выступали дерновые кровли жилищ рядового городского люда, весомо и зримо

утверждал идею могущества создавшего его князя и ничтожество, и бессилие его подданных.

Самый факт постройки столь огромного здания, вероятно, воспринимался как своего рода чудо, облакавшее князя ореолом сверхъестественного. Не нужно было ничего читать, чтобы от одного взгляда на этот величественный собор мысль простого человека была подавлена “под тяжестью массы” и испытала “чувство благоговения”. Уже этим первым впечатлением от монументального здания закреплялось сознание огромной социальной дистанции, отделявшей господ от подданных.

Эта же идея воплощалась во внутреннем пространстве храма, в наличии характерных для этой поры хор, где над головой вошедшего в собор незримо пребывали князь и его приближенные. Сам интерьер храма с его четкой организованностью, строгими линиями, огромностью пространства, пронизанного светом из окон и сиянием хоросов и паникадил, с богатством утвари и цветным ковром росписей — все это являло трудно передаваемый контраст с бесформенностью, теснотой и мраком закопченных дымом очага жилищ горожан, — жилищ, и внутренне, и внешне похожих на могилы».

Все, что пишет здесь Н. Н. Воронин, находит точное подтверждение в основном эстетическом кодексе древнеславянских литератур — «Шестоднев» Иоанна Экзарха Болгарского, откуда черпали свои эстетические идеалы древнерусские читатели и значение которого еще недостаточно определено в научной литературе.

Действительно искусство Византии, восточных и южных славян стремилось прежде всего поразить зрителя, читателя или слушателя величиим, торжественностью, воздействовать на воображение рядового человека, создав чувство дистанции между ним, Богом и князем. Произведения зодчества должны были контрастировать



с обыденной застройкой, «сламными» хижинами смердов в сельской местности, окружающими жилищами ремесленников в городе, окружающей природой. Искусство должно было контрастировать с обыденной жизнью как таковой. То же самое видим мы и в литературе. Произведения литературы должны были выделиться среди обычной деловой письменности языком (церковнославянским), стилем (витийственным), возвышенностью и «этикетностью», церемониальностью изображения. Изображение величия Бога, церкви, княжеской власти — вот одна из основных целей средневекового искусства.

Всему этому способствовала одна черта средневекового искусства, свойственная всем его видам и особенно подчеркнутая в «Шестодневе» в отношении зодчества, — стремление к созданию больших ансамблей. Архитекторы заботились о создании парадных въездов в город, мыслили градостроительными масштабами, подчиняли свои постройки широким градостроительным идеям.

В Киеве зодчие Ярослава Мудрого создали ансамбль въезда, тянувшийся от Золотых ворот и до Софии, и Десятинной церкви (очевидно, для того же смерда или для послов, войска, церковных процессий). Такой же ансамбль был создан во Владимире от Золотых ворот до Успенского собора. Как это прекрасно показано Н. Н. Ворониным, градостроительный ансамбль Владимира начинался далеко за пределами самого Владимира — у церкви Покрова, встречавшей плывущего во Владимир.

В «Шестодневе» Иоанн Экзарх описывает, как развертывается перед рядовым зрителем анфилада строений, как подходит он ко двору, входит в ворота, видит по обе стороны стоящие храмы, входит во дворец, в его высокие палаты и церкви, украшенные камнем, деревом, красками («шаром»), золотом и серебром, как он видит, наконец, и самого князя, окруженного придворными,

в драгоценных, пышных одеждах. Князь и его окружение в их сверкающих одеждах, золотых гривнах, поясах и обручах на руках служили как бы заключительным аккордом этой архитектурной композиции.

По существу, тот же ансамблевый характер носило и изобразительное искусство. Иконы собирались в ансамбли, в ансамбли же объединялись фресковые изображения. Архитектура и живопись были обращены к идущему или окидывающему взором все пространство вокруг себя зрителю.

Тот же эстетический принцип сказывается и в литературе. Произведения группировались в громадные ансамбли: летописи, хронографы, Четьи-Минеи, патерики, прологи, разного вида палеи и сборники устойчивого содержания. Переходя от произведения к произведению, от одной его части к другой, написанной в другом жанре и стиле, читатель как бы следовал по некой пышной анфиладе, бесконечно углубляясь в ритмическое чередование его частей или отдельных полусамостоятельных произведений. Все эти части иногда принадлежат различным авторам и даже написаны в различные эпохи, но все они объединены в единый ансамбль.

Ансамблевый характер житий был подчеркнут В. О. Ключевским: «Житие — это целое архитектурное сооружение, напоминающее некоторыми деталями архитектурную постройку». Произведения древнерусской литературы как бы «наращивались» произведениями других жанров и других эпох. При этом создавалась структура, в которой различные художественные стили и методы анфиладно сменяли друг друга, выступали массивами, сосуществовали друг с другом, соединяясь на основе контрастов. Общие эстетические принципы охватывали в Древней Руси и литературу, и зодчество.

ПРОГРЕССИВНЫЕ ЛИНИИ РАЗВИТИЯ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В мою задачу не входит рассмотрение философской стороны проблемы прогресса вообще и художественного прогресса в частности. В советской науке с марксистских позиций проблема прогресса в литературе в последнее время углубленно рассматривалась в книгах и статьях М. Б. Храпченко, А. С. Бушмина, Б. С. Мейлаха, В. Р. Щербины; в художественной области вообще наиболее рассудительный очерк дан в книге В. В. Ванслова «Прогресс в искусстве» (1973).

Наша задача конкретная — выявить те общие линии, по которым литература, развиваясь, постепенно совершенствуется и расширяет свои художественные возможности.

Художник творит в пределах тех возможностей, которые перед ним открывает эпоха и окружающее его искусство. Создаваемые художником ценности ни в какой мере не пропорциональны возможностям, имеющимся в его сфере искусства. Скорее напротив: чем больше возможностей у художника, тем труднее ему творить, ибо возрастание возможностей есть одновременное возрастание

тех требований, которые вольно или невольно предъявляет зритель, читатель или слушатель к произведению искусства. Поэтому возрастает роль таланта и гения. Но прогресс — не в талантах и гениях, а именно в средних возможностях, в совершенствовании их и в расширении и усложнении художественной сущности литературы.

ПОСТЕПЕННОЕ СНИЖЕНИЕ ПРЯМОЛИНЕЙНОЙ УСЛОВНОСТИ

Обращаюсь непосредственно к краткому обзору тех линий и направлений, которые могут быть прослежены на всем тысячелетнем пути русской литературы.

Одна из линий в направленной смене стилей и течений состоит в постепенном снижении прямолинейной условности искусства.

Раннесредневековое искусство во всей Европе, не исключая и Восточной, чрезвычайно условно. Эта условность первоначально имеет прямолинейный характер: для понимания раннесредневекового искусства нужны словари символов, аллегорий, философских и богословских понятий. Из символов и понятий писатель строит картину, в которой только во вторичном плане могут быть заметны черты правдоподобного изображения действительности. Так, например, Кирилл Туровский из символов Воскресения Христова строит картину весеннего воскресения природы, и эта картина является одним из первых в русской литературе изображений пейзажа.

Замечательный историк средневекового искусства Эмиль Маль смог построить цельную характеристику искусства XIII в., исходя из энциклопедических собраний символов Винченца из Бовэ, Фомы Кантимпратана, Варфоломея Английского и др.¹

В эпоху развитого, «готического» средневековья в искусство вторгается сильная струя эмоциональности,

разрушающая и перестраивающая условность искусства предшествующего периода.

Ренессанс — новый этап в снижении условности искусства. Каждое из последующих стилевых направлений и течений снижает условность всех искусств, и литературы в их числе.

Постепенное падение условности искусства может быть прослежено на разных участках искусств. Здесь может быть отмечено падение условности вымысла. Вымысел, вначале очень ограниченный дозволенным и недозволенным, становится «игрой без правил», за исключением одного — требования правдоподобности, которая снижает степень условности вымысла больше, чем все «правила» предшествующего периода.

Литературный язык, резко отделенный от разговорного, — церковно-славянский, латинский, арабский, персидский, санскрит, вэнь-янь и пр., — постепенно уступает место литературным языкам, развивающимся на основе национальных и обретающим новую приподнятость над языком обыденным, которая постепенно, в свою очередь, исчезает.

Шаг за шагом исчезают в искусстве «запретные» темы — темы, не разрешающиеся литературным этикетом. Область литературных тем постепенно расширяется и сливается с действительностью. Количество тем в искусстве, сперва очень ограниченное, стремится сравняться с количеством сторон и аспектов самой действительности.

Резко снижается в искусстве количество «матриц», канонов, облегчающих создание новых произведений. Снижается роль литературного этикета, расширяются и облегчаются самые правила.

Окаменелые эпитеты, метафоры, образы, устойчивые формулы и мотивы постепенно оживают. Так, например, прослеживая движение одного какого-либо эпита-

та в фольклоре или средневековой литературе, можно говорить о постепенном «окаменении» эпитетов (термин и понятие А. Н. Веселовского), но, прослеживая движение эпитетов в целом как известной категории литературных средств, следует говорить о том, что эпитет постепенно выходит из своего окаменения, оживает, становится гибким, изменчивым, авторы в ненасытимой погоне за меткостью эпитетов изобретают все новые и новые, точнее прежних отображающие действительность.

Падение условности может быть отмечено по всем литературным путям и дорогам. Метафора, которая в Средние века и в фольклоре была по преимуществу метафорой-символом, в более позднее время становится метафорой по сходству. Сравнения, которые искали подобий в области извечных свойств и качеств объектов сравнения, все больше ищут внешних, непосредственно ощутимых сходств.

Искусство все определеннее стремится создавать *иллюзию* действительности — зримую и слышимую картину изображаемого.

Происходит постепенное сближение средств изображения и изображаемого. Коротко это явление объяснить очень трудно. Оно очень сложно. С некоторым упрощением мы можем сказать, однако, что оно заключается в том, что, вместо того чтобы пользоваться готовым набором условных средств изображения, автор стремится воспользоваться новыми, беря их из самой действительности или «приближая» их прямо и переносно к действительности. Эта черта — стремление средства изображения приблизить к предмету изображения в стиле реализма — хорошо показана в исследовании В. В. Виноградова «О языке художественной литературы» (1959).

Еще большее уменьшение условности искусства могло бы быть продемонстрировано на изображении человека.

Для древней русской литературы я отчасти стремился показать это в своей книге «Человек в литературе Древней Руси» (1958), но процесс этот идет и в последующей литературе. Он идет не только от стиля к стилю, от одного литературного течения к другому, но и внутри литературных течений — особенно в недрах реализма.

Итак, степень условности литературы снижается. Границы между литературой и действительностью все время размываются. Литература не только все шире и глубже *изображает* действительность, но она и приближает средства изображения к самому изображаемому. Не только реализм идет по этому пути, но и предшествующие ему направления. Романтизм, например, сравнительно с классицизмом менее условен, шире отражает действительность и больше приближает средства изображения к действительности. Поэтому может возникнуть предположение, что путь приближения литературы к действительности есть общий и прямолинейный путь движения литературы. Эту иллюзию поддерживают некоторые модернистские, авангардные течения в литературе, в которых литературное произведение готово слиться со стенограммой мыслей автора или даже с расшифрованной магнитофонной записью того или иного эпизода человеческого общения.

В снижении условности искусства некоторые западные искусствоведы видели признаки регресса — энтропии, действие второго закона термодинамики.

Второй закон термодинамики — это закон о «деградации» или «снижении качества» энергии в результате падения разности потенциалов. Можно представить себе гипотезу о том, что закон этот имеет нечто аналогичное и в литературе.

Условность и «без-условная» действительность создают ту разность энергий, которая и создает «работу искусства».

И действительно, появление новых произведений литературы облегчено наличием условностей. «Генетическая способность» литературы высока в Средние века, где существует литературный этикет и литературные каноны. Она еще более высока в фольклоре. На новый «случай» можно легко составить новое произведение в пределах известной условной системы, стилистического кода. Но если системы нет, то нужно создавать не только произведение, но и его стилистическую систему. Этим усложняется и творчество, и восприятие произведения.

Искусство, сливаясь с действительностью, перестает быть искусством, становится только фиксацией этой действительности, ее дублированием. Однако, к счастью, литература не знает процесса энтропии. Ей не угрожает «тепловая смерть». Литература не только избавляется от условных форм, но и приобретает их вновь. Приобретаемые формы условности «стыдливее», слабее и тоньше утрачиваемых. Условность в реализме менее заметна, чем в романтизме, а в романтизме внешне выражена слабее, чем в классицизме. Тем не менее она есть в каждом направлении — в том числе и в реализме.

Рост литературной культуры заставляет замечать условность, канон и штамп там, где раньше их не замечали. Условность не любит «дневного света», она возникает по большей части как бы «тайно». Соблюдать «скрытость» становится в литературе все труднее. От этого падение уровня условности и ее возобновление происходит со все большими трудностями. Искусство становится все более сложным, и тем самым восстанавливается необходимая «разность потенциалов», различие искусства и действительности.

Однако дело не только в этом. Энтропии противостоит внесение энергии извне, из «биосферы», окружающей литературу. Биосфера в материальном мире, по Вернадскому,

не подчиняется второму закону термодинамики. Есть своя «биосфера» и у литературы. «Биосфера литературы» — прежде всего окружающая ее действительность. Литература строится из «вещества», захваченного ею в окружающей действительности. Действительность переменна, и поэтому нельзя ее отображать все время одними и теми же средствами, на одном и том же уровне условности. Поэтому если даже условность перестанет изменяться, изменение действительности вызывает постоянное различие в соотношении кода и действительности, системы условностей и действительности.

Говоря о том, что литература получает энергию из действительности, строится из «вещества», захваченного в действительности, мы должны учитывать, что этот захват производится не только отдельным автором в отдельном произведении. В процессе развития литературы существует внутренняя миграция наблюдений, опыта, «стилистических кодов» — художественных условностей. Литература получает вещество не только из внешней среды, но и «из самой себя».

Литературное произведение (я нарочно говорю в данном случае о произведении, а не о писателе, так как явление это органически присуще самому искусству) служит не только действительности и самому себе, но поддерживает рождение других произведений. В литературном произведении заложена способность «заботиться» о других литературных произведениях. Литература обладает способностью к саморегулированию.

Энтропии противостоит внешний источник энергии. В литературе одним из этих внешних источников энергии является талант творца. Роль таланта все возрастает в литературе, иначе нет других возможностей создавать «разность энергий», необходимых для создания новых произведений. Искусство, сперва безличностное (фольклор), затем становится все более личностным.

Искусство не может быть системой, закрытой от внесения в него энергии со стороны. Энергия вносится творцом, но творцом не безличным, а личностным. Полностью безличностное искусство творится в пределах кода, в пределах существующих условностей и канонов, иначе говоря, оно лишь «воспроизводит», но, по существу, не создает новых произведений искусства. Когда же код «разоблачен», он не действует и искусства не существует.

Личность, индивидуальность творца способствует сохранению в литературе необходимого энергетического уровня, без которого невозможно дальнейшее существование искусства. Это своеобразное «световое излучение» личности творца. Литература (как и всякое другое искусство) открыта для входа свободной энергии таланта автора извне (автор ведь находится вне своего произведения).

Литературоведение служит саморегулированию литературы, оно разоблачает код и одновременно служит его возобновлению на более высокой и «тонкой» основе при помощи энергии таланта. Поэтому литературоведение — необходимое для литературы явление, когда снижается роль канонов и она приобретает все более личностный характер.

Итак, в литературе одновременно действуют и увеличиваются и хаосогенные, и антихаосогенные начала. Сложность литературы как искусства возрастает. Это ясно видно на примере реализма. Реализм как стиль обладает сильнейшими хаосогенными началами (сближение с «хаосом» действительности) и сильнейшими антихаосогенными началами (усиление индивидуального начала в творчестве, индивидуальных стилей и пр.).

ВОЗРАСТАНИЕ ОРГАНИЗОВАННОСТИ

Вторая линия в развитии литературы состоит в усилении в ней организованного начала, начала сознательного, интеллектуального.



В литературном творчестве в разных пропорциях находятся элементы организованного и стихийного. Эти пропорции меняются. В прошлом стихийные элементы творчества занимали гораздо более сильные позиции, чем в новое время.

В самом деле, к стихийным, бессознательным элементам творчества относятся традиционные элементы, которые не изобретаются заново, но которыми художник пользуется в необходимых случаях. Традиционные элементы часто включаются в новые элементы по своеобразной творческой инерции. К инертным элементам творчества относится также типичная для Средневековья однолинейность повествования, когда рассказчик не забегают вперед, а рассказывает все случившееся в порядке «естественной» последовательности событий. Эта однолинейность повествования создает композиционную примитивность произведения. Повествователь, чтобы заинтересовать своих читателей или слушателей, пользуется по преимуществу замедлением рассказа, но не создает сложной интриги, которая требовала бы от него некоего «художественного заговора» против читателя, заставляла бы его создавать ложные концы, ложные разгадки, не сразу раскрывать характеры действующих лиц, прибегать к различным формам художественной косвенности и пр.

Художественное творчество все время усиливает эти элементы сознательности. Сознательный, организованный сектор литературы растет по мере роста всех этих приемов, по мере усложнения содержания, которое тоже на первоначальном этапе литературы традиционно, однолинейно и пр.

Высшее проявление сознательности в литературе — появление критики и литературоведения, критический отбор лучшего в прошлом, усиление исторического отношения к достижениям прошлого.

Интеллектуальный читатель литературных произведений прошлого учитывает в новое время поправку на исторический этап, на особенности творчества в ту или иную эпоху, способен переключиться с одного стиля на другой, воспринимает старые произведения в аспекте тех литературных направлений, к которым они принадлежат, и т. д.

Историчность сознания — одно из самых важных достижений интеллектуальности. Историческое сознание требует от человека осознания исторической относительности собственного сознания. Историчность связана с «самоотречением», со способностью ума понять собственную ограниченность.

Неудержимый рост этих сознательных элементов ведет на известном уровне развития к «перехлестам». В известную часть литературы проникают «штуркарство», изоэпренность, искусственность, претенциозность, расчет только на особо искушенного читателя. Композиция произведений до крайности усложняется, возникает опасность исчезновения настоящего содержания, появления псевдохудожественности, различных «умствований» и пр. Растут все формы подделок под талант и новизну. В этих условиях, чтобы отличить подлинное от ложного, возрастает роль критики и литературоведения. Они возникают только на определенном уровне развития литературы. И они нужны не только для того, чтобы отбрасывать лженоваторство, но также чтобы указывать читателю на подлинную новизну подлинно художественных произведений, так как с ростом модернизма растет иногда и предубеждение читателей против всякой новизны — какой бы она ни была.

Рациональность и иррациональность в художественном творчестве находятся в некотором свойственном каждой эпохе и каждому художнику отношении, и



нельзя безнаказанно это соотношение нарушать, искусственно увеличивая либо то, либо другое. Если увеличить долю рациональности, может исчезнуть искусство, как и в обратном случае. Есть какие-то допуски, различные для каждой эпохи. Чем это определяется, пока сказать трудно, но, во всяком случае, они вполне определенные, и то, что допустимо в одну эпоху, ведет к гибели искусства в другую. Это какая-то исторически обусловленная относительность, смягчающаяся литературоведением на определенном этапе его появления.

Воздействие литературоведения необязательно идет непосредственно на читателя. Можно испытывать это воздействие через преподавание в школе, через разговоры со знакомыми, через чтение стихов чтецами, через театр и фильмы. Литературоведение во всех этих случаях создает подспудный фон, слаборазличимую, но все же твердую почву.

Современный читатель воспринимает Пушкина и его творчество в свете этого литературоведения, даже если он не прочел ни одной специальной работы по Пушкину. Он слышал что-то о его жизни, знает примерно, когда он жил, делает исторические поправки к его стихам, к его языку. Понимает, по крайней мере, то, что он чего-то не понимает и что есть где-то, в каких-то работах объяснение того, чего он не понимает. Историческое сознание пронизывает его эстетическое восприятие. Этого не было в Средние века. Читатель Средних веков если и знал биографию автора, которого он читал, то не потому, что он автор, а потому, что он был, допустим, святым, отцом церкви, военным, государственным деятелем и т. д. Вот почему мы не знаем многих авторов Средних веков даже по имени.

Рост организованного, сознательного начала в литературном творчестве идет вопреки отдельным элементам возвращения к стихийности в абсурдном творчестве, во-

преки временному росту интереса к бессознательному в психологии и в изображении человеческой психологии в литературе, вопреки росту интереса к иррациональному и экзистенциальному в философии, вопреки отдельным модам на расторможенный стиль и пр.

Итак, внешняя организованность литературы сменяется по всем линиям ее более высокой внутренней организованностью.

ВОЗРАСТАНИЕ ЛИЧНОСТНОГО НАЧАЛА

Возьмем третью линию литературного развития. От начала развития литературы и до современности, как мы уже отметили выше, протягивается линия возрастания личностного начала в литературе. Развитие личностного начала, «раскрепощение личности» в древней русской литературе идет по многим путям. Это даже не одна линия, а множество линий, множество нитей, свивающихся в прочнейшие связи, крепящие единство историко-литературного процесса.

Индивидуальное начало имеется в любом творчестве, однако в фольклоре оно сильно приглушено. Индивидуальное начало сказывается в фольклоре главным образом в исполнительском искусстве, но авторов произведений мы обычно не знаем. Авторы мало проявляют свою личность, подчиняя свое творчество канонам, этикету, господствующему в народном искусстве стилю.

Значительно сильнее представлено личностное начало в древней русской литературе, и тем не менее в древней литературе оно слабее развито, чем в новой. Причины тому две. С одной стороны, постоянные последующие в древней русской литературе переделки произведения, не считавшиеся с авторской волей и уничтожавшие индивидуальные особенности авторской манеры. С другой — авторы Средневековья и сами гораздо менее



стремились к самовыявлению, чем авторы нового времени. В литературе Древней Руси гораздо большую роль, чем авторское начало, играл жанровый признак. Каждый литературный жанр имел свои традиционные особенности художественного метода. Особенности художественного метода, присущие тому или иному жанру, вытесняли индивидуальные авторские особенности. Один и тот же автор способен был прибегать к разным методам изображения и к разным стилям, переходя от одного жанра к другому. Пример тому — произведения Владимира Мономаха. Летопись его «путей» (походов) и «ловов» (охот) составлена в летописной манере (по художественному методу и стилю). Совсем иной художественный метод и иной стиль в нравоучительной части «Поучения». Здесь перед нами художественный метод церковных поучений. Письмо к Олегу отличается и от того и от другого — это одно из первых произведений эпистолярной литературы, своеобразное по художественному методу и стилю.

Древнерусские литературные произведения очень часто говорят от имени автора, но этот автор еще слабо индивидуализирован. В средневековой литературе авторское «я» в большей степени зависит от жанра произведения, почти уничтожая за этим жанровым «я» индивидуальность автора. В проповеди — это проповедник, в житии святого — это агиограф, в летописи — летописец и т. д. Существуют как бы жанровые образы авторов. Будь, скажем, летописец стар или молод, монах или епископ, церковный деятель или писец посадничьей избы — его манера писать, его авторская позиция одна и та же. И она едина, даже несмотря на совсем разные политические позиции, которые могут летописцы занимать.

Индивидуальность авторского стиля резко возрастает в XIV и XV вв. Затем авторская личность начи-

нает заявлять о себе с достаточной определенностью в XVI в. в произведениях, принадлежащих перу властного и ни с чем не считающегося человека — Ивана Грозного. Это в какой-то мере первый писатель, сохраняющий неизменной свою авторскую индивидуальность независимо от того, в каком жанре он писал. Он не считается ни с этикетом власти, ни с этикетом литературы. Его ораторские выступления, дипломатические послания, письма, рассчитанные на многих читателей, и частная переписка с отдельными лицами всюду выявляют сильный неизменный образ автора: властного, ядовитого, саркастически настроенного, фанатически уверенного в своей правоте, все за всех знающего. Это сильная личность, но жестоко подавляющая другие личности, личностное начало в литературе своего времени.

Как знак развития личности могут быть восприняты и многочисленные автобиографии, записки о своем участии в событиях, которыми пестрит XVII в. Здесь и Аввакум, и его сподвижник Епифаний, и игумен полоцкого Богоявленского монастыря Игнатий Иевлевич, и Андрей Матвеев, составивший историю Стрелецкого бунта. С XVII же века развивается эпистолярное искусство, появляется личная переписка как явление быта и литературы.

В классицизме XVIII в. индивидуальность автора выражена уже достаточно резко, но все же слабее, чем в романтизме. В классицизме сильно сказывается власть жанров, «жанровый образ» автора, жанровая регламентация стиля. Предромантизм и романтизм связаны с резким развитием личностного начала, почти с культом личности, с разрушением привычных жанровых норм и возрастанием лирической стихии.

В реализме индивидуальный стиль автора почти обязательен. Каждый автор стремится писать в своей манере, говорить своим голосом, выразить свое миропонимание.



С ростом индивидуального начала в литературе связано и развитие в литературном творчестве профессионализма. Один из первых профессиональных писателей закономерно появляется в России в XV в. в эпоху Предвозрождения — это Пахомий Серб, но в дальнейшем профессионализм удерживается лишь на уровне переписчиков рукописей. Профессионализм вновь возрождается в XVII в.², и затем мы можем проследить его постепенный рост в XVIII и XIX вв. Жить на заработки от своего литературного труда становится почетным только, в сущности, в XX в.

Возрастание личностного начала в литературе было связано и с возрастанием личностного начала в действующих лицах литературных произведений. Действующее лицо из представителя своей среды — сословия, группы — становится ярко выраженной личностью, в которой сословные признаки сказываются лишь во вторую очередь или трансформированными через признаки сугубо личностные, индивидуальные.

Рост личностного начала сказался и в индивидуализации прямой речи действующих лиц.

Древняя русская литература до XVII в. обильно насыщена прямой речью героев. Герои произносят длинные речи, молитвы, обмениваются короткими обращениями друг к другу. Но при всем обилии прямой речи действующих лиц речь эта не индивидуализирована. Прямая речь по большей части носит книжный характер. В речах действующих лиц дается мотивировка их поступков, изображаются их душевное состояние, их мысли — при этом в предписываемых литературным этикетом формах. Между речами персонажей и изложением автора нет ни стилистических, ни языковых различий. Действующие лица говорят гладко и литературно. Поэтому до XVII в. по большей части речь

действующего лица — это речь автора за него. Автор как бы переизлагает то, что сказало или могло сказать действующее лицо. Персонажи еще не обрели собственного языка, своих, только им присущих слов и выражений. Этим достигается своеобразный эффект немоты действующих лиц, несмотря на всю их внешнюю много-речивость. Литературное произведение — как бы пантомима, комментируемая авторским голосом. Даже во многих произведениях XVII в. мы еще не слышим героев, а только читаем их речи. Так, например, при всей новизне и остроте образа молодца в «Повести о Горезлочастии» — это еще «немой» персонаж, как бы некоторая тень. Вместе с тем прямая речь не выделена не только в своих индивидуальных особенностях, но и в своих профессиональных и социально-групповых разветвлениях и диалектных формах. Прямая речь до XVII в. — это главным образом способ повествования, а не способ показа происходящего, его изображения.

Внимательное изучение истории прямой речи покажет в будущем множественность ее функций и обилие исключений из ее общей безличности.

Индивидуализация прямой речи идет по мере того, как снижается речь самого автора, становится менее высокопарной и книжной. Разговорные элементы проникают в демократической литературе второй половины XVII в. в повествование и в прямую речь. Только с этой поры стала возможной и индивидуализация речи. Речь действующих лиц не может индивидуализироваться сама по себе, независимо от других процессов в языке и содержании литературы.

Живостью прямой речи отличается прежде всего «Повесть о Фроле Скобееве». Прямая речь действующих лиц «Повести о Фроле Скобееве» отличается от авторской речи. В ней соблюдены живые интонации

устной речи. Замечательно и то разнообразие, с которым вводится в этой повести прямая речь действующих лиц: то Нащокин «закричал», то он «плачет и кричит», то стал «рассуждать з женою», то «приказал», то «спрашивает его», то стольники «имели между собой разговоры», то Ловчиков «объявил» и т. д.

Может быть отмечено в «Повести о Фроле Скобееве» и искусное ведение диалога. Автор как бы самоустраняется из повествования. Он предоставляет слово своим персонажам, и те разговаривают между собой, а не для читателя, пропуская то, что им понятно, что само собой разумеется, заставляя читателя самостоятельно догадываться о значении реплик без каких-либо авторских пояснений. Автор полностью самоустраняется из их разговоров.

Живость изложению придает и непосредственное столкновение косвенной и прямой речи, внесение элементов прямой речи в косвенную, авторскую.

Живые интонации и живая, разговорная лексика свойственны всем действующим лицам «Жития протопopa Аввакума». Речи действующих лиц сильно разнообразятся в зависимости от того, при каких обстоятельствах они произнесены. Сам Аввакум говорит по-разному в зависимости от того, молится ли он, проклинает ли никониан, «лает» ли своего мучителя Пашкова, взывает ли о помощи к Богу, разговаривает ли со своими последователями. Речи разнообразны, но при этом все же слабо индивидуализированы. Трудно отличить речи врагов Аввакума от речей самого Аввакума, и тем не менее в общей массе это различие все же есть. Речи Аввакума отличаются от речей его последователей и даже врагов большей «сниженностью», обилием бранных и просторечных выражений. Но это пока сделано не для того, чтобы подчеркнуть неуимчивый ха-

рактик Аввакума, а из авторской скромности: Аввакум унижает себя низкой речью, подчеркивает свою «грубость», необразованность, некнижность. Эта незамеченная исследователями черта речей Аввакума удивительна. Конечно, в этом есть уже доля речевой самохарактеристики, но не она главное.

Живая разговорная речь, казалось бы, должна была бы прежде всего отразиться в русской драматической литературе — уже в первых пьесах русского театра. Но этого не случилось. Мешала высокая тематика этих драм. Речи персонажей «Артаксерксова действия» не менее приподняты и искусственны, чем речи «Хронографа». Только с появлением интермедий с их сниженной тематикой достижения демократической литературы в передаче разговорной речи стали достоянием театра.

Дальнейшая индивидуализация прямой речи, разделение ее по профессиональным и социальным признакам, индивидуально-характеристические черты речей отдельных лиц и прочее могли проявиться только с развитием чувства стиля и потребовали почти столетия для своего осуществления.

Как показали исследования В. В. Виноградова, подлинного развития индивидуальные черты в речи персонажей достигают только в реализме. Речь действующих лиц становится не только характерной для их социального положения, но и для их индивидуального характера, для их склада мышления. В реализме начинают резко различаться речь автора и речь рассказчика, которому автор передает повествование. Достоевский гордится тем, что у него «каждое лицо говорит своим языком и своими понятиями» (в письме к А. Н. Плещееву от 20 августа 1875 г.)³.

Такое же развитие личностного начала сказывается в изменении представлений об авторской собственности.



Произведения древней русской литературы компилятивны и не всегда имеют имя автора. Иногда имя автора подменяется именем составителя, редактора, переписчика на совершенно равных основаниях. А иногда, и далеко не редко, произведение надписывается именем авторитетного лица, чьи взгляды оно только могло бы выражать: из уважения к этому авторитетному лицу... Так было, например, со многими древнерусскими поучениями, надписывавшимися именем Иоанна Златоуста.

Чувство авторской собственности с трудом пробивается до XVII в. и только в XVIII в. получает первую более или менее прочную основу. Однако и в классицизме, и в журналистике XVIII в. оно совсем иное, чем в XIX в. Это хорошо известно специалистам по XVIII в. Недостаточность чувства авторской собственности, как и неразвитость индивидуального стиля в классицизме были в свое время показаны Г. А. Гуковским.

Г. А. Гуковский пишет о судьбе текста произведений в классицизме: «Случалось, что редактор, издавая старый текст, считал нужным исправить его согласно художественным требованиям новейшей эпохи или своим литературным вкусам; при этом, имея в виду приумножать красоты издаваемого текста, скрыть недостатки его, он хотел, конечно, лишь уберечь или распространить славу своего автора»⁴. Как видим, отношение к чужому тексту еще близко к отношению к нему в древней русской литературе.

К. В. Чистов в частном письме ко мне предложил следующую схему развития представлений об авторской собственности. Сперва это собственность только на рукописи. Затем к этому прибавляется собственность на литературное произведение (появляется автор). В XIX в. к этому присоединяется чувство собственности на литературные сюжеты. И наконец создается представление о

собственности на те или иные вновь вводимые изобразительные средства (появляются понятия вроде: «ахматовская строка», «ахматовская интонация», «есенинский образ» и т. п.). Следовательно, представление о собственности усложняется. Собственностью могут становиться не только материальные, но и чисто духовные ценности.

Может снова возникнуть вопрос: не находимся ли мы у конца процесса возрастания в литературе личностного начала? Какие еще личностные элементы литературы могут развиваться? Однако знание этих новых личностных элементов было бы равносильно их открытию в литературе. Поэтому-то каждый этап в развитии литературы кажется современникам последним, завершающим, наиболее совершенным. Он и в самом деле по большей части наиболее совершенный, но только по отношению к прошлому. Он не отменяет будущего.

Практически все новые и новые открытия в области совершенствования личностного начала в искусстве создаются, кроме того, меняющимися условиями действительности. Личность сама по себе не является чем-то неподвижным, и поэтому новое в искусстве всегда следует за новым в действительности, за новым в человеке.

Движение вперед всегда связано с некоторыми потерями, потерями ценностей. Иначе и быть не может. Ведь накопление ценностей связано с изменением системы, в которую эти ценности входят как в целое. Раз создается новая система, значит, утрачивается старая, обладавшая ценностью как таковая, как система. Эти ушедшие, но не забытые ценности время от времени воскрешаются на новой основе, возвращаются к жизни искусства.

Заботу о том, чтобы ценности прошлого не забывались и могли вернуться в строй искусства, несет на себе история искусств, и история литературы в частности.



УВЕЛИЧЕНИЕ «СЕКТОРА СВОБОДЫ»

Четвертая линия в литературном развитии заключается в постепенном изменении в нем сектора свободы и сектора необходимости. Соотношение этих двух секторов в литературном творчестве неустойчиво. Оно различно в различные периоды.

В самом деле, литературное творчество сочетает необходимость и свободу. Необходимость — это закономерности историко-литературного развития, это традиционные формы, в которых это развитие совершается, — формы, определяемые литературным этикетом и выражающиеся в традиционных идеях, канонах, «окаменевших эпитетах», «бродячих сюжетах», традиционных темах, мотивах, образах и т. д. Свобода же в литературном творчестве — это предоставляемые литературой возможности творческого выбора среди этих традиционных средств, тем и идей и возможности создания новых.

Свобода литературного творчества развивается с падением прямолинейной условности литературы, с увеличением творческих потенций писательской личности по мере возрастания личностного начала в литературе.

Если сравнить в этом отношении средневековую литературу с новой и проследить весь путь изменений, то в историко-литературном процессе ясно выступит нарастание степеней свободы.

Начнем со средневековой литературы. Новые произведения в средневековой литературе синтезируются в соответствии с жанровыми нормами, с традицией, с литературным этикетом (представлениями о том, что полагается и чего не полагается в литературе, литературным «приличием»). Имея в виду весь опыт средневековой китайской литературы, Б. Рифтин пишет: «Средневековый писатель подобен шахматисту, который, зная исход партии знаменитых мастеров, должен сам разыграть ее

вновь на доске...»⁵ Жанры, традиционные формы и правила литературного этикета выполняют в литературе роль неких матриц, облегчающих появление новых произведений. Создаваемый этими матрицами консерватизм литературного творчества увеличивает в Средние века «генетическую деятельность» литературы, но одновременно уменьшает выбор нового, сужает рамки творчества. Поэтому в средневековой литературе количество рождений новых произведений преобладает над способностью создавать новое и высокое качество.

В самом деле, в средневековой литературе поразительно высока «рождаемость»: новые произведения легко создаются на основе старых, и эти произведения как бы не отделены полностью от старых, находятся с ними в некотором симбиозе. В Средние века создаются многочисленные неповоротливые компилятивные произведения, произведения-монстры, в которых соединяются несколько других произведений, с несколькими началами и несколькими завершениями, произведения разнородные по стилю, принадлежащие нескольким авторам. Б. Рифтин пишет: «средневековый автор больше “делает” свое произведение, чем творит его как современный художник»⁶. Далее Б. Рифтин подчеркивает роль имитации и литературного этикета в средневековых литературах.

В русской литературе количество «степеней свободы» быстро увеличивается уже в XVII в., благодаря умножению жанров, переносу новых литературных форм через переводную литературу, расширению социальной почвы литературы, вторжению в литературу фольклора через демократического писателя и читателя нового типа и т. д.

Однако начало необходимости еще очень велико даже в литературе XVIII в. из-за жесткой системы поэтического искусства, наличия в классицизме различных правил, единств, регламентации, различных уровней

литературного языка (учение о трех стилях), недостаточности развития индивидуального начала и т. д.

Значительное расширение начала свободы дает романтизм, бунтовщически порвавший со многими правилами классицизма.

Степени свободы резко возрастают в реализме. Отмечу такие явления, как развитие индивидуальных стилей, сближение литературного языка с формами быденной и деловой речи, вторжение в область запретных для литературы тем, снижение роли трафаретных форм, возрастание поисков нового во всех сферах литературного творчества, стремление воздействовать на читателя непривычными ассоциациями и различными «остранениями»⁷.

Очень важен и еще один момент. Сектор необходимости особенно велик в литературах отстающих, там, где необходимо догонять другие литературы. В следовании за чужим опытом, за чужими образцами и достижениями есть та же необходимость, что и в средневековых литературах, пользующихся своими собственными шаблонами и матрицами. Необходимость возрастает на «догонах». При прокладывании же новых путей естественно возрастает сектор свободы, увеличивается возможность творческого выбора. Это увеличение сектора свободы в передовых литературах одновременно и *следствие* передового положения литературы, и *условие* ее движения вперед⁸.

Было бы наивно думать, что необходимость прямолинейно отступает перед свободой и что процесс этот приведет к полной свободе литературного творчества от всевозможных форм традиционности. Отдельные формы традиционности возникают вновь, частично захватывая уступленные позиции.

Вместе с тем свобода и необходимость не исключают друг друга. Они не могут существовать друг без друга. Свобода есть преодоление необходимости, вернее, ее посто-

янное преодоление, а необходимость есть сужение и ограничение свободы, вернее, постоянное ограничивание возможностей свободы. Поэтому процесс постепенного нарастания степеней свободы не может быть бесконечным и не может привести к «абсолютной» свободе. Свобода не может существовать в условиях ничем не ограниченного выбора, ибо отсутствие границ выбора есть отсутствие самого выбора, следовательно, и отсутствие свободы. Наличие же выбора не только предопределяет собой свободу, но в известной мере и ограничивает ее. Между свободой и необходимостью существует диалектическое единство, и одно не может существовать без другого.

Для каждого периода существует свое оптимальное соотношение сектора свободы и сектора необходимости.

Тем не менее процесс нарастания сектора свободы и постепенное ограничение сектора необходимости в историко-литературном процессе — несомненный факт. Как же в таком случае следует понимать процесс нарастания свободы? Дело в том, что в литературе меняются и самые формы необходимости. Они становятся все более и более сложными, глубокими и «глубинными». Так, например, если в Средние века одним из проявлений традиционности в литературном развитии была связанность этого развития трафаретными, шаблонными формами, то в новое время шаблон уступает место более сложной традиционности — традиционности осознанного и сознательного освоения всего литературного прошлого. Слепая традиционность литературных форм уступает место осознанным эстетическим представлениям, диктующим поиски новых форм с учетом всего многовекового опыта литературы. Необходимость, будучи осознанной, пронизывается свободой.

Постепенное качественное изменение сектора свободы заметно даже в таком определяющем литературное



развитие явления, как социальная обусловленность литературы. Это очень крупный вопрос, который подлежит внимательному исследованию. Укажу только на следующее: зависимость идейной позиции писателя от его социального положения гораздо более отчетлива и прямолинейна в средневековой литературе, чем в новое время. Характерно, что вульгарный социологизм в истолковании литературных явлений совершенно исчез в трактовке русской литературы XIX в., но он не исчез в истолкованиях литературных памятников Средневековья и его писателей историками. Поиски прямолинейных вульгарно-социологических истолкований творчества Даниила Заточника, Максима Грека, Вассиана Патрикеева, Пересветова и других не случайно продолжают существовать в исторической науке. Неправильность и ошибочность такого рода метода в подходе к средневековой литературе менее очевидна, чем в подходе к литературе нового времени.

Социальная детерминированность литературы отнюдь не уменьшается, она становится только все более и более сложной и опосредованной. В качестве аналогии укажу: прогресс в области развития живых организмов одной из своих сторон имеет усложнение организмов, достижение ими все более и более целесообразной и развитой организованности.

РАСШИРЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ СРЕДЫ

Не меньшее значение для литературы имело и расширение социального круга, в котором происходило действие произведений. Это также составляло особую линию в развитии литературы.

В русской средневековой литературе отчетливо выступает связь между средой, в которой разворачивается действие произведения, и самым типом повествования.

Вот, например, жития святых. В основном признанием святости в Древней Руси пользовались либо рядовые монахи (основатели монастырей и подвижники этих монастырей), либо иерархи церкви (епископы, митрополиты), либо князья-воины и князья-мученики. Соответственно делились и типы агиографической литературы. Не только каждый из святых действовал согласно этикету своей среды, но и самый сюжет развивался согласно литературному этикету. Рассказчик-церемониймейстер вводил своего героя в событийный ряд, соответствующий занимаемому героем положению, и обставлял рассказ о нем подобающими этикетными формулами.

Следовательно, искусство повествования было ограничено рамками литературного этикета. Ограничения эти, впрочем, касались не всех сфер, а лишь наиболее официальных — тех, в которых поведение действующих лиц подчинялось официальным церковным идеалам и официальным способам изображения. Там, где свобода творчества была сравнительно мало подчинена этим требованиям, повествование развивалось более свободно.

Рассказы о чудесах святого были гораздо реалистичнее самого жития, как клейма иконы реалистичнее изображения в среднике. В рассказах о чудесах внимание повествователя сосредоточивалось не столько на самом святом, сколько на тех, кто его окружал, кто был объектом его нравственного или сверхъестественного воздействия. Поэтому чудеса происходят в более разнообразной и часто в гораздо менее официальной среде: в купеческой, крестьянской, ремесленной и т. д. Действующие лица оказываются рядовыми людьми, они ведут себя свободнее, они важны не сами по себе, а как объект воздействия чудесной силы молитвы святого. Особенное значение имели те чудеса, в которых действие разворачивалось в купеческой среде. Эти чудеса дали постепенно особую

жанровую разновидность повествовательной литературы Древней Руси — повести о купцах.

Повести о купцах в какой-то мере продолжают эллинистический роман, приемы и сюжеты которого проникли к нам через многие переводные жития — типа «Жития Евстафия и Плакиды». Эти жития-романы были распространены на Руси в Четых-Минях, прологах и патериках. Так же, как жития-романы, повести о купцах рассказывают об опасных путешествиях, во время которых происходят всяческие приключения героев: главным образом кораблекрушения и нападения разбойников. В повестях о купцах обычны испытания верности жены во время долгого отсутствия мужа, кражи детей, потом неузнанных или узнанных, предсказания и их исполнения. Важно, что повествование о купцах не подчиняется в такой мере этикету, как повествование о героях более официальных — церковных деятелях или военных. Чудесный элемент повествования получает в повестях о купцах иное значение и имеет иной характер, чем в агиографической литературе. В агиографической литературе чудо — вмешательство Бога, восстанавливающего справедливость, спасающего праведника, наказывающего провинившегося. В литературе о купцах чудесный элемент часто — чародейство. Это чародейство иногда не может осуществиться, а иногда сводится на нет усилиями героя или вмешательством божественной силы. Чудесный элемент — это и вмешательство дьявола, злой силы, тогда как в житиях ему противостоит вмешательство Бога. Вмешательство Бога в житиях уравнивает, восстанавливает справедливость, сводит концы с концами. Чародейство, волхование и прочий чудесный элемент в купеческих повестях — наоборот, завязка действия.

Но расширение социальной сферы действия литературных произведений не ограничивается купцами.

Действие перебрасывается в сферу низшего и при этом также не отличающегося святостью поведения мелкого духовенства — белого и черного («Стих о жизни патриарших певчих»), кабацких ярыжек, кабацких завсегдатаев, мелких судебных служащих, крестьян и т. д. Это расширение сферы действия сближало изображение и изображаемое, повышало изобразительность литературного изложения, вводило в литературу новые сюжеты, усложняло интригу и т. д. Расширение социального круга действующих лиц идет все время параллельно с расширением круга возможностей литературы: в области сюжетов, мотивов, изобразительных средств и т. д.

Расширение социальной сферы действия в литературных произведениях, стремление писателей охватить все новые и новые круги общества, показать такие социальные слои, которые ранее не изображались в литературе, — характерная черта и литературы нового времени, особенно реалистической. Древняя русская литература, особенно XVII в., начинает ту особую линию в развитии, которая длится и последние два столетия.

Дело заключается не только в простом введении в литературу людей низшего социального круга, но и в развитии их социальных характеристик. В новой русской литературе особенное значение в этом отношении имеют 20–30-е гг. XIX в. Д. Е. Максимов пишет о «резко обозначившемся тогда повороте литературы к изображению простых людей». Он отмечает: «В литературе 30-х годов социальная характеристика простого человека становится несравненно конкретней, чем в произведениях предшествующего периода. При этом образ простого человека у передовых писателей тех лет, выполняя в их творчестве до известной степени одну и ту же идейную функцию, сплошь и рядом наполнялся весьма различным социальным содержанием. Так, например,

в “Повестях Белкина” выведены: мелкий служащий — стационарный смотритель и ремесленник — гробовщик. В повести В. Нарезного “Горкуша, малороссийский разбойник” (1825), в повести “Нищий” (1832) М. Погодина главные герои — крепостные крестьяне. В “Дмитрии Калинине” Белинского (1830–1831), в “Именинах” (1835) Н. Павлова, в “Художнике” (1833) А. Тимофеева в центре стоят крепостные интеллигенты. В повести Погодина “Черная немочь” (1832) и Марлинского “Мореход Никитин” (1834) основными и при этом положительными героями являются сын купца и мелкий промышленник из мужиков»⁹.

Расширение социального круга действующих лиц литературы, углубление социальных характеристик с позиций их «социальной правды» характерно и для всей последующей русской литературы XIX и XX вв. Достаточно назвать имена Некрасова, Достоевского, Толстого, Глеба Успенского, Чехова, Горького.

РОСТ ГУМАНИСТИЧЕСКОГО НАЧАЛА

Еще одно наблюдение. Оно касается самого важного в развитии литературы: ее гуманистического начала. Вся мировая история, как уже отмечалось выше, представляет собой развитие и углубление начал гуманизма — человечности¹⁰. То же и в литературе.

Но характерно, что и гуманизм развивается не прямолинейно. Мы можем заметить и здесь, как и в развитии художественности, пульсацию живого организма. Гуманизм развивается толчками.

Развитие гуманизма проходит как бы некоторые стадии. По пути открытия ценности человеческой личности, вернее ее ценностей, мировое искусство движется от открытия ценности целого класса, целого слоя общества к определению ценности отдельной личности самой по себе.

Ценности господствующего слоя или класса (в классовом обществе, живописуемом в стиле «монументального историзма») сперва начинает противопоставляться не ценность отдельной человеческой личности, а ценность эксплуатируемого большинства, ценность не признанного в искусстве класса. И этот класс или слой общества предстает сперва как единое целое. С течением времени в этом развитии ценность отдельного представителя этого «непризнаваемого» класса начинает теряться, и тогда происходит открытие ценности человеческой личности самой по себе, которая не есть, однако, человек вообще, как кажется в эту эпоху, а тоже представитель своего класса. От класса к личности, к отдельному представителю этого класса, от представителя класса к возведению в абсолют именно этого слоя населения, новый сдвиг в сторону «непризнанного» класса и новое обращение к человеку — такова пульсация развития гуманизма. Это не замкнутый круг, а именно развитие: новое и новое обращение к человеку с раскрытием новых и новых гуманистических ценностей. Гуманизм развивается как ряд последовательных обращений к человеку, которые все время являются новыми, ибо общественное развитие раскрывает для искусства в человеке все новые и новые стороны.

Развитие гуманистического начала в литературе тесно связано со снижением степени условности искусства, с развитием личностного начала и с расширением в нем сектора свободы. Следовательно, и эта линия в развитии литературы поддерживается вышенамеченными другими. Все линии в развитии литературы связаны между собой.

Развитие гуманистического начала литературы идет рука об руку с увеличением общественной роли литературы.



Если в Средние века литература по преимуществу обслуживала отдельные институты общества, была в той или иной мере официальна и только в какой-то мере отражала общегуманистические тенденции, то в новое время все сильнее и интенсивнее призывы литературы к отрешению от узколичных или узкогрупповых интересов во имя интересов более широких, широкого круга людей, всего общества в целом.

РАСШИРЕНИЕ МИРОВОГО ОПЫТА

Есть еще одна линия в развитии литературы, которая требует особенно внимательного к себе отношения и которую я могу только предложить для будущего изучения. Это линия расширения мирового опыта литературы. Национальные литературы никогда не развивались в одиночку и в изоляции от других литератур. Никогда не была изолированной и русская литература. Она родилась из внутренних потребностей, но при участии произведений, перенесенных к нам непосредственно из Болгарии, Византии и из Византии через Болгарию. Она с самого начала была связана с литературами западнославянскими, с литературой Сербии. В ее составе были произведения, общие всем литературам Европы: не только сочинения общехристианские (Священное Писание, сочинения отцов церкви, жития святых, возникшие до разделения церквей, частично сочинения богослужебные), но и такие «светские» произведения, как «Александрия», «Повесть о Варлааме и Иоасафе», «Троянская история», «Физиолог» и пр.¹¹ Общими для литературы Руси со странами средневековой Европы были и многие жанры: хроники, жития святых, разные типы проповедей, сборники изречений, повести, многие богослужебные жанры и т. д. Но все-таки опыт, который имела русская литература, был опытом ограниченных

географических границ. Это была литература, тесно связанная с определенным районом Европы — ее православным юго-востоком. Европейские связи русской литературы расширяются в XV, XVI и XVII вв. В сферу используемого литературного опыта вводится Кавказ, Украина, Белоруссия, Польша и Чехия¹². В XVIII в. в круг литературного опыта вводится вся Европа: Германия, Франция, Англия, Италия. Идет и расширение хронологических границ: в русские литературные традиции входит античность. В XIX в. новый пересмотр и новое расширение хронологических и географических границ. И, наконец, наше время с его всемирно-историческим литературным опытом. Для использования всех традиций и всего опыта сейчас, в условиях социалистических стран, фактически нет преград — ни национальных, ни временных. Мы не только имеем возможность учесть художественные ценности африканских или азиатских народов, но и глубже, с помощью литературоведения, проникнуть в ценности собственного прошлого или прошлого других стран, в ценности, создаваемые литературными народами СССР.

Соседство литератур делает возможным ускоренное развитие отдельных литератур и преодоление ограниченностей национальных литератур. Эти возможности еще не реализуются, но они все больше и больше расширяют степени свободы литературы, возможности ее творческого выбора.

Теряются ли в этом расширении истории мировой литературы ее национальные особенности? И что такое эти национальные особенности? Вопрос этот очень сложный. Во всяком случае, отмечу, что представление о том, что национальные особенности, вначале очень сильные, с течением веков прямолинейно стираются, неверно. Древняя русская литература накапливала национальные

особенности. Этот процесс достиг своего апогея в XVII в. — в пору образования русской нации. Затем процесс шел неровно.

Какие-то стороны литературы теряют национальные особенности с расширением литературного горизонта. Это в первую очередь познавательная сторона литературы. Но в чисто художественном отношении литература не теряет своих национальных особенностей. Она углубляет их и усложняет. В будущем национальная ограниченность литератур должна исчезнуть, национальные же ценности — оплодотворить опыт литератур всех стран. Национальное своеобразие каждой литературы, имевшее ценность только для этой национальной литературы, должно стать ценностью мирового порядка, стать опытом всех литератур, войти в мировые исторические традиции.

Исчезновение наций и освобождение национальных ценностей от их национальной ограниченности — социально детерминировано. Эти ценности должны войти в социалистическое начало жизни и стать достоянием всех. В. И. Ленин писал, что «социализм целиком интернационализирует» национальную культуру, беря «из *каждой* национальной культуры *исключительно* ее последовательно демократические и социалистические элементы»¹³.

РАСШИРЕНИЕ И УГЛУБЛЕНИЕ ЧИТАТЕЛЬСКИМ ВОСПРИЯТИЕМ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Любое литературное произведение не представляет собой законченного и застывшего в своей законченности материализованного факта. Оно является совокупностью различных процессов — системой, в которой постоянно происходят разнообразные упорядоченные изменения. Две группы главных процессов могут быть

отмечены в произведении: изменение внешней формы произведения, его текста и изменение его восприятия читателями в зависимости от изменения окружающей действительности (процессы устаревания или актуализации его содержания и пр.). И вот — любопытное историко-литературное явление. В Средние века неустойчива по преимуществу внешняя форма произведения. Произведение не имеет законченного текста, не имеет определенных границ и т. д. Из текста одного произведения рождается другое, текст все время приобретает новые редакции, изменяется. Новое произведение вбирает в свой текст различные более ранние произведения на ту же тему¹⁴. Средневековое произведение, подобно простейшим организмам, не знает индивидуальной смерти. Организм не умирает, а переходит в другой организм. Однако содержание произведения стремится к тому, чтобы касаться вечных тем или рассматривать временные, преходящие, исторические явления с позиций вечности. Авторы средневековых произведений стремятся повторять уже известные читателям темы и сохранять устоявшееся отношение читателя к тем или иным персонажам. Если к какому-либо историческому персонажу утвердилось отношение как к злодею, то он будет из произведения в произведение именно злодеем — вечно гореть в адском огне читательской ненависти. Средневековый писатель и средневековый читатель не терпят изменения своего отношения к персонажам, темам, идеям.

В новое время может быть отмечено обратное явление. Внешняя форма произведения стремится к законченной и «вечной форме». Хотя, конечно, не может освободиться от того несомненного и обостренно воспринимаемого современным читателем факта, что она является результатом процесса, результатом некоей



творческой истории, связана с тем или иным определенным периодом литературы, определенным автором и определенным этапом творчества последнего. Современные текстологи, усиленно настаивающие в своих исследованиях на необходимости соблюдать последнюю авторскую волю относительно произведения нового времени (к средневековым произведениям их требования, разумеется, не могут относиться), отлично отражают это стремление нового времени утвердить «вечность» и неизменяемость внешней формы литературного произведения. В этом отношении они выражают тенденции нашего времени.

В противоположность этому отношению к внешней форме литературного произведения — канонизации его текста и «последней авторской воли» — отношение к содержанию характеризуется в новое время текучестью, изменчивостью, стремлением связать старое произведение с новыми явлениями меняющейся действительности. «Слово о полку Игореве» в восприятии XIX и XX вв., Шекспир, прочитанный нашим современником, новая трактовка образа Чацкого, различные новые ассоциации, создаваемые произведениями Салтыкова-Щедрина, Кафки и других в связи с изменениями самой действительности, — все это факты, типичные для нового времени. «Вечность» старых произведений в новое время состоит в «вечной» изменчивости их содержания и «вечной» общественной актуальности для нового читателя. Восприятие произведения оказывается процессом. Таким образом, от текучего текста с «вечным» содержанием к «вечному» тексту с текучим содержанием — такова одна из других линий литературного развития. Само собой разумеется, что слово «вечное» мы берем в кавычки не случайно. И в «вечном» содержании средневекового произведения, и в «вечном» тексте произведе-

ний нового времени может быть отмечено движение, только более медленное и искусственно затормаживаемое. В целом процесс развития содержания более важен, чем «замораживание» формы. Произведение становится все более динамичным, и вместе с тем его общественное значение все более усиливается.

Нетрудно видеть, что и эта линия развития литературы может быть связана с остальными линиями: с развитием личностного начала в литературе, развитием в ней «сектора свободы» и особенно с уже упомянутым ростом ее общественного значения.

Итак, линии развития могут выдвигаться в изобилии. Их надо замечать и изучать. Остановимся пока на этом.

Мы наметили выше восемь линий в развитии литературы. В будущем, возможно, их будет открыто больше. Но в целом все эти линии близки между собой, переходят одна в другую и составляют единое направление прогресса. Попробуем определить — в чем заключается это единство прогресса в литературе.

Литература представляет собой совокупность большого числа начал, обеспечивающих ее функционирование, выполнение ею общественных и общественно-эстетических функций. В целом во все века литература представляет собой высокоупорядоченную структуру. Тем не менее структура литературы меняется, совершенствуется. Повышается степень организованности литературы. Внешние рамки, стягивавшие и формировавшие литературу, сменяются все большей ее внутренней организованностью. Литература совершает свой путь от менее сложной организованности к более сложной. Происходит рост внутренней упорядоченности литературы. Уровень организованности литературы возрастает.

Порядок во всякой литературе создается сознательной идейно-эстетической деятельностью авторов и бессо-



знательным консерватизмом традиционных форм и идей. Оба этих сектора колеблются в своих взаимоотношениях. Постепенно сектор сознания занимает все больше места, отвоевывая его у сектора бессознательного, у сектора стихийности.

Если в Средние века литература во многом подчиняется внешним и жестким правилам, отливается в матрицах канонов, сдерживается в границах художественности внешними ограничениями, то в новое время она по преимуществу упорядочивается с помощью более высоких начал.

Приведу примеры.

Литературный язык отделяется в Средние века от обыденного главным образом тем, что это особый язык: латинский, церковно-славянский, арабский и т. д. Эстетические свои функции литературный язык приобретает не только благодаря своей внутренней организованности, эстетическому совершенству, но и просто потому, что он условно отъединен от языка обыденного. Это попросту «другой» язык. Его внешняя отграниченность от языка повседневности уже сама по себе знак, сигнал для возбуждения эстетических эмоций. И чем больше в литературном языке развивается его внутренняя эстетическая упорядоченность, тем интенсивнее отмирает необходимость внешнего отграничения языка литературы от языка бытового. Процесс сближения церковно-славянского языка литературы с обыденным языком начался уже в древней русской литературе. Он происходил урывками, на отдельных участках и сталкивался с постоянным контрастованием языка церковно-славянского. Дифференциация противостояла процессу интеграции. Тем не менее процесс сближения продолжал совершаться и привел к отмиранию языка литературы как языка особого. В новое время литера-

турный язык постоянно принимает на вооружение диалектизмы, вульгаризмы, арготизмы, различные языковые образования обыденного языка. И все-таки язык литературного произведения не стал языком обыденной речи. Внешние границы литературного языка пали, но все большее значение приобретают границы внутренние, эстетические. Вульгаризм проникает в литературный язык, но не в той его функции, которая ему свойственна в обычной вульгарной речи. Он проникает в прямую речь действующих лиц или в речь рассказчика эстетически целеустремленно — для их характеристики, для создания образа действующего лица или образа рассказчика, повествователя, для создания новых, неожиданных ассоциаций и т. д.

Следовательно, внешняя отграниченность литературного языка от обыденного заменяется внутренними, художественными свойствами, выделяющими литературный язык. И, конечно, последние «прочнее».

То же самое можно видеть на примере жанров. Жанровые разграничения играют огромную роль в средневековых литературах: русской, западноевропейской или китайской — все равно. Жанры в средневековых литературах имеют внешние признаки. Принадлежность произведения к определенному жанру помечается иногда даже в заглавии. Жанры различаются по их практическому употреблению, по внелитературным признакам. Одни жанры употребляются в определенные моменты церковных богослужений, другие — в не менее определенных обстоятельствах монастырского быта, третьи предназначаются для историко-юридических справок и т. д. Постепенно внелитературные признаки жанров заменяются литературными. Никто не скажет, в чем состоит в новое время различие в практическом, утилитарном употреблении поэмы и романа. Его нет. Но процесс



идет дальше, жанровые признаки начинают теряться и в литературной сфере. Остается и возрастает одно — эстетическая отграниченность художественного произведения от нехудожественного. Это особенно заметно для тех, кто хорошо знаком со средневековой литературой, где литературные жанры выполняют естественно-научные, богослужebные, богословские, юридические, исторические и другие функции. Только в новое время появляется система жанров, основанная на литературных принципах. А дальше каждое произведение — это новый жанр. Жанр обуславливается материалом произведения — форма вырастает из содержания. Жанровая система как нечто жесткое, внешне накладываемое на произведение как элемент необходимости постепенно перестает существовать. Следовательно, и в области жанров внешние границы сменяются внутренними.

Что такое метафора-символ, столь типичная, как мы уже указывали, для средневековых литератур? Это традиционная метафора, содержание которой определяется существующими богословскими и природоведческими представлениями. Внешняя зависимость метафоры от этих представлений здесь вне сомнений. Эта «мировоззренческая» метафора постепенно сменяется метафорой, в которой определяющий момент состоит в сходстве с чем-либо, в попытке усилить представимость того явления, к которому прикладывается метафора. И в области метафоры, следовательно, происходит тот же процесс смены внешней обусловленности литературы внутренней организованностью ее.

Внешняя традиционность сменяется традиционностью эстетических представлений и традиционностью идейной. Вместо «матриц» и литературного этикета в литературе начинает господствовать свободный учет всего многовекового опыта литературы. Растет историческое

сознание и сознание историчности всего происходящего, растет понимание художественных достижений прошлого, не стесняющего и не ограничивающего степеней свободы, а расширяющего ее, умножающего возможности творческого выбора.

В самом деле, в чем различие между литературными «матрицами» и литературным опытом? «Матрица» упрощает, облегчает, но и ограничивает творчество нового. Писателю Средневековья довольно просто создать новое произведение, отливая его по существующим шаблонам, однако в его произведении ограничена возможность создания нового. Новое в Средние века — это по большей части только новая комбинация шаблонов. Писатель нового времени в большей мере руководствуется своими эстетическими представлениями, которые выросли на многовековом опыте предшествующей литературы и которые в этом смысле тоже традиционны, но традиция эта лишена той внешней жесткости, которая существует, скажем, в литературном этикете Средневековья. Свобода выбора здесь расширена, но выбор не отменен, а только обогащен. Автор нового времени вместо того, чтобы выбирать среди шаблонов своего времени, имеет перед собой весь многовековой опыт предшествующей литературы, который он использует не так, как наборщик использует шрифтовый материал в наборной кассе, а как скульптор, мнущий и формующий глину.

Формы традиционности становятся в литературе более совершенными и постепенно теряют свою жесткость. Шаблон уступает место более высокой устойчивости в области эстетических представлений. Сама традиционность при этом не исчезает — она становится лишь менее заметной, но переходит при этом в более значительную область общих эстетических представлений и в область общего накопления опыта всего мирового



развития литературы. Поэтому само воспроизведение литературы становится более сложным и затрудненным. Внешний консерватизм сменяется более сложной традиционностью внутренних организующих литературных форм и представлений.

Постепенно уменьшается роль даже такой сравнительно сложной формы внешней организации литературы, как литературные направления. Великие стили, охватывающие все области человеческого духа, сменяются более узкими направлениями в литературе и искусстве, затем направлениями, организующими только литературу или только какую-то ее часть (например поэзию). При этом темп смены стилей и направлений все более убыстряется — выразительный знак их приближающегося конца. Однако на смену великим стилям и направлениям приходят индивидуальные стили, роль которых все увеличивается по мере роста в литературе личностного начала. В реализме индивидуальные стили приобретают такое значение, что необходимость в смене реализма другими стилями и направлениями уменьшается до минимума. Потребности в новом удовлетворяются в реализме в пределах самого реализма — новыми индивидуальными стилями.

Развитие индивидуальных стилей, наряду с огромными возможностями, которые оно открывает, связано с большой опасностью: появлением псевдостилей, искусственно придуманных стиливых образований. Преодоление заключается только в том, чтобы вовремя опознать одаренность писателя и отличать подлинный и ценный индивидуальный стиль, связанный со значительной личностью, от искусственных и надуманных приемов. Поэтому огромное значение имеет рост личной культуры читателя, способного понимать литературу и отделять пшеницу от плевел.

В истории литературы одновременно с увеличением роли личности писателя в литературе появилась критика и литературоведение. Критика и литературоведение в истории русской культуры возникли одновременно с расцветом в ней индивидуального творчества. Роль критики и литературоведения в истории литературы очень велика, они помогают с большей легкостью, чем раньше, отделять индивидуальность от шаблона, талант от бездарности и совершенствовать индивидуальность.

Критика — это зеркало литературы, формирующей свое лицо. Без великой русской критики XIX в. не могло бы быть и великой русской литературы. Это не всегда осознается.

Поэтому будущее литературы, которое неизбежно связано с дальнейшим развитием индивидуального начала, потребует всестороннего развития критики. Псевдоличности, псевдостили, псевдохудожественность явятся главной опасностью литературы в тот период, когда внешняя консервативность литературных форм, облегчавшая самовоспроизведение литературы в прошлом, окончательно сменится более сложной воспроизводящей традиционностью — традиционностью общей эстетической культуры.

Возрастающая роль критики будет заключаться, как можно думать, не в росте ее чисто внешнего авторитета, а в возрастании роли внутреннего авторитета. Роль критики будет сведена на нет и дискредитирована, если критика просто будет претендовать на роль гувернантки и, указывая пальцем, твердить: это хорошо, а это плохо. Критика должна формировать эстетические представления читателей, исходя из которых читатель в какой-то мере сам будет видеть достоинства и недостатки произведения. Литературоведение будет обогащать художественный опыт писателей и народа, раскрывая эстетические



ценности прошлого и настоящего, расширяя культурный горизонт и обогащая современность. Литературоведение — это обогатительная фабрика литературы.

Моя задача, однако, не в том, чтобы раскрыть значение критики и литературоведения.

О прогрессе в литературе можно было бы судить с гораздо большей уверенностью, если бы в нашем литературоведении появлялось больше работ, которые рассматривали бы развитие того или иного явления на протяжении многих веков. Между тем у нас в литературоведении очень мало сквозных тем — тем, охватывающих одно явление за несколько веков на примере творчества многих писателей и по возможности на материале многих литератур. Приходится пожалеть, что у нас слишком мало литературоведов-энциклопедистов, литературоведов, выходящих за пределы своих излюбленных, специальных тем.

Русская литература, как и литература всего мира, должна интенсивно изучаться на всем ее протяжении. Надо всегда иметь перед глазами тысячелетнюю перспективу русской литературы. Это важно для понимания современности и для проникновения в будущее. Завтрашний день продолжит не только сегодняшний, но и вчерашний, и те дни, что были давно. По достоинству оценить современность можно только на фоне веков. Наша современная литература заслуживает своей оценки не в узких пределах XX в., а в перспективе всемирно-исторического развития литературы.

КУЛЬТУРА РУСИ ВРЕМЕН АНДРЕЯ РУБЛЕВА И ЕПИФАНИЯ ПРЕМУДРОГО

Вторая четверть XIII в. отмечена в русской истории трагическими событиями татаро-монгольского нашествия. Необычайные военные успехи монголов вселили ужас в европейские народы. В 1207 г. монголы покорили Южную Сибирь, в 1211 г. — Китай, затем Туркестан, Афганистан, Персию. Крупнейшие культурные очаги Средней Азии — Самарканд, Бухара, Мерв — лежали в развалинах. В 1221–1223 гг. полчища монголов захватили Кавказ и Закавказье. В 1236 г. они переправились через Яик и покорили Волжскую Болгарию. В 1237 г. пала старая Рязань, разрушенная до основания после ожесточенного сопротивления, затем пали Владимир, Москва. Татары рассеялись по русским городам и селам, «посекая людей как траву». Через два года монголы овладели Киевом, вторглись в Галицию и Волынь, опустошили Польшу, Силезию, Венгрию и в 1241 г. появились под стенами Вены, сея смерть и разрушение.

Татаро-монгольское нашествие было воспринято на Руси как космическая



катастрофа, как вторжение потусторонних сил, как нечто невиданное и непонятное. Не случайно знаменитому русскому проповеднику XIII в. Серапиону Владимирскому для выражения своего впечатления от нашествия приходили на память образы землетрясения.

Катастрофические события второй четверти XIII в. действительно могут быть уподоблены землетрясению: многие города были разрушены до основания, лучшие произведения русского зодчества лежали в развалинах, земля была покрыта пеплом сожженных деревень.

Постепенно, однако, Русь возрождается. Возникают новые центры экономической и политической жизни.

В начале второй половины XIII в. Москва еще была одним из небольших и самых бедных княжеств Северо-Восточной Руси. Именно поэтому досталась она одному из младших сыновей Александра Невского — Даниилу Александровичу, от которого повелся затем род московских князей — «Даниловичей». Но выгодное географическое положение Москвы в центре северо-восточной Руси, хорошо защищенном окраинными русскими княжествами от опустошительных набегов кочевников, удобство речных и сухопутных торговых путей, связывавших Москву с Волгой и северо-западом Руси, привели к быстрому росту ее населения, богатства и влияния. Московские князья выкупали в Орде русский «полон» — «ордынцев», — заселяли ими свои земли, скупали уделы, города и села у обедневших князей, умножали свои владения счастливыми «промыслами», строили города и слободы. И народ шел в прочно защищенные и природой, и властными князьями владения Москвы.

Почти те же причины — приток пришлого населения, искавшего безопасности в лесной, непроходимой для конницы татар стороне, и выгодные торговые пути — ведут к возвышению Твери.

Тверь и Москва составляют два притягательных центра, вокруг которых совершается начальное объединение русского народа. Но после разгрома Твери татарами в 1327 г. в отместку за убийство ханских послов могущество Твери падает, и Москва одна утверждает свою объединяющую власть на северо-востоке Руси и вскоре, подобно древнему Риму, передает свое имя всей стране.

Именно здесь, в Москве, зреет мысль об объединении всей Руси. Московские князья принимают титул великих князей «всея Руси», московские летописцы ведут единственное в своем роде общерусское летописание, следя за событиями всех русских княжеств. Дмитрий Донской принимает на себя защиту общерусских интересов и от татар, и от Литвы. В Москву из Владимира переезжает в начале XIV в. русский митрополит, и это делает ее религиозным центром всех русских земель. Перенесение митрополичьей кафедры в Москву имело для Москвы еще большее значение, чем перенесение папской резиденции в 1309 г. в Авиньон — для культуры всей Франции.

Постепенно и остальные княжества начинают смотреть на Москву как на оплот единения: под знамена Дмитрия Ивановича Московского собираются войска почти всех русских княжеств, и гром Куликовской победы отзывается почти во всех русских областях.

Объединяющая роль Москвы приводит к новому взгляду на московских князей как на защитников интересов русских княжеств. Создается представление о служебном по отношению к народу характере власти великого князя.

Дмитрий утверждал единодержавие. Он отменил должность тысяцкого и казнил сына последнего тысяцкого — И. В. Вельяминова. Только однажды упоминается в летописях о московском вече — во время

опасности, грозившей Москве от татар в 1382 г., когда Дмитрия не было в городе. Современники называли Дмитрия царем, хотя официально титул царя был принят только Иваном Грозным.

Постепенно создается представление о грозной единой державной власти московских великих князей. Подходя под высокую руку московских государей, русские князья и городские общины обещают держать его государство «честно и грозно». «Грозными» назывались Василий Темный, его сын Иван III и правнук Иван IV. С этим прозвищем, не имевшим первоначально отрицательного смысла, связано неуклонное нарастание руководящей роли московских государей во внешних и внутренних отношениях Руси. Московские князья непохожи друг на друга. Иван Калита, Симеон Гордый, «кроткий, тихий, милостивый» Иван Иванович — все они разные. Среди них есть и дерзкие, как Дмитрий Донской, и осторожные, как Василий Дмитриевич или Иван III, тонкие книжники, как Иван Калита, и люди некнижные, как Василий Васильевич. Одни из них начали княжить в молодых годах, другие вступили на княжение «средовыми». Но все они жили одной идеей, одними заботами. Не гений отдельных лиц владел политикой Москвы, но неизменная, передававшаяся из рода в род политическая мысль. Несходные личной судьбой и личными характерами, все московские князья схожи тем не менее между собою поразительным единством своей политики. Именно поэтому Ключевский сказал о московских князьях, что все они «как две капли воды похожи друг на друга»¹. Ни одно европейское государство XIV–XV вв. не знает такой обдуманной, неизменной, единообразной, дальновидной и упорной в достижении широко поставленных задач политики. Всеми московскими князьями владела забота о государственном

самосохранении. Все они, умирая, завещали большие владения старшему сыну, чтобы дать ему решительное преобладание над младшими родичами и не измельчать государства. С течением времени этот излишек «на старейший путь» все увеличивался и, наконец, превратился в сознательное стремление к прекращению дробления государства между наследниками. Собирая свою власть так же, как они собирали свою землю, московские великие князья уничтожили постепенно те свободные договорные отношения, которые существовали между князем и его боярами и вольными слугами. Они превратили бояр в покорных слуг — исполнителей своей воли.

Упрямо, настойчиво, постоянно московские великие князья собирали земли, собирали богатства, население, власть.

Лишь усобицы середины XV в. затормозили поступательное развитие русской государственности и русской культуры. Война Василия Темного с Юрием, а затем с его сыновьями — Василием Косым, Дмитрием Шемякой и Дмитрием Красным, сопровождавшаяся политическими убийствами, отравлениями и ослеплениями, по своей жестокости и опустошительности напоминает современную ей войну Алой и Белой розы в Англии.

Война эта воочию показала все отрицательные черты феодализма. Число сторонников сильной княжеской власти и в Москве, и вне Москвы, и в среде купцов, и в среде землевладельцев, и в среде ремесленников росло в результате этой войны особенно быстро. Экономическое развитие русских земель, развитие ремесел и общественное разделение труда, приведшее к интенсивному экономическому общению областей, подготовляло политическое объединение страны в единое централизованное государство. Наконец, создания сильного централизованного государства требовали непрерывающиеся войны

на чрезвычайно протяженных восточных, южных и западных границах Руси.

По подсчетам В. В. Мавродина, «за XII–XIV и первую половину XV века русские выдержали больше 160 войн с внешними врагами, из которых 45 сражений с татарами, 41 — с литовцами, 30 — с немецкими рыцарями, а остальные со шведами, поляками, венграми и волжскими болгарами»².

Внешняя опасность непрерывно тяготела над русскими княжествами. Именно поэтому росло сочувствие населения сильной и «грозной» власти великого князя, способной дать народу защиту и «тишину».

Сторонники московского великого князя составляют сильные партии в Новгороде, в Твери, в Нижнем, в Рязани и других городах. При одном только приближении московских войск горожане переходят на сторону московского великого князя. Создания сильного централизованного государства с сильной властью, сильным войском, единой территорией требовали интересы торговли, ремесла, землевладения, обороны страны, а в конечном счете — интересы всего населения.

В годы, когда под ударами Батыевой рати и последующих нашествий никли и гибли государственные устои, особенно остро встала необходимость сохранения старого русского культурного наследия, государственных традиций эпохи национальной независимости. В национальных традициях, в «старине и пошлине» домонгольской Руси была та сдерживающая сила, которая могла быть противопоставлена разрушительному и глетворному дыханию чужеземного ига.

Особенное значение придается в разных княжествах Руси великокняжеской власти Владимира Залесского. Владимирские князья, единственные из князей, носившие на северо-востоке Руси титул «великих», были на-

кануне татаро-монгольского нашествия сильнейшими русскими князьями, чей авторитет высоко стоял не только в русских землях, но и в Византии. Власть владимирских князей была в известной мере общерусской, если и не реально, то хотя бы по идее. Вот почему в эпоху начинающегося подъема русских княжеств идет непрерывная и упорная борьба за владимирское наследство, за традиции великокняжеской власти, за самый титул владимирского великого князя.

Московские великие князья ездили во Владимир на «поставление», подобно западным императорам, венчавшимся железной короной в Павии, или французским королям, короновавшимся в Реймсе.

С Владимирским великим княжением соединяется идея первенства власти среди русских княжений, соединяется представление об общерусской власти и о реальном руководстве внешней политикой русских княжеств — и по отношению к Орде, и по отношению к соседним государствам на Западе. Наконец, с Владимиром как с городом, в котором пребывал митрополит «всея Руси», соединяет всю Русь единство церковной власти над отдельными княжествами. Титул «всея Руси» первым носит на рубеже XIII и XIV вв. владимирский митрополит Максим.

В грозные годы татарщины единство церковной власти для всей Руси имело большое политическое значение. В общерусской церковной власти митрополита обрисовывался прообраз грядущего объединения ее и светской власти, тем более, что интересы церкви требовали устойчивой власти и прекращения усобиц. Не случайно вслед за митрополитом Максимом титул «всея Руси» принимает и его современник, тверской князь Михаил Ярославич, а за ним — соперничавшие с тверскими князья Москвы.



Дмитрий Донской первым стал на ту точку зрения, что Москва является наследницей Владимира. Эта идея властно заявлена им в договоре с тверским князем и в духовной, в которой он завещает Владимирское княжение как свою вотчину старшему сыну.

Во второй половине XIV и в начале XV в. Москва неустанно занята возрождением всего политического и культурного наследия Владимира: в Москве возрождаются строительные формы Владимира, его живописная школа, его традиции письменности и летописания. В Москву переводятся владимирские святыни, становящиеся отныне главными святынями Москвы. В Москву же перекочевывают и те политические идеи, которыми руководствовалась великокняжеская власть во Владимире. И эта преемственность политической мысли оказалась и действенной, и значительной, придав в XIV в. политике московских князей необычную дальновидность, поставив ей цели, осуществить которые Москве удалось, несмотря на огромные систематические успехи, только во второй половине XVII в. Идеей этой была идея собирания киевского наследства.

Владимирские князья были потомками киевского князя Владимира Мономаха, носили титул великих князей, заимствовав его у киевских. Московские князья, настойчиво добивавшиеся ярлыка на владимирское княжение, так же, как и владимирские, видели в себе потомков Владимира Мономаха. В их городе с начала XIV в. проживал митрополит «Киевский и всея Руси», и они считали себя законными наследниками киевских князей: их земель, их общерусской власти.

Постепенно, по мере того как нарастает руководящая роль Москвы, эта идея киевского наследства крепнет и занимает все большее место в политических домогательствах московских князей, соединяясь с идеей вла-

димирского наследства в единую идею возрождения традиций государственности домонгольской Руси.

Первоначально борьба за киевское наследство носила по преимуществу церковный характер и была связана с политическим положением митрополита «всея Руси». Борьба эта широко разворачивается в княжение Дмитрия Донского. В малолетство Дмитрия фактическое управление Московским княжеством принадлежит московскому уроженцу — митрополиту Алексею. Свое управление русской церковью Алексей подчинил интересам Москвы и общерусского объединения. Алексей выхлопотал в Константинополе официальное разрешение на перенесение митрополичьей резиденции «всея Руси» из Киева во Владимир, сохранив при этом свое постоянное местопребывание в Москве и титул «киевского». Это было огромным успехом объединительной политики Москвы. Интересы единства русской церкви настоятельно требовали сохранения за русской митрополией названия «Киевской», так как только в качестве митрополита киевского Алексей сохранял за собою духовную власть над русскими землями в Литве, Польше, Твери и Новгороде.

Тщетно пытались литовский князь Ольгерд и польский король Казимир выхлопотать в Константинополе разрешение на особых митрополитов для православного русского населения своих земель. Алексей ведет упорную борьбу за Киев и удерживает его в своей власти, хотя его противникам удается добиться отдельного митрополита для Галича.

Борьба Москвы за Киев как центр Русской православной церкви постепенно принимает национальный характер и вскоре переходит в борьбу за старые земельные владения киевских князей, отныне объявляемые «вотчинами» московских государей. Московские князья претендуют

на все наследие Владимира I Святославича и Владимира Мономаха, на все наследие князей Рюрикова дома.

Борьба за киевское наследие была борьбой с Литвой и с Польшей за русские земли, но она была и борьбой с Ордой, поскольку киевское наследство было наследством национальной независимости, национальной свободы. Борьба за киевское наследство была борьбой за старейшинство московского великого князя среди русских князей, она означала борьбу за единство русского народа, за Смоленск, за Полоцк, за Чернигов, за Киев, она означала тяжкий политический труд по созданию Русского государства.

XIV в. — век Предвозрождения — является одновременно веком интенсивного сложения элементов национальных культур по всей Европе. Момент национального самосознания — один из самых показательных для эпохи нарождающегося гуманизма. Во Франции к этому времени относятся деяния Жанны Д'Арк, призывы в литературе к единству французов, к прекращению феодальных распрей. Крепнет французское национальное самосознание. Оформляется среднефранцузский язык. В Италии на рубеже XIII и XIV вв. образуется общейтальянский язык. Призывы к объединению Италии звучат в произведениях Данте и Петрарки. Патриотическое чувство итальянцев, видевших в римлянах своих предков, — один из самых мощных стимулов возрождения классической древности в Италии.

В Англии к концу XIII — началу XIV в. относится слияние англосаксов и норманнов в одну английскую национальность. В 1362 г. в английском суде вместо французского вводится английский язык. В 1362–1364 гг. парламент впервые открывается речами канцлера на общенародном английском (так называемом среднеанглийском) языке. В конце XIII–XIV в. создается

общенемецкий язык. XV в. — век гуситских войн и национального подъема Чехии.

Подобно этому и в России к XIV–XV вв. относится сложение русской национальной культуры. Национальные элементы отдельных культур, возникнув почти одновременно по всей Европе, получают реальную опору в организации собственного национального русского государства. Вот почему национальное своеобразие русской культуры XIV–XV вв. выражено особенно отчетливо. Крепнет единство русского языка. Русская литература строго подчинена теме государственного строительства. Русская архитектура все сильнее выражает национальное своеобразие. Распространение исторических знаний и интерес к родной истории вырастают до широчайших размеров.

Сложение элементов национальных культур по всей Европе тесно связано с культурными явлениями, предвещавшими блестящую эпоху Возрождения. Предвозрождение резко изменило культурное лицо Средневековья и принесло огромное тематическое обогащение средневековому искусству.

Предвозрождение не было просто началом Возрождения. Оно имело свои отличия от Возрождения, главное из которых заключалось в том, что движение это совершалось в русле религиозного сознания. Интерес к античности был введен в систему христианского богословия.

В Византии в XIV в. писатели и художники все больше и больше обращаются к культуре классической Греции, считают себя ее наследниками и пытаются ее воскресить. «Превращение некогда обширной разноплеменной державы в скромное по территориальным размерам, но греческое по своему составу, государство способствовало подъему эллинского патриотизма, — пишет В. Н. Лазарев. — Все чаще взоры византийцев обращаются к их



великому прошлому. Чувствуя, как у них ускользает из-под ног почва, они стремятся обрести опору в наследии, полученном ими от Эллады. Лучшие люди того времени убеждают императора принять титул государя эллинов; писатели и ученые пользуются утонченным греческим языком, пытаясь возродить многие из форм античной литературы; художники тщательно изучают старые иллюстрированные рукописи, откуда они широко черпают антикизирующие мотивы»³.

Образованные греки прилежно изучают Аристотеля, Платона, Гомера, Демосфена, Аристофана, Еврипида, Пиндара, Эсхила, Софокла, Феокрита, пишут к ним схолии, исправляют тексты, переводят с латинского и т. д. К числу замечательных греков этого периода относятся Феодор Метохит, историк Никифор Григора, тонкий филолог, автор трактата по грамматике и обширного греческого словаря Мануил Мосхопул и многие другие. Образованные греки распространяют знакомство с античностью в Италии. «Искусство спускается из области чистых идей в область чувств; мало-помалу оно перестает быть служанкой теологии», — говорит об этой поре крупнейший исследователь искусства Средневековья Эмиль Маль⁴.

Могучие токи нового предвозрожденческого движения захватили не только Византию, Сербию и Болгарию, но также Псков, Новгород, Москву, Тверь, весь Кавказ и часть Малой Азии⁵. На всем пространстве этой колоссальной территории мы встречаемся с однородными явлениями, вызванными развитием демократической жизни в городах и усиленным культурным общением стран.

Расцвет новгородской фресковой живописи XIV в. был во многом обусловлен мировыми связями Новгорода. Наблюдение природы, которое внесли в свое искусство византийские мастера мозаики и фресок, естественный

ландшафт, натуральные человеческие фигуры, элементы перспективы и светотени, появление сложных повествовательных сюжетов и попыток отобразить человеческую психологию — все это живо отразилось и в новгородских фресках второй половины XIV в.: в фресках церкви Михайло-Сковородского монастыря, уничтоженного войной, Спаса Преображения, Федора Стратилата, Болотова, Рождества на кладбище, Ковалева.

То немногое, что мы знаем о Москве второй половины XIV в., позволяет говорить об аналогичном подъеме московской живописи. Здесь, в Москве, по-настоящему созрела национальная школа живописи, величайшим представителем которой на рубеже XIV и XV вв. выступает гениальный русский художник Андрей Рублев⁶.

В XIV в. возникает на Руси то увлечение музыкой, которое было столь характерно и для Запада эпохи Предвозрождения. С конца XIV в. расширяется на Руси роль музыки в церковном богослужении. Многие из того, что ранее только читалось в церкви, с этой поры начинает петься. В XV в. складывается то «раздельноречие» и «хоровое» пение, которое становится затем характерной особенностью православного средневекового богослужения. С XV в. получило большое распространение торжественное демественное — «красное» пение. Оно обычно было созданием русским, хотя самый термин, означающий его, греческий. В демественное пение включались задостойники, многолетия, все «амбонное», то есть все, что пелось в торжественные праздники на амвоне, и др. Сюжеты песнопений проникают в живопись (например иконы и росписи на темы акафиста Богоматери). Самые жизнеописания святых приближаются и по форме, и по содержанию к акафистам.

Чувство движения, проникающее в живопись, в архитектуру, в литературу, вызывает и необходимость

в ежечасных отсчетах времени. Время узнают по колокольному звону и по возникающим в городах башням с часами. В 1404 г. часозвоня строится в Москве, в 1443 г. — в Новгороде.

В ту же эпоху проявляются в русской книжности первые признаки индивидуализма. В противоположность безымянности большинства литературных произведений предшествующих веков, в конце XIV — начале XV в. впервые появляется иное отношение к авторству. Авторы житий много говорят о себе, пишут обширные предисловия, в которых рассказывают о причинах, побудивших их приняться за перо, раскрывают свои намерения, пишут о своем личном отношении к святому, что показалось бы в предшествующие века верхом греховного самовосхваления. Все изложение проникается субъективизмом и лиризмом. Индивидуалистически настроенные писатели начала XV в. (Епифаний Премудрый, Пахомий Серб) относятся с видимым интересом к внутреннему миру своего героя. Впервые, хотя еще примитивно и схематично, писатели начала XV в. трактуют о психологических переживаниях своих героев, о внутреннем религиозном развитии святых. Самые картины природы, интерес к которой постепенно растет, служат образцами для изображения душевного состояния святых. Характерная для эпохи зарождающегося гуманизма любовь к слову отразилась в русских житиях этого периода, в обилии длинных речей, многочисленности риторических прикрас — так называемом «плетении словес», ритме, ассонансах, внутренних рифмах, нарочитом накоплении местоимений, наречий и союзов, иногда для благозвучия начинающихся на одну и ту же букву.

Первоначально религиозный предвозрожденческий индивидуализм проявился на Руси в широком развитии скитнического монашества. Русские монахи стремились

к уединению, аскетическому подвигу среди пустынной природы, уходили в леса, на берега глухих рек и озер.

Чрезвычайно существенно при этом, что, несмотря на развитие на Руси в XIV в. стремления к аскетическому уединению, характерного для Предвозрождения по всей Европе, русские не восприняли, однако, типичного для Запада экзальтированного аскетизма. На Руси не были известны ни целование ран прокаженных, ни появление стигм на теле святого, ни истерическое самоунижение. Русские монахи и монастыри конца XIV — начала XV в. очень часто подчиняли свою деятельность государственным интересам. Самое продвижение монастырей на север было связано с культурным и хозяйственным переустройством заселяемой страны. Стефан Пермский создает «пермскую» — зырянскую — азбуку и переводит на зырянский язык книги.

«Горнего града гражданин и вышнего Иерусалима жителин» Сергей Радонежский постоянно вмешивается в политическую жизнь Руси. Сергей пользуется своим нравственным авторитетом для поддержки московского великого князя. По одному его слову, чтобы оказать давление на нижегородцев, затворяют все церкви в Нижнем Новгороде. Он подчиняет политике Москвы Рязанское княжество. Он благословляет Дмитрия Донского на борьбу с Ордой за независимость Руси и т. д. и т. п.

Таким образом, характерною чертою русского культурного подъема было особое внимание к государственным интересам страны. Государственные интересы смягчали крайности монашеского индивидуализма, они внесли ряд новых и характернейших черт в самую культуру этого периода.

Знаменательно, что в поисках опоры для своего культурного возрождения русские, как и другие наиболее передовые народы Европы, обращаются к древности, но

к древности не классической (Греция, Рим), а к своей, национальной.

К концу XIV — началу XV в. в связи с борьбой Руси за свою национальную самостоятельность во всех областях русской культуры возникает интерес к эпохе былой независимости русского народа. Этот повышенный интерес к «своей античности» — к старому Киеву, к старому Владимиру, к старому Новгороду, который мы уже отметили в области политической идеологии, отразился в усиленной работе исторической мысли, в составлении многочисленных и обширных летописных сводов, исторических сочинений, в обостренном внимании к произведениям XI — начала XII в.: к «Слову о законе и благодати» киевского митрополита Илариона, «Повести временных лет», к «Слову о полку Игореве», к «Киево-Печерскому патерику» и так далее, получивших отражение в произведениях этого времени.

Идеи обращения к временам национальной независимости, сказавшиеся и в письменности, и в архитектуре, и в живописи, и в политике, имели глубоко народный характер. В этом убеждает русский былевой эпос, где эти идеи сказались в полной мере.

Есть все основания полагать, что объединение русского былевого эпоса в единый киевский цикл произошло не позднее середины XV в. Оно совершилось на почве того же культа Киева и его князя Владимира, который заставлял москвичей на рубеже XIV и XV вв. восстанавливать домонгольские здания, реставрировать домонгольскую живопись, подновлять и давать новые редакции произведениям Киевской Руси, возводить генеалогию московских князей к «старому князю Владимиру» и т. д.

Объединение русских былин в единый киевский цикл было вполне аналогично объединению областных летописей в грандиозных московских летописных сво-

дах с киевскою «Повестью временных лет» в их начале. Культ Киева и его князя Владимира был культом национальной независимости и в русской книжности и в фольклоре. Подобно тому, как «Задонщина» была вся проникнута идеей реванша, мести за нанесенные русским поражения, и русские былины, воспевавшие победы русских богатырей над татарами, жили тою же идеей расплаты. Смещение половцев и татар как общих врагов Руси — в книжности конца XIV — начала XV в. и в былевом эпосе — далеко не случайно: и книжность, и фольклор жили в эпоху объединения русских областей и борьбы с татаро-монгольским игом в основном единою мыслью. Подъем русской культуры, на гребне которого совершилось и политическое, и идейное объединение Русской земли, захватывал очень широкий круг явлений⁷.

Русская культура конца XIV — начала XV в. несет в себе, с одной стороны, черты уравновешенной, уверенной в себе древней культуры, опирающейся на сложную культуру старого Киева и старого города Владимира, а с другой — поражает гибким подчинением насущным задачам своего времени. Вместе с тем в ней явственно сказывается органическая связь с культурой всего восточноевропейского Предвозрождения⁸.

Культурное развитие России в XIV и XV вв. отмечено усиленным общением с Византией и южнославянскими странами — Болгарией и Сербией. Это общение еще ждет своих исследователей. Оно давно отмечено в области письменности, отмечалось, но недостаточно изучено в области изобразительных искусств и совсем мало исследовано во всех остальных областях культуры.

Общение русских с греками и южными славянами осуществлялось многими путями. Во второй половине XIV в. в Константинополе и на Афоне существовали



целые колонии русских, живших в монастырях и занимавшихся списыванием книг, переводами, сличением русских богослужебных книг с греческими и т. д. Сохранился ряд рукописей, выполненных русскими книжниками в монастырях Афона и Константинополя. С другой стороны, греки, болгары и сербы переселяются в Новгород, Москву и другие русские города. Эти переселения, по-видимому, особенно усиливаются под влиянием вторжения турок на Балканский полуостров.

Среди ученых, выходцев из южнославянских стран, были и такие выдающиеся писатели, как митрополит Киприян (по-видимому, болгарин), Григорий Цамблак (болгарин), Пахомий Логофет (серб). Все они сыграли выдающуюся роль в развитии русской литературы.

Южнославянские рукописи и переводы наводняют русские монастырские библиотеки и распространяют мысли и настроения византийского Предвозрождения. Одновременно русские книжники усиленно трудятся над восстановлением собственной русской книжности, переписывают сочинения, созданные еще до татаро-монгольского завоевания. Вот почему именно в это время сказывается влияние многих произведений XI–XII вв.: «Повести временных лет», «Слова о полку Игореве», «Киево-Печерского патерика», «Слова о законе и благодати».

Возрождение русской образованности, особенно в связи с общением со странами Балканского полуострова, идет настолько быстро, что оно в свою очередь начинает оказывать влияние на южнославянские страны. Монах Хиландарского монастыря на Афоне серб Доментиан подражает русскому писателю начала XI в. митрополиту Илариону, а известный филолог Константин Костенческий в своем сочинении о правописании называет русский язык «красивейшим и тончайшим» и сообразует с ним свои правила орфографии.

Рассмотрим факты южнославянского и византийского влияния в России.

Полностью меняется графическое оформление рукописей. В XV в. почерк, называемый старшим полууставом, сменяется младшим полууставом. Различия их достаточно четко выяснены в науке. Это почерки различного характера, смешать которые опытному палеографу невозможно. Существенно, что между ними нет никаких переходов. И вместе с тем младший полуустав, не завися от старшего, совершенно ясно выражает свою зависимость от южнославянской графики — от письма болгарских и сербских рукописей. Различия младшего полуустава и старшего — это различия не только в начертаниях букв, но и в составе алфавита. Младший полуустав имеет буквы, которых не знает старший полуустав и устав (*υ, ы* с первой частью в виде *ь, зело*), и наоборот (йотированное *е, е* наклонное к началу строки, *ы* с первой частью в виде *ѣ* и др.)⁹. Существенно не только южнославянское, но и греческое влияние на почерки рукописей (влияние греческого минускульного письма)¹⁰.

С той же степенью четкости определяются различия и в орнаменте рукописей. Рукописи, писанные старшим полууставом, орнаментируются в зверином (тератологическом, или чудовищном) стиле. Рукописи же, писанные младшим полууставом, сопровождаются орнаментом геометрическим. Опять-таки, как и в почерках, переходные формы отсутствуют, и второй стиль (геометрический) стоит в явной связи с южнославянским орнаментом. При этом различия обоих стилей сказываются не только в характере рисунка, но и в различном подборе красок¹¹.

Предполагается, что делопроизводственная манера склеивать документы в столбцы также пришла к нам от южных славян, у которых наиболее ранний документ

в форме столбца датируется последней четвертью XIV в. (до 1382 г. — грамота Иоанна Шишмана Витошскому монастырю)¹². Изменения во внешнем оформлении рукописей сочетаются с изменениями в орфографии и в литературном языке, а также в стиле литературных произведений. Все эти изменения также приходят в Россию с южнославянским влиянием¹³.

Их объединяют следующие стремления: 1) отделить книжный язык от народного; 2) установить более или менее устойчивые правила правописания; 3) приблизить язык к первоначальному церковно-славянскому языку, «очистив» его от позднейших народных элементов; 4) уничтожить в языке и орфографии местные русские особенности; 5) приблизить язык и орфографию к «материнскому» — греческому (в орфографии — употребление двух *z* вместо *нз*, *б* вместо *п* после *м*, *g* вместо *т* после *н*; подражание греческому в синтаксисе, в неологизмах).

С изменениями в области орфографии и литературного языка связано также появление в России перенесенного из южнославянских стран «плетения словес» — особого литературного стиля, возникшего в Болгарии в Евфимиевскую эпоху и устойчиво сохранявшегося в России до XVII в.

На стиле второго южнославянского влияния нам придется подробнее остановиться в дальнейшем. Характер этого стиля представляет существенный интерес для определения некоторых особенностей второго южнославянского влияния.

Уже из только что приведенных данных ясно, что южнославянское влияние тесно сочеталось с влиянием византийским. Это последнее сказывалось в России как опосредованно (через южных славян), так и непосредственно. Следы византийского влияния могут быть от-

мечены в графике рукописи (см. выше), в орфографии (см. выше), в новообразованиях (например сложные слова с начальным добро-: добросогласие и т. д.), в орнаменте (геометрический — неовизантийский орнамент) и т. д. Мало изучен вопрос о византийском влиянии в области стиля «плетения словес», но и здесь это влияние несомненно. Однако ярче всего сопутствовавшее южнославянскому византийское влияние может быть продемонстрировано на содержании письменности этого периода.

Большинство литературных произведений, перенесенных к нам в XIV–XV вв. от южных славян, — это переводы с греческого. Оригинальные южнославянские произведения (главным образом жития)¹⁴ составляют сравнительно небольшую часть перенесенных к нам памятников письменности. Здесь новые редакции переводов Четвероевангелия, Апостола, Псалтыри, Служебных миней, гимнографической литературы, Песни Песней, Слов Григория Богослова, Лествицы Иоанна Лествичника, Пандектов Никона Черногорца, Вопросо-ответов Псевдо-Афанасия, Жития Антония Великого, Жития Варлаама и Иоасафа, Синайского патерика, Слова Мефодия Патарского и других, а кроме того, переводы новых, ранее неизвестных в славянском тексте сочинений Василия Великого, Исаака Сирина, Григория Синаита, Григория Паламы, Симеона Нового Богослова, Иоанна Златоуста¹⁵.

Замечательно, что наряду с болгарскими и сербскими переводами с греческого делаются и русские переводы: в Константинополе, на Афоне и непосредственно в России. Переводами с греческого занимался сам митрополит Алексей¹⁶ и многие церковные деятели его времени. Преемник Алексея на митрополичьей кафедре Киприан списал в константинопольском Студийском монастыре «Лествицу» Иоанна Лествичника, а затем в Голенищеве под Москвой «многия святых книги со

греческого на русский язык преложи и довольна списания к пользе нам остави»¹⁷.

Южнославянское влияние во всех областях письменности создало чрезвычайное умственное возбуждение. Переписчики, переводчики и писатели работают с огромным усердием, создают новые рукописи, переводы, произведения, развивают новый стиль в литературе, деятельно пропагандируют новые идеи. Они словно стремятся заменить новой письменностью всю старую, которая, казалось, перестала удовлетворять новым требованиям. Резкое отличие новых рукописей от старых способствует распространению новой письменности и создает чувство неудовлетворенности старой. Происходит обновление состава библиотек.

С фактами южнославянского и византийского влияния в области письменности должны быть сопоставлены и одновременные им факты южнославянского и византийского влияния в искусстве, с тем только различием, что если для письменности византийское влияние в XIV–XV вв. составляло как бы часть южнославянского, то для живописи южнославянское влияние входило в византийское.

Около 1338 г. гречин Исая «с другы» расписал новгородскую церковь Входа в Иерусалим. В 1334 г. греческие художники («греци, митрополичи письцы») работали у митрополита Феогноста в Москве, расписывая Успенский и Архангельский соборы. В 1345 г. в Москве работал грек Гойтан с учениками, расписывая церковь Спаса на Бору.

Митрополит Алексей в 1357 г. вывез икону Нерукотворного Спаса из Константинополя и поместил ее в Андрониковом соборе в Москве. В 1381 г. по повелению епископа Дионисия были сделаны две копии с иконы Одигитрии в Константинополе и помещены в Богоро-

дице-Рождественском соборе в Суздале и в церкви Спаса в Нижнем Новгороде.

В 1387–1395 гг. Афанасий Высоцкий прислал в свой Серпуховской монастырь «Деисус поясной» (ныне его части — в Третьяковской галерее и в Русском музее). В 1398 г. в Москву была прислана из Константинополя икона «Спас, и ангели, и апостоли, и праведницы, а вси в белых ризах», а в Тверь — «Страшный суд».

В 1378 г. Феофан Грек расписывает Спасо-Преображенскую церковь на Ильине улице в Новгороде. В 1395–1396 гг. он переезжает в Москву и расписывает с Симон Черным церковь Лазаря, которая в результате позднейших переделок оказалась подклетом церкви Рождества Богородицы; работает в Нижнем Новгороде и в других местах. В 1399 г. он расписывает в Московском Кремле Архангельский собор, а в 1405 г. вместе со старцем Прохором из Городца и Андреем Рублевым — Благовещенский.

Таковы некоторые факты, свидетельствующие об интересе к византийской живописи на Руси, зарегистрированные данными письменных источников, крайне скупых для этого времени. Но, помимо них, имеются бесспорно установленные непосредственным анализом памятников факты византийского и южнославянского влияния.

Связь русской живописи с «палеологовским ренессансом» была настолько широкой, что значительно труднее найти памятник русской живописи второй половины XIV — начала XV в., в котором эта связь не могла бы быть отмечена, чем наоборот.

Особенно наглядно эта связь наблюдается в новгородской монументальной живописи XIV в. (фрески Сковогородского монастыря, церкви Спаса на Ильине, Рождества Богородицы на Волотовом поле, Федора Стратилата на Ручье, Рождества Богородицы на Красном поле и т. д.).

«Палеологовский ренессанс» принимает в России русские формы и порождает в соединении с местными традициями новые школы русской живописи.

Чрезвычайно существенно, что, помимо византийской живописи, в русской живописи сказались и воздействия непосредственно южнославянские, в первую очередь сербские. Сербская живопись XIV в. была охвачена тем же «Палеологовским ренессансом», но в ней могут быть отмечены и сильные национальные, и местные черты.

В России сербское влияние с несомненностью установлено для Новгорода — в росписях церкви Спаса на Ковалеве (1380), ныне погибших. Росписи этой церкви поразительно близки фрескам сербской церкви Спасителя в Раванице (1381). Эта близость устанавливается иконографически, стилистически, палеографически (на основании анализа почерка русских надписей, близкого сербскому полууставу), а также по языковым сербизмам в надписях. Основная заслуга в установлении этой близости принадлежит Д. В. Айналову¹⁸ и Г. Милле¹⁹. Последний отметил связь цикла «Страстей» церкви Спаса на Ковалеве с памятниками македонского и сербского круга (росписи церкви Николая в Касторье, церкви Никиты близ Чучеры, церкви Ахилия в Арилье, церкви Богоматери в Грачанице). Круг соответствий Ковалевских фресок с сербскими росписями, преимущественно моравскими, констатирует и В. Н. Лазарев²⁰. Он же отметил несколько менее ясные связи между монументальной живописью Сербии и росписями Благовещения на Городище в Новгороде²¹.

Общая близость художественного стиля фресок Болотова (конец 70 — начало 80-х годов XV в.) к фрескам Раваницкой церкви была отмечена Д. В. Айналовым²². Ее же отметил в иконографических типах Г. Милле²³. Впрочем, непосредственное влияние сербской живописи на живопись Болотова не может считаться достоверно

установленным. Усматривается «византийско-сербское» влияние и в иконописи, в частности в иконе «Деисус из села Кривого» конца XIV в. и в иконе «Анна с девой Марией» (музей Троице-Сергиевой лавры), связанной с сербскими особенностями культа Богородицы в XIV в.

Влияние сербских зодчих на московскую архитектуру конца XIV в. и в XV в. предполагалось, но не исследовано. Однако нет сомнений, что считаться с возможностью этого влияния совершенно необходимо. Многозначителен, например, тот факт, что в 1404 г. серб Лазарь строит в Московском Кремле часозвоню. Заслуживает внимания и отмеченное в искусствоведческой литературе сходство собора Андроникова монастыря в Москве с сербскими церквями XIV в.²⁴ Южнославянское влияние предполагалось также в формах новгородских каменных крестов XIV–XV вв.²⁵

Таковы некоторые факты, в большей или меньшей степени свидетельствующие о том, что второе южнославянское и византийское влияние в России не ограничилось письменностью. Однако, разумеется, перечисленных фактов крайне недостаточно, чтобы представить себе южнославянское влияние в его полном объеме. Решение вопроса об объеме этого влияния в России, о его соотношении с византийским будет зависеть от того, насколько интенсивно будут проводиться в этой области частные конкретные исследования. Представляет значительный интерес для выяснения соотношения южнославянского влияния в России с византийским также и исследование самого характера многонациональной византийской культуры, в создании которой приняли участие и сами славяне, чем объясняется легкость ее восприятия южными и восточными славянами.

Чрезвычайно существенен для выяснения причин второго южнославянского влияния в России самый факт обратного русского влияния в южнославянских странах²⁶.



Из России на славянский юг перешли многие русские переводы с греческого и русские редакции переводов греческих произведений. Здесь «Повесть об Акире Премудром», «Толкования» Никиты Ираклийского на сочинения Григория Богослова, «Сказание о создании Софии Цареградской», апокрифическое житие Моисея, сочинения эсхатологически-легендарные, книга Еноха, «Откровение» Мефодия Патарского и многие другие. Из русских сочинений отразились в южнославянской письменности Историческая палея и Толковая, «Повесть о взятии Царьграда латинянами», Русский Хронограф.

Следует отметить, что русское влияние в Болгарии и Сербии определено только для памятников письменности. В области искусства это влияние не отмечено, несмотря на попытки, которые в этом направлении делались²⁷. И в области письменности русское влияние на южнославянскую культуру представлено сравнительно небольшим числом фактов. Причины здесь ясны: это влияние было менее значительным, чем влияние южнославянской письменности на русскую; скудость фактов объясняется и тем, что болгарское и сербское письменное наследие (так же как и наследие искусства) сохранилось несравненно хуже, чем русское.

Мы знаем те центры, которые служили культурному общению славян и греков в XIV–XV вв. Это прежде всего Афон и Константинополь²⁸, и монастыри Болгарии²⁹. Болгария в XIV в. была тем огромным центром, через который проходило византийское влияние в Сербию и Россию, центром, в котором это византийское влияние получало свою славянскую окраску, закреплялось в многочисленных переводах, освященных реформой письменности патриарха Евфимия. Перед нами взаимообщение, культурный обмен, и причину его нельзя видеть в преимуществах одной литературы над другой, одного искусства над другим.

В дальнейшем мы увидим, насколько важным для всей русской культуры конца XIV — начала XV в. было это южнославянское и византийское влияние и каким содержанием оно наполнялось. Это влияние имело свои внутренние причины, отвечало потребностям развития русской культуры и было в широкой степени связано с общим движением Предвозрождения в Восточной Европе, части Малой Азии и Кавказа.

«Абстрактный психологизм», свойственный житийной литературе конца XIV–XV в., Русскому Хронографу, проникающий во все формы исторического повествования, сказывается и в живописи этого времени.

Новые веяния в русской живописи сказались еще в первой половине XIV в. Есть все основания усматривать их уже в псковских фресках Снетогорского монастыря, выполненных в 1313 г. Снетогорские фрески представляют собой своеобразное сочетание архаических и новых элементов. Их нельзя еще в полной мере связывать с так называемым «Палеологовским ренессансом»³⁰, но в них уже есть та динамичность и тот «абстрактный психологизм», которые составляют характерные черты нового искусства XIV в.

Новые веяния отразились в полной мере в середине XIV в. в Новгороде — во фресках церкви Михайло-Скородского монастыря³¹. Они были раскрыты в 1937 г. и погибли во время войны — в 1941 г. От них сохранились лишь отдельные фотографии, сделанные во время реставрационных работ. Фрески эти отличались не свойственным предшествующей живописи динамизмом и проникновением в психологию изображаемых лиц. Среди расчищенных фресок имелись многофигурные композиции «Воскрешения Лазаря» и «Входа в Иерусалим», выполненные несколькими мастерами. По-видимому, новые веяния сказались в Москве. Источники говорят об очень интенсивной художественной жизни Москвы



в конце первой половины XIV в. И эта интенсивная художественная жизнь была явно связана с византийским искусством этого времени. Так в 1344 г. митрополит Феогност пригласил для росписи Успенского собора в Москве — «церкви Пречистыа Богородицы» — греческих мастеров. В середине XIV в. летописец говорит об артели живописцев, работавших в Москве под руководством Гоитана, Семена и Ивана: «русстии родом, а гречестии ученицы». Ясно, что их художественная манера резко отличалась от той, которая была свойственна представителям русской живописной школы. Артель эта расписывала церковь Спаса на Бору Московского Кремля. Росписи ее были закончены в 1346 г. В 1344 г. другая русская артель — Захарий, Дионисий, Иосиф и Николай — расписывала московский Архангельский собор. Росписи этого собора и церкви Иоанна Лествичника были также закончены в 1346 г.

Новое движение в живописи ярче всего представлено в России творчеством византийского мастера Феофана Грека. В. Н. Лазарев так характеризует живописную манеру Феофана: «Обладая могучим живописным темпераментом, Феофан пишет в резкой, решительной, смелой манере. Он лепит свои фигуры энергичными мазками, со сказочным мастерством накладывая поверх карнадии сочные белые, голубоватые, серые и красные блики, придающие его лицам необычайную живость и сообщающие им ту напряженность выражения, которая так волнует, когда смотришь на его святых. Эти блики-отметки далеко не всегда кладутся Феофаном на выпуклые, выступающие части. Нередко мы находим их на более затененных частях лица. Поэтому их нельзя сравнивать с тречентистской светотеневой моделировкой, в которой распределение света и тени подчинено строгой закономерности.

Феофановский блик — это могучее средство для достижения нужного эмоционального акцента, это тонко продуманное средство экспрессивного воздействия. Приходится поражаться, с какой бесподобной уверенностью пользуется им Феофан. Блики и движки не только лепят у него форму, но и динамизируют ее; они всегда попадают в нужную точку, никогда не отклоняясь от последней, в них всегда есть своя глубокая внутренняя логика, они полны движения. При помощи этих живописных приемов Феофан усиливает иллюзионизм своих глубоко одухотворенных образов. Подобно фантастическим привидениям вырисовываются на серебристо-голубом фоне изображенные им грозные фигуры святых. Главный акцент поставлен на лицах, чей острый, напряженный психологизм с предельной силой воплощает внутреннюю борьбу»³².

Лучше всего дают представление о творчестве Феофана фрески новгородской церкви Спаса Преображения на Ильине 1374 г. Освобожденная от позднейших пристроек и реставрированная церковь Спаса является одной из самых больших достопримечательностей Новгорода. Летопись сохранила нам имена лиц, «трудившихся» над ее украшением: это «боярин Василий Данилович, со уличаны Ильины улицы», художественному вкусу которых мы обязаны приглашением для ее росписи Феофана Грека. Церковь Спаса была создана в том художественном соревновании, которое было характерным явлением новгородской жизни XIV в. Эта атмосфера искусства отразилась, в частности, и в новгородской летописи, обычно скупой и лаконичной, но точной в упоминаниях имен строителей церквей, в датировке их построения, переделок и настенных росписей.

Искусство Феофана было высоко оценено его современниками: на одной из миниатюр Лицевого свода



Ивана Грозного Феофан Грек изображен расписывающим церковь перед толпой удивленных москвичей. Он оставил значительный след в русском искусстве — в монументальной живописи, в иконописании и в искусстве книжной миниатюры, но и сам подпал под мощное влияние русского искусства. В частности, это русское влияние особенно заметно в принадлежащих его кисти иконах Благовещенского собора Московского Кремля. В Благовещенском соборе самим Феофаном Греком были выполнены иконы Деисусного чина иконостаса. Здесь, в этих иконах, Феофан Грек встретился с задачами, которые не могли быть ему знакомы в Византии. Византия не знала такого развитого иконостаса, как Россия. Иконы в иконостасе, писавшиеся Феофаном Греком, были необычайно велики по размерам: более двух метров в высоту и более метра в ширину. Таких крупных икон Феофану не приходилось писать у себя на родине, и в них заметно сказалось русское влияние.

В Москве вокруг Дмитрия Донского сосредоточился обширный круг лиц, связанных с идеями эпохи Предвозрождения. Близость их к Дмитрию Донскому опровергает ходячие представления о необразованности этого крупнейшего политического и культурного деятеля возвышающейся Москвы. Человеком нового культурного склада, покровителем нового искусства и новой образованности был близкий к Дмитрию Донскому митрополит Алексей. Представителем новых идей был деятельный сторонник и «кум» Дмитрия Донского — Сергей Радонежский, в монастыре которого зародилась новая литературная школа, связанная с идеями Предвозрождения. Замечательным книжником был и друг Донского — Михаил-Митяй, которого Дмитрий пытался одно время сделать митрополитом всея Руси. В эпоху Дон-

ского в Москве работают многие живописцы, в том числе греческий художник Игнат. Неизменный соратник Донского, герой Куликовской победы — князь Владимир Андреевич Серпуховской оказывает особое покровительство Феофану Греку. Замечательно, что в том же кругу новой предвозрожденческой образованности вырос величайший художник Древней Руси — Андрей Рублев. Его деятельность началась в центре русского предвозрожденческого движения — Троице-Сергиевом монастыре. Оттуда Андрей Рублев перешел ближе к Москве, в Андроников монастырь, который был, так же как и Троице-Сергиев, близок к Дмитрию Донскому и к его непосредственным преемникам. Он работал в Звенигороде у второго сына Дмитрия Донского — Юрия Дмитриевича Звенигородского. Сергей Радонежский, его окружение, непосредственные участники и сыновья участников Куликовской битвы — вот те люди, в общении с которыми выработалось мировоззрение Рублева. Он родился около 1360 или 1370 г. и умер между 1427 и 1430 гг.

Живописных произведений Андрея Рублева сохранилось немного, но то, что известно о его деятельности, свидетельствует, что все его творчество было неразрывно связано с Москвой и ближайшими к ней городами и монастырями. В 1405 г. Андрей Рублев вместе со старцем Прохором из Городца и Феофаном Греком расписывал Благовещенский собор Московского Кремля. В 1408 г., по приказанию московского великого князя Василия Дмитриевича, Андрей Рублев совместно со своим неразлучным другом Даниилом Черным расписывает Успенский собор во Владимире. В 1424–1426 гг. троицкий игумен Никон пригласил Андрея Рублева и Даниила Черного для росписи фресками и украшения иконами Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. Именно к этому времени относится,



по-видимому, и самое совершенное из известных произведений Андрея Рублева — его знаменитая «Троица», ныне хранящаяся в Третьяковской галерее в Москве. Долгое время «Троица» считалась единственным достоверно принадлежащим Андрею Рублеву произведением. Только после работ и экспедиций руководимых И. Э. Грабарем Государственных реставрационных мастерских в 20-х годах XX в. удалось составить более полное представление о творчестве Рублева. Была расчищена часть фресок, выполненных Андреем Рублевым и Даниилом Черным во владимирском Успенском соборе. В селе Васильевском около Владимира была найдена и реставрирована часть икон из того же Успенского собора (в том числе, несомненно, рублевские — «Апостол Павел», «Вознесение» и др.). В Саввино-Сторожевском монастыре в Звенигороде удалось обнаружить рублевские иконы: «Архангел Михаил», «Спас» и «Апостол Павел» (Третьяковская галерея). В том же монастыре, как и в звенигородской церкви Успения, были обнаружены фрески, возможно, принадлежащие Рублеву.

Частичным реставрациям были подвергнуты работы Андрея Рублева в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря, в Благовещенском соборе Московского Кремля и т. д.

В иконостасе Благовещенского собора Андрею Рублеву принадлежат, по-видимому, «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим» и «Преображение»; в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, кроме уже упомянутой знаменитой «Троицы», — «Крещение», «Архангел Гавриил», «Апостол Павел».

Гениальное творчество Андрея Рублева всегда привлекало исключительное внимание последующих поколений. Оно стало предметом легенд и страстных споров.

С именем Андрея Рублева соединялось все лучшее, что было в древнерусской живописи. Его живописным произведениям дивились современники и отдаленные потомки. О судьбе его икон записывалось в летопись. Стоглавый собор Грозного ставил Андрея Рублева в образец всем иконописцам. Исследователи XIX и XX вв. сравнивали Андрея Рублева с Беато Анжелико, Чимабуэ, Перуджино, Джорджоне, с мастерами сиенской и умбрской школ, с мастерами античности, с Рафаэлем и Леонардо да Винчи. И действительно, в творчестве Андрея Рублева есть нечто, что роднит его с лучшими мастерами человечества: глубокий гуманизм, высокий идеал человечности, отличавший и гениев античности, и гениев Возрождения.

Творчество Андрея Рублева поднялось на той же волне Предвозрождения, которая несла и искусство Новгорода, Пскова второй половины XIV в. В нем отражен тот же интерес к человеку, его индивидуальности, его психологии. В нем сказалось непосредственное наблюдение природы, человеческого тела. Складки одежд ложатся легко, естественно. Творения Рублева отличает глубина и одухотворенность человеческих образов, спокойный ритм линий, изящество и грация движений человеческого тела, совершенство замкнутых композиций, нередко как бы вписанных в круг, общая жизнерадостность живописи, исполненной блаженно ясных и глубоких чувств.

Сравнительно с искусством Феофана Грека живопись Андрея Рублева отличается большим спокойствием; движение сдержаннее, краски ярче; в тематике Рублева усилены мотивы прощения, заступничества за грешников; его творчество лиричнее, мягче, душевнее феофановского.

Андрей Рублев был первым русским живописцем, в творчестве которого с особенной силой сказались национальные черты. Высокий гуманизм, чувство человеческого достоинства — черты не лично авторские: они



взяты им из окружающей действительности. В этом убеждает тот образ человека, который воплощен в произведениях Рублева. Он не мог быть выдуман художником; он реально существовал в русской жизни. Грубые и дикие нравы не могли дать той утонченной и изящной человечности, которая зримо присутствует в произведениях Рублева и его школы. Если бы от XIV–XV вв. не сохранилось ничего, кроме произведений Рублева, то они одни могли бы ясно свидетельствовать о высоком развитии на Руси XIV–XV вв. как человеческой личности, так и общественной культуры. Именно эти «общественные» корни человеческого идеала Андрея Рублева и делают его творчество глубоко национальным.

Замечательно, что русский национальный тип лица явственно ощущается в рублевском «Спасе» из звенигородского чина, в апостоле Павле на фреске Успенского собора во Владимире и др. При этом русский тип лица сочетается в творчестве Рублева с проявляющимся в нем национальным складом русского характера.

Творчество Андрея Рублева не может быть целиком объяснено особенностями средневековой живописи. Как и всякое гениальное мастерство, оно перерастает границы своего времени. Подобно «Божественной комедии» Данте, лучшее из произведений Андрея Рублева — знаменитая «Троица» — сочетает в себе особенности средневекового символизма с высоким гуманизмом и простой человеческой правдой.

«Троица» Андрея Рублева написана на чисто религиозный сюжет. Она изображает Бога Отца, Бога Сына и Бога Духа, явившихся к Аврааму в образе трех ангелов. Три ангела со странническими посохами сидят за низким столом и вкушают трапезу, которую предложили им Авраам и Сарра. Изображение исполнено средневекового символизма. Композиция вписана в восьми-

угольник, образуемый табуретами и подножиями внизу, архитектурными деталями и горкой вверху. Этот восьмиугольник символизирует собою вечность (число 8, по средневековым представлениям, означает вечную жизнь; отсюда восьмигранная форма крещальной купели). Стол, за которым сидят ангелы, символизирует собою жертвенник, голова тельца — жертву, босые ноги — божественную сущность ангелов, посохи в их руках означают грядущее земное странничество одного из них и т. д. Но средневековый символизм изображения как бы не замечается зрителем. Он скрыт и доступен только сведущему богослову. В этом сказывается исключительная художественная мудрость «Троицы». На первый план выступает иная — человеческая правда: светлая грусть ангелов, навеянная сочувствием к страдающему человечеству, их безмолвная беседа — раздумье о грядущих судьбах мира, их легкая усталость, сказывающаяся в тихом наклоне голов, и нежная любовь друг к другу.

«Говоря о замысле Рублева, — пишет М. В. Алпатов, — не следует забывать, что в его среде были хорошо известны и почитались позднеантичные философские труды, вроде сочинений Дионисия Ареопагита, в которых христианское учение о Боге сочеталось с пантеистическим признанием проявлений божества повсюду в реальном мире.

Для людей, которые стремились освободиться от косного догматизма и оправдать свое влечение к реальности и красоте земного мира, философия Ареопагита служила опорой, так как признавала в мире и движение, и возврат к покою, разделение и единение, влечение от себя к другому и обратное влечение к себе.

Рублев смог преодолеть иллюстративность и догматизм традиционной иконографии и расширить смысл своей «Троицы» тем, что, следуя Ареопагиту, придал



иносказательный смысл своим образам. Действительно, чаша — это смертная чаша, трапеза — это престол, гора — это возвышение духа, ангельские крылья — быстрое парение вверх и т. д. Этот язык намеков особенно сильно воздействовал в те времена, когда он был общепонятен. Однако “Троица” Рублева не может быть сведена к богословской идее. Как современника замечательных исторических событий Рублева не могла не привлекать задача наполнить традиционный образ идеями, которыми жило его время, — в этом проявился *человеческий* смысл рублевского шедевра.

В старинных источниках говорится, что икона Рублева написана “в похвалу отцу Сергию”, и это указание помогает понять круг тех идей, которые вдохновляли Рублева. Нам известно, что Сергий в один из самых важных моментов своей деятельности, благословляя Дмитрия Донского на подвиг, ставил ему в пример то самое самопожертвование, которое Рублев увековечил в “Троице”. Вместе с тем в “Житии Сергия” говорится, что им построен был Троицкий храм для собранных им “для единокония” людей, “дабы воззрением на Святую Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего”.

В связи с этим следует понимать этический смысл иконы Рублева “Троица”. В произведениях церковного назначения дается ответ на один из жизненно важных вопросов тех лет, когда даже на поле боя лишь дружные усилия прежде разрозненных княжеств могли сломить сопротивление векового врага. Как это нередко происходило в Средние века, выстраданное всеми суровыми жизненными испытаниями стремление к дружному согласию и единению в “Троице” Рублева предстало взору современников в религиозной оболочке. Но именно этот человеческий смысл “Троицы” Рублева способен покорить и современного зрителя»³³.

«Троице», как и большинству икон Рублева, свойственна особая созерцательность, задумчивость, спокойная и светлая грусть. Эта созерцательность, несомненно, связана с учением исихастов о самоуглубленности и созерцании божества. Обрядовой стороне религии, требовавшей многолюдных и торжественных церемоний, мистические течения XIV в. противопоставляли уединенную молитву, молитву иногда вне церкви, среди дикой природы, в значительном удалении от людей.

В этих мистических учениях об «умной молитве» заключалось нечто, что противостояло церковности и что свидетельствовало о зарождающемся раскрепощении личности от власти средневековой корпоративности. В уединенной созерцательности Рублева нет страха перед божеством. Нет этого страха даже в сценах «Страшного суда» в росписях Успенского собора во Владимире. Его тем более нет в «Троице».

Замечательно, что грусть Рублева в «Троице» не пессимистична. Это грусть мечты, раздумий, чистой лирики. Жизнерадостность Рублева с необычайной силой передана в ярких, чистых, легких, как бы «звонящих» красках, в ясности линий, в изяществе композиции. За внешней мягкостью положений ангелов чувствуется внутренняя сила.

Андрей Рублев поставил перед русской живописью новые колористические задачи — задачи гармонизации цветов. Они решены в его творчестве с необычайным блеском. С гениальной дерзостью Андрей Рублев согласует между собою яркие, свежие, как бы «поющие» краски, ничуть не снижая силы цвета, и ставит в центр композиции чистые, «сияющие» цвета драгоценных камней. Игорь Грабарь так характеризует цветовую гамму «Троицы»: «Краски “Троицы” являют редчайший пример ярких цветов, объединенных в тонко прочувствованную



гармонию взаимоотношений. Построенная на сочетании легких оттенков розово-сиреневых (одежда левого ангела), серебристо-сизых, тона зеленеющей ржи (гиматий правого ангела), золотисто-желтых (крылья, сидалища), цветовая гамма «Троицы» неожиданно повышается до степени ярчайших голубых ударов, брошенных с бесподобным художественным тактом и чувством меры на гиматий центральной фигуры, несколько менее ярко на хитон левого ангела и совсем светло, нежно-голубыми, небесного цветами переливами — на «подпапортки» ангельских крыльев»³⁴.

Южнославянское влияние в живописи пришло в Россию в недрах того восточноевропейского стиля живописи XIV в., который принято называть (не совсем удачно) «палеологовским ренессансом».

Не вдаваясь в частные различия, которые существовали между отдельными художниками XIV в. и отдельными школами иконописи, нетрудно выделить то общее, что объединяет их всех между собой и связывает их с новым южнославянским стилем в литературе.

Связь живописного стиля XIV в. с художественным методом житийно-панегирической литературы конца XIV–XV в. обнаруживается в целом ряде общих явлений.

«Абстрактный психологизм», свойственный южнославянскому стилю в литературе, сказывается и в живописи этого времени.

Новгородские и псковские фрески XIV в. (снетогорские, сковородские, Спаса на Ильине, вологовские, Федора Стратилата, Спаса на Ковалева и др.) отличаются преувеличенной эмоциональностью, экспрессивностью, попытками передать стремительное движение, абстрагировать образы людей и самый архитектурный стаффаж, сделать и то, и другое как бы невесомым, движущимся в абстрактном пространстве, изобразить фигуры

людей как бы летящими по воздуху в экстатическом порыве с сильно развевающимися одеждами, внести общий ритм во всю композицию росписи.

Характеризуя фрески Болотова, Б. В. Михайловский пишет: «Фигуры на волотовских фресках кажутся реющими в дымке, тающими, призрачными... У новгородских фрескистов и Феофана изображаемый материальный предмет выглядит “феноменом”, иллюзией, созданной творящим духом и готовой вот-вот рассеяться. Эта живопись стоит ближе, чем рублевская, к средневековому спиритуализму»³⁵.

Многие из фигур волотовских фресок полны «доходящим до исступления состоянием возбужденности и взволнованности»³⁶, преувеличенными чувствами, стремительностью.

Среди сюжетов, типичных для живописи XIV–XV вв., следует в первую очередь отметить сюжеты протоевангельского цикла: композиции, иллюстрирующие легенды и апокрифы из жизни Богоматери. Н. Г. Порфиридов пишет об этом протоевангельском цикле: «Композиции протоевангельского цикла встречаются и в стенописях XI–XII вв.:

Дафни, Киевской Софии, Старой Ладogi, Нередицы. Но тогда они являлись более или менее случайными и не играли той роли, как в стенописях XIV в. Здесь употребление их приобретает такое распространение и популярность, наполнено таким значением, что становится характерною чертою.

Западные памятники: Капелла dell’Arena, расписанная Джотто; византийские, как Кахрие-Джами — бывший монастырь Хоры в Константинополе; греческие росписи Мистры — Митрополия и Периблепта; македонские и сербские росписи — церковь Петра на острове Град, Кральева церковь в Студеницкой лавре;



русские памятники — все они неизменно содержат в большем или меньшем обилии циклы богородичных композиций. В Болотове их 12, в Капелле dell’Arena — 14, в Кахрие-Джами — 19, в Периблепте Милле насчитал 21 композицию»³⁷.

Композиции протоевангельского цикла характерны своей человечностью, психологизмом, эмоциональностью. Еще больше этой эмоциональности в композиции, известной под названием «Христос во гробе» («Pieta») и чрезвычайно распространенной в XIV в. как в Византии, южнославянских странах, так и в России (росписи Болотова, Ковалева, Благовещения на Городище, в ряде икон). Сюжет этот чрезвычайно эмоционален, чувства выражены в нем обычно с большой экспрессией. Эта экспрессия, драматизм, крайняя эмоциональность поражают зрителя во всех новгородских фресках XIV в., какие бы сюжеты они ни изображали: Успение Богоматери, Положение во гроб, Вознесение, Сошествие во ад, Вхождение в Иерусалим, Рождество Христово, Рождество Богоматери и т. д.

Н. Г. Порфиридов³⁸ и В. Н. Лазарев³⁹ видят в этой эмоциональности, повышенной психологичности и экспрессивности выражение «опрощения» церковных сюжетов, их конкретизацию, очеловечение и общее приближение к реализму. В. Н. Лазарев определяет даже в волотовских фресках «то реалистическое направление, которое питалось живыми народными источниками и давало наименее церковное толкование религиозным темам»⁴⁰.

Несмотря на резко выраженный психологизм, умение передавать сильные душевные волнения, экстатические порывы, движения, жесты и составлять сложные многофигурные композиции, художники XIV в. лишь приближаются к более проникновенному пониманию действительности, к более сложному ее изображению,

стремление же к отвлеченности отнюдь не уменьшает-ся, а отчасти даже возрастает. Живопись XIV в. полна мистики, устремления к потустороннему, отрешенности от всего материального. Изображения по-прежнему отвлеченны, человеческие фигуры «дематериализованы» в еще большей степени, чем раньше. Если раньше, в росписях и мозаиках XII–XIII вв., фигуры святых изображались фронтальными рядами, неподвижными, как бы повисшими в абстрактном пространстве (синий или золотой фон), с прямо устремленными перед собой глазами, то теперь человеческие фигуры охвачены сильным движением, лишены прежней торжественности и «корпусности»; они изображаются во всевозможных ракурсах, их одежды развеваются, их жесты широки, резки, они охвачены чувствами, но эти изображения не менее, чем раньше, абстрактны, отрешены от всего материального.

Во всем этом русская живопись XIV в. близко сходится с русской литературой XIV в., хотя эта связь, само собой разумеется, может быть отмечена только в самой общей форме: там, где литература и живопись соприкасаются между собой в сфере художественного видения мира и идеологии.

Но есть и отличия: новые веяния в русской живописи, вследствие интернациональности языка изобразительного искусства, сказываются очень рано — уже в начале и середине XIV в. (фрески Снетогорского монастыря 1313 г. и фрески Михайло-Сковородского монастыря середины XIV в.), тогда как в литературе черты новой, южнославянской манеры появляются не ранее конца XIV в. Может быть, именно потому, что в живописи черты нового сказались раньше, чем в литературе, в первой они оказались и более зрелыми. В частности, в живописи может быть отмечен гораздо больший интерес к индивидуальному, чем в литературе.



Вот что пишет о творце вологовских росписей Н. Г. Порфиридов: «Мастеру хочется индивидуально характеризовать каждое изображаемое лицо. Имеют свои, непохожие друг на друга, облики пророки. Неожиданны в их острой характеристике цари Давид и Соломон, в особенности последний. Большое человеческое разнообразие придано святителям в алтаре. Изображения двух новгородских владык-ктиторов, Моисея и Алексея, отмечены чертами портретности. Мастер сумел индивидуализировать, предварительно очеловечив, даже ангелов»⁴¹.

Сходную индивидуализацию отдельных образов отмечает Порфиридов и для росписей Феофана Грека в церкви Спаса на Ильине: «Щедро рассыпанное в Болотове мастерство индивидуальных характеристик в живописи Спаса достигает совершенно изумительного уровня. Пророки в барабане здания, святители в диаконике, в особенности святые в северо-западном приделе на хорах (Макарий, Акакий, столпники), являются образцами острых психологических характеристик, способных казаться почти невероятными для своего времени.

В этой любви к характерному, почерпнутому из жизненных наблюдений, чувствуются эллинистические традиции. Отдельные типы и головы фресок Спаса (как и Болотова) по силе и выразительности не уступают созданиям великих мастеров Возрождения»⁴².

Мы видели, что так называемый «палеологовский ренессанс» в живописи и южнославянский стиль в литературе XIV в. во многом схожи, хотя многие общие черты сказались в живописи раньше и сильнее.

Мне представляется, что правы те, кто видит определенную связь между мистическими течениями общественной мысли XIV в. на Балканах и новыми явлениями в области живописи. Связь живописи Феофана Грека с еретическими и мистическими движениями XIV в. была

отмечена уже Б. В. Михайловским. «Творчество Феофана, — пишет Б. В. Михайловский, — было проникнуто тем мрачным дуализмом, теми представлениями о могуществе зла в мире, тем экстатическим порывом к освобождению от материального и к слиянию с духовным, которые несли в мир утонченной византийской культуры еретические секты переднеазиатского Востока (вроде богомилов, исихастов и др.)»⁴³.

В более осторожной форме ту же связь отмечает и В. Н. Лазарев: «В век, когда еретические движения разлились широким потоком по территории Западной и Восточной Европы, остро субъективное искусство Феофана должно было пользоваться большим успехом»⁴⁴.

Связь живописи Феофана Грека с определенными идеями была замечена и его современниками, называвшими его «философом». Но не одна только живопись Феофана была связана с мистическими движениями XIV в. Те же типично еретические особенности были отмечены исследователями и для вологовских росписей, выполненных по повелению ставленника новгородских ремесленников, архиепископа Василия Калики⁴⁵.

Связь между мистическими и мистико-еретическими учениями XIV в. и различными явлениями литературы и искусства может быть показана на отдельных примерах.

Мне представляется в высшей степени удачным предложенное М. В. Алпатовым толкование общей системы вологовских росписей как системы, изображающей путь к совершенству. Это толкование ясно показывает связь с исихастскими учениями об индивидуальном восхождении человека к божеству. М. В. Алпатов указывает на связь этих идей с предвозрожденческими тенденциями XIII–XIV вв.: «Прежде чем средневековый человек решился объявить человеческую природу достойной



прославления, а реальный мир главным предметом искусства, он долгое время искал на “грешной земле” хотя бы отблеск высшего блага. В XIII–XIV вв. в искусстве Запада многократно разрабатывалась тема земного странствия Христа. В XIII в. среди скульптуры Реймского собора нашло себе место изображение Христа в войлочной шляпе с посохом в руке⁴⁶. В 1358 г. Гильом де Гельвиль пишет поэму о странствиях Христа; в иллюстрациях к ней представлено, как Бог Отец передает суму и посох голому юноше — Христу⁴⁷. В XIII–XIV вв. на Западе получают широкое распространение рассказы о явлении Христа отдельным людям⁴⁸. В связи с этим М. В. Алпатов закономерно рассматривает и вологовскую композицию «явление Христа в образе нищего некоему игумену».

Мистическое озарение, экстаз, сильные душевные движения, чувство благоговения и непосредственной связи с Богом столь же отчетливо сказываются в темах «палеологовского» стиля живописи, как в стремлении авторов житий возбудить аналогичные переживания у их читателей.

Мы не должны доверять спорам XIV в. и делить представителей различных течений XIV в., противопоставляя одних другим: варлаамитов — паламитам, или наоборот. Мы не должны считать одних только прогрессивными, других только реакционными, одних еретиками, других ортодоксами. И у тех, и у других мы можем заметить «знамения нового времени» — явления, типичные для эпохи восточноевропейского Предвозрождения. Как это часто бывает, история вершит свой суд, признавая правыми обе стороны, но правыми не в абсолютном смысле, а в чисто историческом: мы видим сейчас то, чего не видели спорящие, — историческую оправданность воззрений тех и других (и варлаамитов, и паламитов).

Живопись XIV и начала XV в., так же, как и литература, очень ярко отразила веяния эпохи Предвозрождения. Именно в эту эпоху были созданы наиболее прославленные из произведений древнерусского искусства. Творчество Феофана Грека, но больше всего — Андрея Рублева наложило отпечаток на всю последующую историю русской живописи.

Труднее всего обнаружить новые предвозрожденческие веяния в зодчестве XIV — начала XV в. Развитие архитектуры подчинено своим законам. Архитектура только отчасти может откликаться на идейные веяния своей эпохи. Тем интереснее проследить эти веяния, определить их соотношенность с явлениями в других искусствах.

Склонность к словесному орнаменту, к узорности и «украшенности» стиля литературных произведений, думается, не случайно совпадает по времени со стремлением к «украшенности» в архитектуре.

Родина славянского «украшенного» стиля в литературе — Болгария — породила в архитектуре стремление к многоцветности и украшенности стен. Зодчие болгарских церквей XIV в. в Несебре украшают плоскость стены орнаментом, выложенным из кирпича, и вставками из цветных (зеленых, красных и желтых) изразцов. Целостность церквей не разрушена, их соотношения просты и ясны, легко воспринимаются, но вся площадь стен представляет собой многокрасочный ковер, в котором как бы тканые узоры выполнены из фигурных кирпичей и разноцветной поливной керамики. С церквями Несебра во многом схожи прославленные церкви Новгорода второй половины XIV — начала XV в.: Федор Стратилат (1360), Спас Преображения на Ильине (1347), церковь Рождества на кладбище (1381), Петр и Павел в Кожевниках (1404) и многие другие.



Изначально фасады церкви Федора Стратилата были трехлопастными. Многолопастная арка, бегущая под карнизом, имеет здесь чисто декоративное значение. Чуть покатые стены по-старому делятся на три части четырьмя лопатками-пилястрами, имеющими, однако, больше декоративное, чем конструктивное значение. Окна сужены и слегка заострены кверху. Особенно нарядное впечатление производит барабан, в котором простыми и лаконичными приемами удалось добиться впечатления роскошной, почти ковровой орнаментации. Примененная здесь разделка барабана фризами из зигзагов и треугольных впадинок становится одним из излюбленных приемов новгородской архитектуры.

В 1374 г. на Ильиной улице была поставлена церковь Спаса Преображения — наиболее нарядная из построек Новгорода XIV в. По своему типу и размерам Спас на Ильине во всем подобен построенной за 14 лет до него церкви Федора Стратилата. Однако по изяществу своих пропорций и насыщенности декоративными элементами Спас на Ильине превосходит своего предшественника. Церковь Спаса обильно разделана вкладными крестами, красивыми дорожками из треугольных впадинок, узорными поясами из полукруглых ниш и зубчиками. Вся эта декоративная разделка стен напоминает народную резьбу по дереву или кости. Узор, однако, не мельчится, умело рассчитан на различимость издали, прост и не уменьшает впечатления от монументальности сооружения. Впечатление богатства и пестроты создается самыми скупыми, лаконичными средствами.

«Украшенный» стиль в архитектуре соединяется с нарастанием динамичности и устремленности ввысь всех масс и объемов здания. Уже в новгородских церквах — таких как Спас Преображения на Ильине и Федор Стратилат на Торговой стороне — ясно заметен наклон на-

ружных стен храма внутрь и удлиненность барабана купола. Благодаря этому приему все здание, особенно с близкого расстояния, казалось летящим кверху. Искусственно подчеркивалось перспективное сокращение объемов кверху, реальные размеры здания становились трудноуловимыми. Боковые деления фасадов делались пониженными, отчего все здание приобретало большую собранность, центричность и устремленность ввысь.

В 1365–1367 гг. в Пскове строится новый Троицкий собор — центральная святыня Пскова. Он не сохранился до нашего времени, но известен по рисунку XVII в. Из этого рисунка ясно видно, что новый Троицкий собор был очень динамичен. Он устремлялся вверх громоздящимися друг на друга объемами и изломами перекрытий⁴⁹.

Зодчество центральных областей России XIV и XV вв. известно очень плохо. Многие из раннемосковских и раннетверских строений не дошли до нас вовсе. Однако то немногое, что нам известно об этих постройках, свидетельствует о тех же двух взаимосвязанных тенденциях, которые мы отмечали выше: о стремлении к узорности и «украшенности» и об общей динамичности строения. Несколько камней, уцелевших от церкви Спаса на Бору, построенной в Московском Кремле в 1320 г., свидетельствуют о том, что и эта церковь была украшена резьбой. Белокаменной резьбой были опоясаны храмы начала XV в. в Звенигороде (Успенская церковь конца XIV в.), Саввино-Сторожевского монастыря (1404), Троицкая церковь Троице-Сергиева монастыря (1422).

Вместе с тем московских зодчих конца XIV — начала XV в. отличает особый интерес к верхам храмов, к созданию динамической, устремленной кверху композиции всего здания. Московские зодчие разрабатывают новые системы верхов зданий, добиваются ступенчатого



расположения сводов, увенчивающихся барабаном с куполом. Ступенчато вздымающиеся ряды закомар имел Успенский собор в Коломне (1379–1382). Характерную для новгородско-псковских церквей XIV — начала XV в. наклонность всех стен церкви внутрь имела и Троицкая церковь Троице-Сергиева монастыря (1422).

В соборе Андроникова монастыря, построенном игуменом Александром в начале XV в. (до 1427 г.), принцип ступенчато-повышенных арок выражен еще резче, чем в предшествующих храмах. Возросла и динамическая устремленность храма вверх — всеми его массами, изгибами кровель и удлинённостью форм.

«Украшенность», динамика, живописность, игра иррациональными соотношениями, своеобразный спиритуализм — таковы самые общие явления в архитектуре второй половины XIV — начала XV в., которые связывают ее с аналогичными явлениями в других областях культуры этого времени — в первую очередь в литературе и живописи — и которые согласуются с аналогичным стремлением к «украшенности» в церквях Болгарии (церкви XIV в. в Несебре) и к динамичности в церквях Сербии (церковь в Арилье XIII в. и церковь в Грачанице 1321 г.).

Дух историзма, столь свойственный древнерусской политической мысли, литературе, грандиозно развившемуся летописанию, пронизывал и русское средневековое искусство. Зодчество и политика, зодчество и историческая мысль были тесно объединены между собою.

Возведение крупных архитектурных сооружений всегда имело в Древней Руси определенный исторический смысл, с ними связывались перемены в политическом положении княжеств, к ним приурочивалось создание новых летописных сводов. Вот почему древнерусские города не знали городских скульптурных мо-

нументов в память тех или иных событий и героев; их заменяли сами архитектурные сооружения, знаменовавшие собою целые исторические этапы и всегда овеянные роем исторических воспоминаний.

С созданием первых летописных сводов были связаны София в Киеве и София в Новгороде; к созданию владимирско-суздальских соборов были приурочены некоторые из летописных сводов северо-восточной Руси; с построением каменной соборной церкви в Твери было соединено начало тверского летописания и т. д. Так было и в Москве. Постройками Московского кремля при Дмитрии Донском и Иване III были ознаменованы крупнейшие изменения в политическом положении Москвы. Строительство Успенского собора в 1471 и 1478 гг. было связано с новгородскими походами Ивана III и отмечено составлением летописных сводов. Дьяковская церковь и церковь Вознесения в селе Коломенском, как и впоследствии Покровский собор на рву (церковь Василия Блаженного), были также своеобразными памятниками исторических событий.

В 1366 г. (по другим сведениям, в 1376 г.) началось строительство нового каменного Московского кремля на месте деревянных укреплений Ивана Калиты. Московская летопись так записала об этом событии: «Тое же зимы (1366) князь великий Дмитрий Ивановичь, погадав (обсудив) с братом своим, с князем Володимером Андреевичем и с всеми бояры старейшими, и сдумаша ставити город камен Москву, да еже умыслиша, то и сътвориша, тое же зимы повезоша камень к городу»⁵⁰.

Каменный кремль Дмитрия Донского был значительно больше прежнего дубового. Он был расширен почти до пределов нынешнего. Стрельницы Беклемишевская, Водовзводная, Спасская, Боровицкая находились на тех же местах, что и ныне. Лишь Никольская стрельница

несколько отступала от линии стен кремля Ивана III, да и не существовало стрельницы на месте нынешней Угловой Арсенальной.

Как выглядел этот новый кремль Дмитрия Донского, представить себе очень трудно, но ясно одно — стены его были не ниже теперешних, так как до введения огнестрельного оружия высота их служила главной защитой для обороняющихся.

Построение каменного Московского кремля тотчас же отразилось на внешней политике Дмитрия Донского, и это было замечено современниками. Не случайно тверской летописец так записал об этом событии под 1367 г.: «Того же лета князь велики Дмитрий Ивановичь заложи град Москву камен, и начаша делати безпрестани. И всех князей русских привожаше под свою волю, а которыя не повиновахуся воле его, а на тех нача посегати»⁵¹. Москва становилась неприступной для врагов. Нашествия Ольгерда на Москву и в 1368 г., и в 1370 г. были безуспешны. Ее авторитет возрос чрезвычайно. И не случайно, когда в 1375 г. Дмитрий Донской двинулся к Твери, к его полкам примкнуло 19 русских князей.

Идеологическое значение зодчества в полной мере сказалось в строительстве Дмитрия Донского накануне Куликовской битвы. Готовясь к решительному сопротивлению татарам, Дмитрий Донской строит монастыри и храмы на южных рубежах своего княжества — как бы навстречу врагу. Грандиозные храмы на границах Руси должны были знаменовать уверенность и готовность к сопротивлению русского народа.

Характеризуя строительство накануне Куликовской битвы, Н. Н. Воронин пишет: «В ту пору строительство храмов перешло в ближайший тыл будущей битвы, в города на Оке. В Серпухове был выстроен большой дубовый собор во имя Троицы — символа дружбы и едине-

ния и готовности к жертве. Под городом выросли его “сторожи” — монастыри. Под Коломной Сергей основал также два монастыря, а в самом городе московские мастера, снятые для этого дела с начатой постройкой Симоновского монастырского собора в Москве, с необычайной быстротой воздвигли новый белокаменный Успенский собор, превосходивший по размерам все московские храмы и равный лишь древнему Успенскому собору Владимира. Феофан Грек в 1392 г. написал для нового собора храмовую икону Донской Богоматери с замечательным своим драматизмом Успением на ее обороте. Творение зодчих — храмы, как бы опережая воинов, выходили на передний край грозного фронта, освящая освободительную борьбу, напоминая языком камня, что настало время решительной схватки “за землю Русскую, за веру христианскую” против “безбожных агарян”⁵².

Вот как описывает Успенский собор в Коломне Павел Алеппский, совершивший в середине XVII в. обширное путешествие с патриархом антиохийским Макарием и оставивший обстоятельные записки. Павел Алеппский пишет: «Внутри крепости (Коломенской. — Д. Л.) пять больших каменных церквей и монастырь для девиц... Четвертая церковь, именно соборная, есть великая церковь, кафедра епископа. Она весьма величественна и высока и как бы висячая; в нее всходят по высокой лестнице с трех сторон, соответственно трем ее дверям. Она вся из тесаного камня, приподнята на значительную высоту и кругом имеет кайму скульптурной работы во всю толщу (ширину) ее стен. Косяки дверей и окон походят на отшлифованные колонны — работа редкостная, так что косяки кажутся изящными, как тонкие колонны. Церковь имеет три высоких купола, снизу приподнятых. Верх большого купола покрыт кругом красивыми четырехугольными резными

из деревянных досок фигурами, в виде крестов, величиною в ладонь. На куполах позолоченные кресты. Большой купол находится над хоросом (люстрой. — *Д. Л.*), остальные два над обоими алтарями, ибо церковь имеет три алтаря, как обыкновенно все их церкви... Крыша как этой (соборной. — *Д. Л.*) церкви, так и всех вышеупомянутых церквей походит на кедровую шишку или на артишок; она ни плоская, ни горбообразная, но в каждой из четырех стен церкви есть нечто вроде трех арок, над которыми другие поменьше, потом еще меньше, кругом купола — очень красивое устройство»⁵³.

Еще одна черта, идеологически освещающая всю русскую архитектуру второй половины XIV–XV в., должна быть отмечена в связи с общим предвозрожденческим характером русской культуры этого времени — стремлением к возрождению архитектурных форм домонгольской Руси. Обращение ко временам национальной независимости может быть отмечено в литературе и в живописи, в политической мысли и в фольклоре. Это же стремление возродить былую русскую культуру времени ее независимости и расцвета пронизывает собой зодчество.

С княжения Дмитрия Донского начинается усиление интереса к памятникам владимирского зодчества. Дело, конечно, не только в том, что Москва училась на памятниках владимирско-суздальского зодчества строительным приемам; интерес к архитектуре Владимира был обусловлен в первую очередь все той же политической идеей владимирского наследства, которая направляла и меч московской политики. Архитектурная мысль следует политическим идеям своего времени. В течение всего XV в. московские архитекторы воплощают заветы владимирского зодчества так же точно, как московские великие князья воплощают в своей политике идеи владимирского великого княжения.

По-видимому, именно в княжение Донского ремонтируется Успенский собор во Владимире, владимирский Дмитриевский собор становится княжим; в 1380 г. из него перевозится в Москву икона Дмитрия Солунского.

Супруга Дмитрия Донского Евдокия и его сын Василий вносят богатые вклады во владимирский Рождественский собор, связанный с памятью Александра Невского. Евдокия строит в 1393 г. в Московском Кремле церковь Рождества Богородицы, отдельные архитектурные детали которой приводят на память формы церкви Рождества Богородицы в замке Андрея Боголюбского.

В княжение сына Донского — Василия Дмитриевича — открывается и первая в русской истории эпоха архитектурных реставраций. В 1403 г. обновляется древний собор в Переяславле-Залесском. В 1408 г. Андрей Рублев и Даниил Черный по приказу Василия Дмитриевича возобновляют древние росписи владимирского Успенского собора.

Полоса этих реставраций тянулась в течение всего XV в. Она захватила собой Ростов, Тверь и Новгород, где восстанавливались «на старой основе» архитектурные сооружения эпохи национальной независимости.

В самой Москве не сохранилось цельных памятников архитектуры конца XIV — начала XV в. Остатки стен и фундаментов построек этой поры дают лишь слабое представление о начавшемся подъеме московской архитектуры, все более и более стремящейся к нарядности и пышности⁵⁴.

Все сохранившиеся здания этой поры выстроены на средства второго сына Дмитрия Донского — Юрия Дмитриевича, начавшего длительную распрю в великокняжеской семье за московское княжение.

Характерно, что и в постройках Юрия Дмитриевича доминирует все та же идея владимирского наследства.

Звенигородский собор (около 1400 г.), собор Саввино-Сторожевского монастыря близ Звенигорода (1404 г.), Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря (1423 г.) — все эти храмы близки по своему типу к архитектуре Владимира.

Особенно близок к владимирским храмам звенигородский.

Подобно тому как Москва обращается к формам домонгольского зодчества Владимира Суздальского, наследницей которого она себя признавала, — Новгород также обращается к формам домонгольского зодчества.

В этом обращении к домонгольским формам было нечто гораздо более глубокое, чем простое стремление обосновать свои политические притязания на домонгольское наследие. Это была общая тенденция к возрождению культуры времени независимости Руси. В Новгороде эта тенденция проявилась только иначе и позднее, чем в центральных русских областях.

Она выпадает по преимуществу на середину XV в. и связана с эпохой новгородского архиепископа Евфимия II. В 1454 г. Евфимий реставрировал церковь Ивана на Опоках первоначальной постройки 1127–1130 гг. В 1455 г. он построил «на старой основе» церковь Ильи на Славне, старое здание которой относилось к 1198–1202 гг. Строители Евфимия придали этой церкви нарочито архаические формы. Так, например, в эпоху Евфимия II новгородские церкви имели снаружи один алтарный выступ, в XII же веке их строили три; церковь Ильи на Славне строители Евфимия восстановили даже с пятью выступами, отличающимися необычайной толщиной и мощностью. В 1442 г. «на старой основе» 1198 г. Евфимий воздвиг Преображенский собор в Старой Руссе. На старой же основе XII в. восстанавливались церкви Бориса и Глеба (в 1445 г.), Жен-мироносиц

(в 1445 г.), Богородицы на Торгу (в 1458 г.) и др.⁵⁵ Евфимий II возродил строительные приемы монументальной архитектуры XII в., напоминавшие о величии Новгорода. Разнообразной строительной деятельностью Евфимия II восхищался Пахомий Серб, в восторженных выражениях описавший выстроенные Евфимием II храмы Детинца, которые «яко звезды или горы» стоят вокруг Софии.

Массовое восстановление Евфимием II старых церквей XI в. связано с одновременным установлением культа «прежде отошедших» (то есть умерших) новгородских архиепископов, с огромным развитием летописного дела, отразившим повышенный интерес к истории Новгорода, созданием цикла литературных произведений вокруг новгородского архиепископа Иоанна, при котором в 1170 г. новгородцы отбили от стен Новгорода войска северо-восточных княжеств.

Идейное содержание труднее проследить в архитектуре, чем в других областях, но и здесь мы видим общее изменение эстетического идеала — стремление к динамичности и живописности, поиски национальных форм и связь с зодчеством других славянских стран. Перед нами в русской архитектуре те же попытки возродить национальную старину, что и в других областях культуры: в литературе, живописи, политической жизни, летописании и эпосе. Этим архитектура второй половины XIV — начала XV в. входит в единство культурных явлений, связанных с восточноевропейским Предвозрождением.

Источники сохранили слишком мало данных, чтобы мы могли отчетливо представить себе быт и нравы, одежду, утварь, внутреннее убранство домов, деревенскую и городскую жизнь XIV — начала XV в., а особенно жизнь трудового населения. Но задача этой главы не в полноте этих данных. Тема ее требует, чтобы были отмечены

только наиболее характерные, отличительные черты быта и нравов эпохи русского Предвозрождения.

Ряд признаков отмечает существенный перелом в бытовой жизни второй половины XIV в. — в первую очередь в среде господствующего класса и в обстановке города, там, где быт легче всего изменялся, отражая веяния времени.

Все более и более отходят в прошлое языческие верования и обычаи, столь распространенные в XI–XIII вв. Так, например, еще в 1274 г. церковным собором во Владимире отмечались игрища, на которые по субботам и воскресеньям собирались новгородцы, «ристали и ржали, как кони, и делали скверну». Еще в конце XII в. в Новгороде существовал языческий обычай водить невест к воде. Еще в первой половине XIV в. при сливании кваса окружающие поднимали страшный шум, призывая и величая языческих богов (в том числе и бога кваса), и били в бочки. Но уже под 1358 г. в летописи отмечено, что новгородцы «того же лета целоваша (то есть клялись) бочек не бити».

Постепенно отмирают и другие пережитки язычества, многие из которых существовали не только в широких народных массах, но и в княжеской среде. Отмирает княжеский языческий обычай пострига и посажения на коня малолетних князей; отмирает обычай давать князьям, кроме церковных, вторые княжеские имена в память предка, исчезают из княжеского обихода молитвы-обращения перед битвой о помощи к умершему предку, независимо от того, был ли он объявлен церковью святым или нет, и многие другие пережитки религиозных представлений родового общества.

«Двоеверие», то есть беспорядочное смешение представлений языческих и христианских, которое было характерно даже для мировоззрения княжеской сре-

ды еще в XII–XIII вв.⁵⁶, постепенно отходит в отдаленные от центров просвещения «украины». Но и там, в глуши лесов и болот, их настигает монастырь, скит или погост.

Именно со второй половины XIV в. начинается оживленная деятельность монастырей, активно христианизировавших отдаленные северные окраины. Столетием раньше новых монастырей было основано около трех десятков, почти все строились в городах или непосредственно за их стенами. Но с середины XIV в. их возникает до полутора, большинство из них вырастает вдали от городов и сел, в лесных дебрях, на берегах безлюдных рек и озер. Монастыри продвигаются и на север, и на восток, и на запад, подчиняя своему культурному влиянию окрестное население.

Вокруг монастыря, под защитой его стен, оседает население, топор и соха преобразуют лесную чащу, распространяется грамотность.

Типичный представитель этого «пустынничества» Стефан Пермский хорошо знал греческий язык, мог свободно говорить на нем, читал греческие книги, делал переводы. Епифаний Премудрый называет его «чудным дидакалом», исполненным мудрости и разума, и отмечает, что он был научен всей внешней (то есть светской философии), книжной мудрости (то есть был начитан) и грамотной хитрости (то есть знал грамматику и риторику как высшие науки о языке).

Тот же Стефан Пермский составил зырянскую азбуку для окружающего населения, перевел на зырянский язык богословские книги, а затем, приобретя среди зырян высокий авторитет, неоднократно ходатайствовал за них перед великим князем, добился облегчения дани, избавлял их от работ, насилий и тиунских продаж (конфискаций).



Христианская книжность этого периода оказывает все большее влияние на жизнь. Под впечатлением пролога и минеи задумывал впечатлительный юноша свой побег из родительского дома в «пустыню», в скит. Под влиянием литературных образцов слагается жизнь «подвижников», основателей монастырей и др. Церковь оказывает влияние не только на жизнь клира. Под воздействием церкви, начиная с XIV в., замечается значительное смягчение нравов.

Русские монастыри XIV–XV вв. не были рассадниками иступленно аскетического отношения к жизни. «Отрекись пьянства, а не питья, отрекись объядения, а не яствы, отрекись блуда, а не женитьбы», — читаем мы в наставлении духовнику о принятии кающихся XV в. «Невежество злее согрешения», — читаем мы там же. Кающихся следует расспрашивать «с великим прилежанием», пишет митрополит Киприан, и различно накладывать на них епитимью: «...так как иначе молодой поступает, иначе же пришедший в возраст, иначе же в старости согрешивший». Перед проповедниками XIV–XV вв. стояли живые человеческие личности, и каждого из паствы надлежало «с прилежанием» распытывать и узнавать. Такое отношение проповедников XIV–XV вв. к человеку далеко не случайно: резко растет в быту значение человеческой личности. Творчество художников и писателей, по большей части безличное и безымянное в предшествующие века, начинает индивидуализироваться. Писатели надписывают свои произведения своими именами, они много говорят в них о себе, о причинах, побудивших их взяться за перо. Люди XIV в. уже интересуются тем, кто составил то или иное произведение, создал тот или иной предмет искусства. В завещании Дмитрия Донского упоминается «икона Парамшина дела... пояс с ремнем Макарова дела... пояс золот Шышкина дела...».

Появляются первые писатели-профессионалы, занимающиеся писательством не только в свободное от других дел время, но и ради заработка. Таков, например, Пахомий Логофет. Первоначально, не позднее 1438 г., он работал в Новгороде, в 1440–1443 гг. перекочевал в Москву, долго жил в Троице-Сергиевом монастыре, в 1460 г. снова явился в Новгород, но уже ненадолго, так как в 1463 г. застаёт его в Кирилло-Белозерском монастыре. Десять лет спустя опять видим его у Троицы, где ему поручают написать «слово» по случаю «перенесения мощей» митрополита Петра. Есть предположение, что позже Пахомий побывал в Устюге. Затем Пахомий снова в Новгороде — за составлением жития новгородского архиепископа Моисея. Это почти полувековое странничество по разным центрам тогдашней русской письменности вытекало из чисто профессиональных задач «книжного писательства».

Больше 10 житий, столько же приблизительно «слов», около 15 «служб» и исключительный в своем роде труд по составлению из разных русских и иностранных источников первого у нас опыта отечественной истории на всемирной основе — Хронографа 1441 г. — таков итог многолетней деятельности этого первого литератора-профессионала.

Сознание ценности личности выражается и в ряде косвенных признаков. Открытие пейзажа, природы — типичная черта нового отношения к человеку и к его переживаниям. Авторы эпохи Предвозрождения как бы открыли природу, научили любоваться закатами и восходами солнца, расцветающей весенней природой, слушать птиц и наблюдать зверей. Пейзаж, еще пока условный, проникает в русскую живопись (фрески Болотова), в литературу (произведения Епифания Премудрого), в самый быт, поскольку особая забота о выборе



красивого местоположения для монастыря, скита или стремление переселяться на время из города на лоно природы становятся обычными в XV в.

Святые в XIV и следующих столетиях обычно изображаются покровителями зверей и птиц, они приручают их и делятся с ними пищей. Когда Сергей Муромский пришел навестить Павла Обнорского, он увидел стаи птиц, вившихся около Павла: одних он кормил из рук, другие сидели у него на голове и на плечах. Тут же стоял медведь и ждал себе пищи, вокруг прыгали лисицы и зайцы.

Таким же новым характерным явлением для эпохи интенсивного роста значения человеческой личности была дружба, впервые особо отмечаемая книжностью. Известна тесная дружба, связывающая Епифания Премудрого и замечательного живописца — Феофана Грека, Сергия Радонежского и Стефана Пермского, художников Андрея Рублева и Даниила Черного, не разлучавшихся до самой смерти. Когда митрополит Киприан вынужден был покинуть Москву, с ним добровольно разделил изгнание один из образованнейших людей того времени — Афанасий Высоцкий.

В XIV–XV вв. постепенно складывается семейный быт народа с сильною властью отца, с высоким нравственным авторитетом матери, о котором много пишут в посланиях и грамотах XIV и XV вв.⁵⁷

Стоит только прочесть духовные завещания московских великих князей, чтобы убедиться, насколько выросла забота о семье, о ее обеспеченности после смерти главы, с какою скопидомною тщательностью перечисляются в них все угодия, все драгоценности и вся накопленная утварь.

Как непохожи эти завещания московских великих князей на духовные грамоты их предшественников. Когда-то краткая духовная грамота Владимира Василькови-

ча Волынского, писанная около 1286 г., заключалась характерным разрешением делать после его смерти что угодно: «... мне не воставши (из гроба) смотреть, что кто станет делать после моей смерти», — пишет с мрачным юмором Владимир Василькович. Со злым недоброжелательством, вытащив из постели клок соломы, говорит он своему «душеприказчику»: «Хоть бы тебе этот вехоть соломы дал — того не давай по моей смерти никому».

Совсем иной характер носит духовная грамота Ивана Калиты: подробно даются в ней распоряжения не только о земле, селах, княжествах, но и о золоте, которое он «придобыл», о золотых и серебряных сосудах, серебряных блюдах, золотых кованых поясах. Каждая из последующих княжеских грамот становится все подробнее и тщательнее в своих распоряжениях. Духовная грамота Ивана подробно перечисляет каждую мелочь: «шелковую и иную рухлядь», «чепи», «лалы» (рубины), «яхонты», жемчуги, прибитки и доходы. Подробно сказано в ней, в каких ларцах что хранится, где и у кого стоят эти ларцы, чьими печатями они запечатаны и у кого находятся от них ключи. Забота о семье приобретает гипертрофированные формы.

Идеал семьи в княжеской среде принял форму наследственной власти семьи по нисходящей линии родства. Русская земля в XIV–XV вв. находится уже не в совместном владении рода Рюриковичей, как это было в домонгольской Руси. В Московском княжестве все отчетливее кристаллизуется идея семейного наследования прав на великое княжество Московское, переходящая впоследствии в идею единовластного наследия старшим сыном всех прав, владений и богатств своего отца.

Укреплению семьи сопутствует развитие семейных обычаев. Рождения, браки, смерти — все эти внутренние значительные моменты семейной жизни отмечаются,

начиная с XIV в., с необыкновенной торжественностью и в княжеской, и в боярской, и в купеческой среде.

Князья XI–XII вв. умирали в бою (как Изяслав Ярославич или Изяслав Владимирович), умирали от похмелья, после пира с дружиной (как Юрий Долгорукий и брат его Вячеслав), умирали от руки заговорщиков (как Андрей Боголюбский) или от долгой тяжелой болезни (как Владимир Василькович), одинаково не делая из одного только ожидания смерти ни большого события собственной внутренней жизни, ни народного зрелища. Совсем иначе обставляют свой отход к «отцам и дедам» князья в XIV и XV вв. Так, например, в 1399 г. тверичи были свидетелями смерти своего князя Михаила Александровича. Перед смертью, как это было в обычаях XIV–XV вв., князь пожелал постричься в монахи. Его проводжали всем городом, собираясь, по словам летописца, «яко на дивное чудо». Плачет горькими слезами дружина, плачут «склоньшися друг ко другу» княжие отроки, плачет княгиня, плачут бояре, плачет все многочисленное родство маститого Михаила Александровича. Между тем прибыли к Михаилу послы из Константинополя с дарами патриарха: иконою Страшного суда, мощами святых и миром. Тверской епископ, все духовенство и толпы народа вышли навстречу послам со свечами и кадилами. С трудом встав с постели, вышел и сам умирающий великий князь. Поклонившись иконе, Михаил приказал отнести ее в церковь Спаса, и сам проводил ее туда, и, когда икону поставили на место, вышел к толпе, стал на высокую ступень, поклонился на все стороны и сказал: «Простите меня, братия и дружина, добрые сыны тверские: оставлю вам любимого и старшего сына Ивана, пусть будет вам князем вместо меня; любите его, как и меня любили, а он пусть соблюдает вас, как я соблюдал».

Такой торжественный отход «к предкам» не был единичен. Раньше Михаила Александровича подобное же зрелище при огромном стечении экзальтированного народа устраивает из своей смерти Федор Ростиславич Ярославский. Всем городом провожали ярославцы своего князя, которого на носилках внесли в церковь. Традиционный вопрос перед постригом был задан князю в особенно выразительной форме: «Что прииде, брате, к святей дружине сей?» — так назвал игумен монастырскую «братию», явно противопоставив эту «святую дружину» той мирской, которая окружала его при жизни. Князь уходит в иной мир в сопровождении новой дружины для нового, но все еще княжеского дела.

Таковыми же торжественными обычаями обставлялись в XIV–XV вв. все другие события в жизни семьи. Брачные пиры назывались «кашею». Кашу устраивали обычно в городе у отца невесты. Но если отец невесты был по положению ниже жениха, то жених не ездил за невестой сам, а посылал за ней послов. В спорных случаях каша устраивалась на полпути между городами жениха и невесты. Так было, например, когда Дмитрий Донской женился на дочери нижегородского князя Дмитрия Константиновича. Кашу справляли в Коломне: Дмитрий Московский не хотел нарушить свое достоинство и ехать жениться в Нижний, а Дмитрий Нижегородский не хотел ехать в Москву к шестнадцатилетнему князю. Но где бы ни женился князь, это событие праздновали всем городом при громадном стечении народа.

Особое внимание к свадебным обычаям отразилось в многочисленных свадебных чиноположениях, которые начинают составляться с конца XV в.

Чиноположения эти представляли собой не что иное, как наставления о том, кому и что делать в суетливые



свадебные часы. Они отчетливо рисуют необычайно сложный свадебный обряд великого князя и высших слоев общества, вобравший в себя обычаи самого разнообразного происхождения, но в основе своей опирающийся на традиционные формы русской народной свадьбы.

Как и в крестьянской свадьбе, в свадьбе великого князя участвуют свахи, тысяцкие, дружки; пекутся караваи, калачи, перепечь, готовятся сыры; невесте расчесывают голову; жениха и невесту осыпают хмелем; им дарят ширинки; их постель стелется в холодном сеннике на тридевяти ржаных снопах; по углам в оловянных ставят мед; в головах у постели ставят свечи в кадь с пшеницею.

К XIV–XV вв. относятся первые упоминания о многих обычаях, ставших впоследствии распространенными в русском укладе жизни, например полдневный сон⁵⁸, раннее вставание утром⁵⁹. Быт укрепляется, становится сложным и неотступно до самой смерти сопровождает жизнь человека многочисленными обычаями.

Усложнению всего уклада русской жизни соответствует и усложнение материального обихода общества. Завещания князей, бояр и купцов, в которых перечисляются одежды, тканые золотом и усыпанные драгоценными камнями, дают представление о роскоши жизни состоятельных слоев населения.

Вот любопытное сатирическое изображение московского щеголя в одном из поучений митрополита Даниила. Это поучение сравнительно позднего времени — оно относится к началу XIV в., но ряд данных позволяет думать, что картина, набросанная в нем, была типична и для более ранней эпохи. «Великий подвиг творишь, — обращается в своем поучении Даниила к щеголю, — угождая блудницам, платье переменяешь, сапоги у тебя яркого красного цвета, чрезвычайно узкие, так что сильно

жмут ноги, блистаешь, скачешь, ржешь, как жеребец, волосы не только бритвою вместе с телом сбиваешь, но и щипцами с корнем исторгаешь, позавидовавши женщинам, мужское свое лицо на женское претворяешь, моешься, румянишься, душишься, как женщина. Какая тебе нужда носить сапоги, шелком шитые, перстни на пальцы надевать? Какая тебе выгода тратить время над (охотничьими) птицами? Какая нужда множество псов иметь? Какая похвала на зрелища ходить? Мы не только носим шитые шелком сапоги, но даже под рубашкою, где никто не видит, некоторые носят дорогие пояса с золотом и серебром».

В мастерски набросанном митрополитом Даниилом портрете московского щеголя обращает на себя внимание в особенности браздобритие: западные обычаи и моды, по-видимому, не были редкостью на Руси. Мужчины до 30 лет всегда изображаются на миниатюрах без бород. Дмитрий Донской не носил бороды до 29 лет. Василий I — до 32. Дошедшая до нас от XV в. иллюстрированная Радзивилловская летопись (по-видимому, смоленского происхождения) изображает одежды и вооружение, близкие западноевропейским. Нельзя считать, что перед нами просто подражание западноевропейским миниатюрам; против этого говорит последовательность, с которой западноевропейские одежды распределены среди тех слоев населения, где они могли быть действительно в обиходе: свои восточные одежды носят печенеги, половцы, угры, торки, татары; чужд изображена в своеобразных, подбитых мехом одеждах. Между тем князья очень часто носят короткую западную одежду, трико, башмаки с острыми носками, длинные рыцарские шпоры. Герольды одеты всегда в облегающие, иногда двухцветные. В общеевропейских ренессансного типа одеждах щеголяют женщины. В миниатюрах встречаются



изображения западноевропейских обычаев и этикета, говорящие о том, что и быт русских в XIV–XV вв. был близок к западноевропейскому: оруженосец, державший стремя своему князю, стоит на одном колене, начало мирных переговоров возвещается трубными звуками изящно избоченившихся герольдов.

Русская одежда XV в., особенно парадная, не представляла таких резких различий от одежд западноевропейских, как это было позднее. Французский король Карл VII носит такую же шубу с откидными рукавами⁶⁰, как и Иван III.

Ожерелье, надеваемое московскими государями во время больших выходов, такой же формы, что и ожерелье, которое надевал в подобных случаях Альберт III Бранденбургский.

Верхние одежды русских в XIV–XV вв. не отличались такою длиною, как в XVII в., и были значительно короче нижних. Одежды низших классов в изображении миниатюристов всегда короткие.

Несмотря на то, что покроем одежды и названия ее в XIV–XVI вв. были очень неустойчивы, мы все же можем отметить ряд характерно русских особенностей.

Мех, особенно соболий и бобровый, принадлежал к самым любимым уборам. Бобровый мех по большей части подкрашивался чернением. Почти все одежды состоятельных женщин, особенно выходные, парадные, не только зимние, но и летние, окаймлялись бобровой опушкой. В торжественных случаях женщины высших классов общества носили особый широкий бобровый воротник. В большом ходу было золотое тканье, шитье, плетение. Излюбленным цветом материй — атласов, бархатов, камок — был червчатый (оттенок красного) и алый. В широком употреблении был жемчуг. Жемчужные нити окаймляли лицо, лоб украшала жемчужная

кичная поднизь, по сторонам щек свешивались жемчужные нити, на шею надевалось стоячее жемчужное ожерелье. В большом ходу были лалы и изумруды.

Верхние одежды всегда шились без пояса и были очень просторны. Нижние же одежды, а также домашние — сорочки (соответствующие теперешнему платью) носились с поясами, и ходить «распояскою» считалось так же неприлично, как для замужней женщины — с непокрытыми волосами, «простоволосою».

В деталях одежды, и мужские, и женские, в каждом сословии представляли значительные видоизменения, но в целом, на взгляд иноземца, они представлялись одинаковыми. Вот как характеризовал впоследствии (в начале XVI в.) одежды русских австрийский посол С. Герберштейн: «Все они употребляют одинаковую одежду или убранство. Носят длинные кафтаны, без складок, с очень узкими рукавами, почти как у венгерцев. Узелки, которыми застегивается грудь, у христиан на правой стороне, у татар же, употребляющих одинаковую одежду, — на левой. Сапоги носят почти всегда красные, и короче, нежели до колен, с подошвами, подбитыми железными гвоздиками. Воротники рубашек почти у всех украшены разными цветами; застегивают их пуговками, то есть серебряными или медными позолоченными шариками, для украшения присоединяя к ним жемчуг».

Эпоха конца XIV — начала XV в. представляет собой определенное культурное единство. Единство явлений в области литературы, искусства, философско-богословской мысли, охватывающих Византию, южнославянские страны и Россию, позволяет говорить не об отдельных направлениях в искусстве, в литературе и в философско-богословской мысли, а о едином восточноевропейском движении, которое лучше всего было бы определить как

восточноевропейское Предвозрождение, которое охватило Византию, Болгарию, Сербию, Россию, Кавказ и, в известной мере, Малую Азию⁶¹ и содержало предпосылки, соответственные в известной мере и западноевропейскому Предвозрождению.

Это не Возрождение, так как оно носит еще в значительной мере религиозный характер, связано с позднеготическим мистицизмом, с позднеготической эмоциональностью и экспрессивностью. Это движение еще не противостоит Средневековью. Религиозное начало не отесняется на второй план, как это было в западноевропейском Возрождении. Напротив, Предвозрождение развивается в пределах религиозной мысли и религиозной культуры⁶². Оно также полно интереса к античной и эллинистической культуре, носит уже отчетливо выраженный «ученый» характер и связано в Византии с филологическими штудиями⁶³.

Предлагаемый в данной книге термин «восточноевропейское Предвозрождение» представляется мне более удачным, чем термин «Палеологовский ренессанс», принятый у искусствоведов в отношении одной части культурных явлений этого порядка в живописи. Россия, балканские страны и Византия не знали ни Реформации, ни настоящего Ренессанса.

Были ли в этом движении Предвозрождения национальные отличия? Безусловно, были. Национальные отличия в области живописи восточноевропейского Предвозрождения достаточно подробно изучены в искусствоведческой литературе⁶⁴. Национальные отличия в литературе, к сожалению, не изучены. Не сделано даже попыток хотя бы в самой общей форме охарактеризовать отличия русского стиля «плетения словес» от южнославянского. Отчасти это объясняется тем, что русские приемы «плетения словес» считались

механическими заимствованиями у южных славян без каких-либо признаков самостоятельного их развития. Между тем зависимость русского панегирического стиля от стиля южнославянского заключается не столько в заимствовании отдельных приемов (этих заимствований, конечно, было много), сколько в переносе к нам самой системы стиля и лежащего в основе этой системы художественного метода, нового отношения к внутреннему миру человека.

Особенности русской литературы конца XIV — начала XV в. не могут быть объяснены простым, механическим влиянием южнославянских литератур.

Русские писатели предстают перед нами вовсе не как имитаторы, а как писатели, творчески перерабатывающие наследие, общее для разных народов. Старая историческая схема, согласно которой приезжие болгары и сербы, как Киприан, Григорий Цамблак, Пахомий Серб, были учителями, а русские только учениками, не могла объяснить раннего появления в России такого выдающегося и тонкого писателя, как Епифаний Премудрый. Не могла она объяснить и того факта, что новый стиль «плетения словес» получил у Епифания такое развитие, какого он не получал ни у одного из южнославянских писателей. Между тем все дело в том, что русская литература XIV–XV вв. не пассивно испытывает влияние другой литературы, а активно участвует в выработке новых течений.

В основе изменений стиля, под влиянием южнославянских литератур, лежат сходные идейные явления, и они управляются сходными условиями. Вот почему сходные и однородные явления можно заметить в разных областях культуры: литературе, живописи, зодчестве, исторической, религиозной и философской мысли, даже в быте и нравах.



И вместе с тем во всех этих областях сказываются национальные черты и национальные традиции. Некоторые национальные черты объединяют русскую литературу, подвергшуюся южнославянскому влиянию, и русскую живопись, подвергшуюся воздействию так называемого «Палеологовского ренессанса».

Установить эти национальные черты нетрудно, сравнив параллельно Епифания Премудрого с Пахомием Сербом и Андрея Рублева с Феофаном Греком.

Пахомий Серб и Феофан Грек были на Руси «захожими талантами», много сделавшими на своей второй родине, много от нее позаимствовавшими⁶⁵, но в целом сохранившими свое национальное своеобразие. Если сравнить художественные методы Пахомия Серба и Феофана Грека с художественными методами Епифания Премудрого и Андрея Рублева и при этом постараться отбросить чисто индивидуальные особенности их творчества, то станет ясно, что в творчестве обоих последних отчетливо сказываются художественные традиции домонгольской Руси: в творчестве Андрея Рублева — традиции владими́ро-суздальской живописи XII в., которые он усвоил⁶⁶; в произведениях же Епифания Премудрого — традиции домонгольского ораторства и домонгольской агиографии. Через голову своих непосредственных предшественников Епифаний Премудрый обращался к традициям Киевской Руси времен ее расцвета. Иларион и Кирилл Туровский — два писателя, ораторские приемы которых сказываются в произведениях Епифания, не столько в механических заимствованиях, сколько в системе использования христианских символов.

Различия стиля Епифания Премудрого и Пахомия Серба были довольно метко определены В. П. Зубовым⁶⁷.

Епифаний был непревзойденным мастером «плетения словес», с рифмами, ассонансами, ритмическими

повторами и т. д. Стиль произведений Пахомия Серба более прост и лишен талантливой изощренности Епифания. Особое пристрастие Епифаний Премудрый имеет к плачам («плач пермских людей», «плач церкви пермския», «плачеве и похвала инока списающа»), к длинным речам действующих лиц, к внутреннему монологу. В произведениях Пахомия преобладают драматические ситуации, многофигурная живописная композиция, сложные диалоги действующих лиц. В. О. Ключевский отметил, что похвала Стефану Пермскому, составленная в форме плачей, относится всецело к литературной манере Епифания: «Такая оригинальная форма похвального слова безраздельно принадлежит одному Епифанию: ни в одном греческом переводном житии не мог он найти ее, и ни одно русское позднейшее житие, заимствуя отдельные места из похвалы Епифания, не отважилось воспроизвести ее литературную форму»⁶⁸. Плачи, выраженные в произведении иного жанра, вообще говоря, очень характерны для домонгольской литературы, где они встречаются в летописи, в ораторских произведениях, в житиях, несколько раз упоминаются и приводятся в «Слове о полку Игореве». Но они характерны и для литературы XIV–XV вв. Сравнительно большое место занимает плач Евдокии в «Слове о житии великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского», в начале XV в. он вставляется в текст «Повести о разорении Рязани Батыем» (плач Ингваря Ингоревича).

И плачи, и внутренний монолог, и известная ритмичность речи были характерны уже для домонгольской литературы; в ней уже присутствовало и то сильное лирическое начало, которое при всей монументальности домонгольского литературного стиля давало себя знать и в «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона, и в произведениях Кирилла Туровского.

Епифаний весь замкнут в мягких плавных линиях орнаментальной ритмической речи.

Нечто подобное видим мы и в творчестве Андрея Рублева: красочная гамма его зависит от владимиро-суздальской живописи домонгольской поры, он мягче, лиричнее Феофана Грека. В его «Троице» как бы происходит безмолвный разговор трех ангелов, движения плавны, и настроение скорбно.

Это обращение крупнейшего писателя русского Предвозрождения к традициям национальной независимости симптоматично. Это и есть та черта, которая отличает русское Предвозрождение от движения Предвозрождения в других странах. Напомню факты, о которых уже говорилось. Вторая половина XIV — начало XV в. характеризуется повышенным интересом к домонгольской культуре Руси, к старым Киеву, Владимиру, Суздалью и Новгороду. К Киеву и киевскому князю Владимиру усиленно обращается в это время былевой эпос, продолжается создание киевского цикла былин. Народная мысль видит в Киеве и в его князе Владимире символ независимости, единства и силы Руси⁶⁹.

В области политической мысли Москва претендует на все политическое наследие Киева и Владимира-Залесского. В области летописания Тверь, Москва, Нижний и Ростов претендуют на продолжение традиций киевского летописания: в начало их летописей кладется киевская «Повесть временных лет», татары отождествляются в летописи с половцами, призывы киевской летописи к объединению Руси и борьбе со степью воспринимаются как призывы к борьбе с татарским игмом («Повесть об Едигее», 1404 г.)⁷⁰. В подражание «Слову о полку Игореве» и как своеобразный ответ на него создается «Задонщина»⁷¹. Литературными реминисценциями произведений домонгольской поры пользуются

авторы и других произведений («Слово инокa Фомы»⁷², московские летописи⁷³ и т. д.). Составляются новые редакции таких крупных домонгольских произведений, как «Киево-Печерский патерик» (Арсениевская редакция, созданная в Твери в 1406 г.), «Еллинский и римский летописец» (редакция 1392 г. второго вида)⁷⁴.

Реставрация памятников времен независимости Руси вносит своеобразную черту в русское Предвозрождение. Обращение к национальной древности — характерная черта Возрождения и Предвозрождения на всем пространстве Европы, но в каждой стране она имела свои формы и свое содержание, когда обращалась к своей национальной старине. То обстоятельство, что русские не только заимствовали предвозрожденческие идеи в их византийских и южнославянских истоках, но творчески, в соответствии со всем духом предвозрожденческого движения, обратились к своей собственной старине, лучше всего доказывает, что южнославянское влияние не было механическим, что перед нами единое предвозрожденческое движение, в котором Россия, воспринимая многое из южнославянских стран и Византии, занимала отнюдь не подчиненное место. Черты национального своеобразия русского Предвозрождения с несомненностью доказывают, что влияние византийско-южнославянского Предвозрождения пало на подготовленную почву, что оно в известной мере отвечало потребностям русского общества, закономерно слилось со сходными явлениями в общем развитии русской культуры.

В России предвозрожденческие элементы в письменности, искусстве и религиозно-богословской мысли обязаны своим возникновением целому кругу социально-экономических факторов. Здесь сказался и рост производительных сил, развитие городов и городской жизни, ремесла (особенно в Новгороде и Москве), внутренней



торговли. Вызванные всем этим первые победы в национально-освободительной борьбе повлекли за собой подъем национального самосознания, усилили интерес к национальным традициям и национальной старине. Кризис системы феодальной раздробленности, при которой ценность человеческой личности определялась только ее внешним положением на лестнице феодальной зависимости, привел к осознанию ценности личности самой по себе, ее внутренних переживаний, — правда, еще в рамках строго религиозного сознания и в зависимости от все той же лестницы феодальных отношений, продолжавшей сохраняться, но над которой уже постепенно выростала сильная центральная власть, способная менять положение людей по своему усмотрению, в зависимости от их внутренних качеств.

Все эти явления русской действительности XIV — начала XV в. были родственны тем, которые имели место и в жизни южнославянских стран, чем и было обусловлено свободное взаимопроникновение их культур, но окончательное решение вопроса о причинах возникновения предвозрожденческого движения в Византии, у южных и восточных славян будет получено только тогда, когда будет более детально изучена социально-экономическая жизнь XIII–XV вв. К сожалению, эти века наиболее скудны историческими источниками.

Итак, древнерусская культура, вливаясь в восточно-европейское Предвозрождение, не утрачивает собственной традиции в подражании иностранным образцам, но, напротив, стремится к возрождению национальной⁷⁵ древности.

Обращение поднимающейся Москвы, Твери и Новгорода к владимирской, киевской и новгородской древности соответствует обращению Запада к классическим источникам, и восточнославянское Предвозрождение

представляет собой преодоление темных веков чужеземного ига.

Русское Предвозрождение XIV–XV вв. отнюдь не является сугубо местным и вместе с тем обладает местными чертами. Оно возникает благодаря подъему экономики, развитию городов и ремесел, благодаря политическому подъему, связанному с успехами борьбы с чужеземным игом и начавшимся объединением Руси. Однако, имея местные стимулы, оно имеет и наднациональные черты, объединяясь с общим движением, охватившим всю Европу. Многие могут быть объяснены аналогичными условиями для развития культуры в России и других странах, но окончательный ответ может быть дан после того, как будут произведены многие частные исследования — исторические и историко-культурные. Южнославянское влияние в России этим самым отнюдь не умаляется. Оно получает лишь свое истинное объяснение как одно из явлений в громадном движении восточноевропейского Предвозрождения.

Вместе с тем становится ясным, что культуры болгарская, сербская, русская воспринимались еще во всей их нераздельности. Русские читали болгарские и сербские произведения — как и свои. Южно- и восточнославянские литературные языки, церковно-славянские в своей основе, еще не достигли такой дифференциации, при которой они могли восприниматься как различные языки, а литературные и религиозные произведения, написанные на этих языках, — как произведения различных литератур. Сознание восточно- и южнославянского единства не было только идеей, оно было практическим результатом полного взаимного понимания южных и восточных славян — языкового, религиозного и культурного.

Языковое, религиозное и культурное единство не было только «остатком» былой общности. Напротив, восточно-



европейское Предвозрождение укрепило это единство. Этому единству способствовали выработка единой орфографии, единых стилистических приемов, переезды из страны в страну писателей, художников, ремесленников, церковных деятелей, создание единого умственного движения и связанной с этим единой религиозной, философской и художественной литературы.

Эпоха Предвозрождения оказала огромное влияние на характер русской культуры последующих веков. Живопись Андрея Рублева и его последователей оказывала влияние и в XVI, и в XVII вв. Ее влияние не прекратилось в XIX–XX вв. Психологизм литературы XIV–XV вв. сказывается и в дальнейшем. Впоследствии эти начала русской живописи и русской литературы развились в особую «сердечность» русского искусства, о которой писал М. Горький⁷⁶.

«Плетение словес» в значительной мере превратилось в прием, но прием этот все же дожил до XVIII в. и отразил обостренную любовь к слову русских писателей. Живописное начало в русской архитектуре, усиленно развивавшееся на грани XIV и XV вв., расцвело с необыкновенной пышностью в XVI и XVII вв. Но русское Предвозрождение не перешло в настоящее Возрождение. Предвозрождение тем и отличается от Возрождения, что оно еще тесно связано с религией. В нем уже сильны еретические течения и антицерковные настроения, пробуждается индивидуализм, божество очеловечивается, все наполняется особым психологизмом, динамикой, рвущей со старым и устремляющейся вперед. Но религия по-прежнему подчиняет себе все стороны культуры.

Освобождение различных сторон культуры от религии начало решительно проявляться в России только с конца XVII в. До этого могут быть отмечены только отдельные элементы возрожденческой культуры⁷⁷.

Чем объяснить, что вслед за Предвозрождением в России не наступило настоящего Возрождения? Ответ следует искать в общем своеобразии исторического развития России: в недостаточности экономического развития в конце XV и в XVI в., в ускоренном развитии единого централизованного государства, поглощавшего культурные силы, в гибели городов-коммун — Новгорода и Пскова, служивших базой предвозрожденческих течений, и, самое главное, в силе и мощи церковной организации, подавившей ереси и антиклерикальные течения. Церковь поддерживала создание централизованного государства, и государство поддерживало церковь, несмотря на то, что в отдельные моменты государство бывало обеспокоено мощью церкви.

Вопрос о судьбе элементов Возрождения на Руси выходит за пределы данной книги. Он требует больших исследований, которые частично сейчас ведутся, но требуют еще многих и многих усилий историков культуры.

ПЕТРОВСКИЕ РЕФОРМЫ И РАЗВИТИЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Миф о том, что царствование Петра явилось поворотным пунктом в истории России, при котором ход государственного корабля резко изменил свое направление исключительно по воле державного властелина, вошел в сознание всего XVIII и XIX вв. как непреложная истина.

Эта «непреложная истина» признавалась в равной степени как поклонниками Петра, так и его противниками: так называемыми «западниками» (употребляя старую терминологию) и «славянофилами». Миф был распространен в самой царствующей семье (особенно у Елизаветы Петровны, Екатерины II, у Николая I) и в народе. Он вошел в литературу и в фольклор, в официальную историографию и в легенды о царе-антихристе.

Этот миф о царе-кормчем, о царе-шкипере был тем прочнее, что он был связан с цельным образом Петра: царя-плотника, царя-труженика, царя-ученого и учащегося, царя-преобразователя.

Сам Петр позаботился о том, чтобы создать о себе именно такие представления.

Петр постоянно подчеркивал, что он труженик. В своей автобиографической записке он пишет, что изучил в Голландии те «художества», которые надлежит «доброму плотнику знать» (отсюда развившееся впоследствии представление о «царе-плотнике»). Петр подчеркивает в себе свое гражданственное служение России, свое бесстрашие в опасностях ради родины, свое народолюбие, свою любовь к наукам и пр.

Петр постоянно чувствовал себя в поле зрения не только своего народа, но и всей Европы. И он умел придать своим преобразовательным начинаниям ярко демонстративный характер. В нем была своего рода артистичность. И гигантская фигура Петра действительно заслонила собой историческую перспективу. Только по мере удаления от Петровской эпохи стали возможны более трезвые оценки: и заслоненной Петром Древней Руси, и всего исторического развития России.

Одна из особенностей всех действий Петра состояла в том, что он умел придать демонстративный характер не только своей собственной фигуре, но и всему тому, что он делал. То, что ему бесспорно принадлежит — это смена всей «знаковой системы» Древней Руси. Он передел армию, он передел народ, сменил столицу, демонстративно перенес ее на Запад, сменил церковно-славянский шрифт на гражданский, он демонстративно нарушил прежние представления о «благочестивейшем» царе и степенном укладе царского двора, не только внося во дворец рабочие инструменты и станки, но и заведя «всешутейший и всепьянейший собор», общаясь со шкиперами и плотниками, работая на верфях и выполняя обязанность бомбардира. Он разрушил церемониальность и степенность, заведя иные темпы жизни, создал новые представления и о времени, и о пространстве. Он ходил

быстро, ездил скоро и на большие расстояния, решал дела на ходу и в походах.

Петр сознательно стремился к тому, чтобы оборвать все связи со старой Россией. Сохранившемуся он придавал отличные от прежних формы.

Карамзин в речи, произнесенной в 1818 г. в Российской академии, говорил: «Петр Великий, могучею рукою своею преобразовав отечество, сделал нас подобными европейцам, жалобы бесполезны. Связь между умами древних и новейших россиян прервалась навеки».

«В XVIII столетии русская литература резко порвала с древними национальными литературными формами. Следовательно, здесь на первый план выплывают различия, а не общность»¹.

Действительно ли Петр и его эпоха вырыли пропасть между старой и новой Россией? Действительно ли культура новой России пошла целиком за Западом, оборвав традиции и зачеркнув все наследие старой Руси?

Уже в XIX в. в этой точке зрения стали сомневаться историки русской литературы: А. Н. Пыпин, В. М. Истрин, А. И. Соболевский.

Но и эти ученые не сомневались в том, что перерыв был, что он был вызван «западным влиянием». Речь шла только о том, чтобы перелом этот растянуть на более длительный период времени или перенести его на XVII в.

Между тем изучение закономерностей развития древнерусской культуры приводит нас к совершенно отчетливому представлению о том, что русская культура в течение нескольких веков, а не одного только XVII в., приготавливала собой переход к новой русской литературе со всеми ее общеевропейскими чертами и особенностями.

В древней русской литературе может быть отмечено несколько линий развития, приведших в конечном

счете к появлению культуры нового времени со всеми присущими этому новому времени особенностями.

Среди этих линий на первом месте стоит развитие личностного начала во всех видах творчества и в самых разнообразных формах.

Личностное начало, признание ценности человеческой личности, индивидуальные черты в стиле произведений, в убеждениях, в характере творчества, приведшие к появлению гениев и талантов, к профессионализации искусства, секуляризации культуры и т. д. и т. п. — все эти ренессансные явления проявлялись на Руси постепенно, в течение нескольких веков, без появления четко выраженной эпохи Ренессанса.

Переход от Средневековья к новому времени всегда совершается через Ренессанс. И хотя в России не было Ренессанса, в ней были заторможенные ренессансные явления в течение очень длительного времени, начиная с конца XIV в.

Среди этих явлений ренессансного характера может быть отмечено и барокко XVII в. — оно также приняло на себя некоторые ренессансные функции, поскольку ему не предшествовал нормальный «Ренессанс». Западное влияние в русской литературе и культуре в целом, которое казалось ранее причиной перехода русской культуры на новые рельсы, на самом деле было следствием этого перехода.

Развитие индивидуального, личностного начала в творчестве, отход от средневековой традиционности, появление потребности в упорядоченных естественно-научных знаниях, и в основанных на определенных научных знаниях технике, специализация и профессионализация всех видов творчества, постепенная секуляризация культуры и многое другое: все это и сделало возможным появление западных форм культуры.



В развитии ренессансных начал западное влияние нашло благоприятную почву и основу.

Явившись следствием развития ренессансных явлений, оно в свою очередь ускорило переход от культуры средневекового типа к культуре типа нового времени.

Аналогичным образом следует рассматривать и эпоху петровских реформ. Петровские реформы были подготовлены не только явлениями XVII в. Эта эпоха явилась закономерным результатом всего развития русской культуры, начавшей переходить от средневекового типа к типу нового времени.

Закономерным был разрыв и со всей средневековой «знаковой системой» культуры, произведенный Петром. Переход до него неосознанный — при Петре стал осознанным. Осознание перехода и заставило сменить систему знаков: надеть европейское платье, «скоблить» бороды, надеть новые мундиры, реформировать всю государственную и военную терминологию на европейский лад, признать европейское искусство.

И эта смена «знаковой системы» ускорила происходящие явления в культуре. Она придала процессам, происходившим до того в полусознанной форме, сознательное направление.

Вопрос о том, что процессы, происходившие при Петре, могли совершиться и без Петра, — поставил еще в XVIII в. историк Щербатов.

Щербатов высчитал, что для эпохи петровских реформ без Петра понадобилось бы семь поколений и что тогда преобразования России закончились бы только в 1892 г.

В известном смысле Щербатов был прав. Исторические процессы без выдающихся исторических личностей не изменили бы своего направления, но были бы сильно замедлены, замедлен бы был процесс перехода русской культуры от средневекового типа к типу культуры нового времени.

Однако сами исторические личности являются порождениями закономерных процессов. В этом смысле сам Петр в качестве своеобразного «ускорителя» процесса перехода русской культуры к культуре типа нового времени был порождением этого процесса.

Петр как личность был типичным порождением русской культуры конца XVII в. Это человек барокко со всеми его противоречивыми чертами. Уточняя, мы могли бы сказать, что Петр был порождением русского барокко конца XVII в., в котором особенно сильны были ренессансные явления — с их склонностью к просветительству и реформаторству, к восприятию научного отношения к миру, чувствительностью к западным европейским влияниям, со склонностью к известному барочному «демократизму», к синтезу наук, ремесел и искусств, к типичной для русского барокко энциклопедичности образования, к барочному представлению о государственности и долге монарха перед своей державой и ее подданными, к пониманию истории как цепи героических событий и поступков и т. д. Даже само представление Петра о переходе просвещения из одной страны в другую по часовой стрелке, высказанное им в его речи при спуске корабля «Полтава», — было типично барочным.

Петр — типичная фигура русского барокко с его ренессансной ролью в истории России. В просветительской поэзии Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева мы могли бы встретить многие идеи Петра и образцы его поведения.

Именно потому, что Петр был не исключением, а в известной мере порождением исторического процесса, он мог найти себе достаточное число сподвижников и при этом не в одной Москве.

От барокко в Петре были многие черты его характера: его склонность к учительству, его уверенность в своей правоте, его «богоборчество» и пародирование религии

в сочетании с несомненной религиозностью, его доброта и жестокость, и многие другие противоречия его натуры.

Эпоха петровских реформ была подготовлена всеми линиями развития русской культуры, многие из которых восходят еще к XIV в. Не один XVII в. подготовил собой переход к новому времени, но все «естественное» и закономерное развитие русской культуры. Петровская эпоха только потому была воспринята как кульминационный пункт этого перехода, что именно в это время произошла смена «знаковой системы». Несомненное и очевидное обращение к Западу было не существом процесса, а лишь его естественным порождением.

Однако черты старого сохранялись и в XVIII, и в XIX вв. Многие особенности культуры этой эпохи были естественным следствием развития русской культуры XVII и предшествующих веков.

Чем больше мы изучаем изменения и развитие русской культуры в XIV–XVII вв., с одной стороны, и ее судьбу в новое время — в XVIII и XIX вв. — с другой, тем отчетливее цельность всего процесса. В этом цельном процессе эпоха петровских реформ была эпохой «осознания» совершающегося и поэтому эпохой очень важной, но не вносящей ничего катастрофического в развитие русской культуры.

Дальнейшее изучение этих процессов, подспудно совершившихся в русской культуре, несомненно, укрепит это положение и даст нам настоящее понимание эпохи петровских реформ.

По мысли Гейне («Флорентийские ночи», гл. I), в Италии «музыка стала нацией». Я бы сказал, искусства стали нацией. В России же (и это мое утверждение) нацией стала литература.

РУССКАЯ КУЛЬТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ И ДРЕВНЯЯ РУСЬ¹

История культуры движется и развивается не только путем изменений внутри этой культуры, но и путем накопления культурных ценностей. Ценности культуры не столько меняются, сколько создаются, собираются или утрачиваются.

Особенное значение имеет отношение одной культуры к другой, формы и типы усвоения предшествующих или иностранных культур.

Великий и классический пример жизни культуры в других культурах представляет собой античность.

Ценности античности пережили различные трансформации в европейской культуре и постоянно обогащали ее собой. Первый этап усвоения античности — это период «варварской культуры», варварского стиля VI–X вв., приведший к «Каролингскому ренессансу». Второй этап — обращение античности в недрах романского стиля. Новой стороной античность вошла в готическое искусство, которое отнюдь не было ей чуждо. Ренессанс представляет собой, по существу, «четвертое открытие



античности». Пятое открытие античности наступило в конце XVIII в. и было особенно интенсивным в начале XIX в. В этом новом открытии античности, как и во всех предшествовавших, играли роль не только ученые, но и философы, писатели, архитекторы, скульпторы, живописцы и т. д. Сочинения Винкельмана, Гете и Шиллера, живопись Давида и Менгса, а в России — Гнедич, Ф. Толстой, Мартос — были теми ступенями, с помощью которых поднималось наше усвоение античности, а вместе с тем и наша собственная, европейская культура. Для каждого культурного единства характерно свое, своеобразное обращение к прошлому и свой выбор питающих его культур. Для России XVIII–XX вв. одним из основных вопросов ее культурного своеобразия был вопрос об отношении русской культуры нового времени к культуре Древней Руси.

Это отношение новой России к древней также прошло несколько этапов, каждый из которых оставил свой след в развитии поэзии, литературы, живописи, архитектуры и философии, в общественной мысли нового времени.

Первым этапом отношения к Древней Руси была сама Петровская эпоха. Всем своим существом Петровская эпоха была выражением отношения новой России к древней. И современники Петра, и последующие поколения ясно ощущали, что политические успехи Петра создали из старой Руси европейское государство. Это уже было высказано канцлером Петра графом Головкиным и И. И. Неплюевым, и другими. Петр воспринимался как творец современной России, которая казалась полной противоположностью древней.

Однако те представления о Древней Руси, которыми в основном живет XIX в. и которые до сих пор чрезвычайно распространены, в основном сложились в первой половине XIX в. (вернее, в первой четверти XIX в.).

Это было время начала научной разработки русской истории. Но только начало. Искусство, письменность, быт Древней Руси еще не были изучены. Петровские реформы оставались злобой дня еще и в первой половине XIX в., и оценка Древней Руси в начале XIX в. была неразрывно связана с оценкой петровских реформ. Древняя Русь воспринималась через петровские реформы. Больше того, петровские реформы заслоняли собою Древнюю Русь.

Люди XIX в. повсюду видели вокруг себя то, что было реформировано Петром, и то, что оставалось нетронутым его преобразованиями. Нетронутыми петровскими реформами оказались по преимуществу низшие слои общества — крестьяне. И вот отсюда у людей XIX в. сложилось впечатление, что быт крестьян и вообще быт низших слоев населения — это и есть быт Древней Руси; культурный уровень крестьян — это культурный уровень Древней Руси.

Далее. Петр был действенным, активным началом в русской жизни; поэтому по контрасту с его деятельностью вся допетровская Русь представлялась неподвижной, косной, замшелой.

Далее. Петр обратил Русь к Западной Европе, поэтому допетровская Русь представлялась отгороженной от Европы китайской стеной.

Далее. Русь конца XVII в., то есть непосредственно предпетровская, отождествлялась со всей Русью. Как будто бы забывалось, что Древняя Русь имеет семивековое развитие. Так возникло частично сохраняющееся еще и сейчас в обывательской среде отождествление быта, нравов, искусства конца XVII в. с культурой всей Древней Руси на всем протяжении ее развития. О чем бы и о какой бы эпохе Древней Руси ни писалось (о Киевской Руси, о Москве, о Пскове, о XII, о XIII, о XV вв.) — всюду Древняя Русь изображалась предпетровской — XVII в.



В развитии этих представлений о Древней Руси существенное значение имела записка Н. М. Карамзина «О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях». Она была написана им в 1811 г., но стала широко известной с 30-х гг. XIX в., после опубликования ее в заграничной печати. Именно в этой записке Н. М. Карамзина было высказано то ошибочное положение, которое стало затем избитым местом во всех суждениях о Древней Руси — о едином, неизменном и крестьянском характере культуры Древней Руси. Крестьянин XIX в. был полностью отождествлен со всеми людьми Древней Руси от верху и до низу. «Петр ограничил свое преобразование дворянством, — писал Карамзин. — Дотоле, от сохи до престола, россияне сходились между собою некоторыми общими признаками наружности и в обыкновениях. Со времен Петровых высшие степени (то есть высшие слои населения. — Д. Л.) отделялись от нижних, и русский земледелец, мещанин, купец увидел немцев в русских дворянах».

Суждения Карамзина отразились и во взглядах славянофилов, и во взглядах их противников. И западники, и славянофилы одинаково выделяли основные признаки культуры Древней Руси, но только у одних эти признаки стояли со знаком минус, а у других — со знаком плюс.

Именно такие представления о Древней Руси мы встретим и у Белинского², и у славянофилов. Славянофилы видели в Руси «земское», то есть в их понимании «мужицкое», царство, земледельческое по преимуществу. Ведь не случайно представитель древнего русского рода — Рюрикович по происхождению, ценивший в себе эту древность рода, — К. С. Аксаков ходил в крестьянской поддевке и по-крестьянски стригся в кружок, полагая, что так делали все в Древней Руси.

На основании наблюдений современного славянофилам крестьянства они создали знаменитую теорию общинного землепользования, объявленную «нравственным союзом людей»³. Идеализировались верования, быт и нравы крестьянства, подражать которым стремились славянофилы. Крестьянский, замкнутый, неподвижный и «бессознательный» характер культуры Древней Руси подчеркивался в их статьях.

Ив. Киреевский писал: «...до сих пор национальность наша была национальность необразованная, грубая, китайски-неподвижная»⁴. Он отрицал существование искусства в Древней Руси⁵. Существование искусства в Древней Руси отрицали и Григорович, и другие славянофилы. Ив. Киреевский почти не расходится с Белинским, говорившим об «азиатской созерцательности» Древней Руси, но только высказывает это другими словами. Он пишет о «естественных, простых и единодушных отношениях», о законах, вылившихся «из бытового предания и из внутренних убеждений»⁶. Он говорит о «простоте жизненных потребностей» в Древней Руси⁷, о «тяжелом закоснении», об «оцепенении духовной деятельности», которое было следствием татаро-монгольского ига⁸. Он отмечает простонародный, крестьянский характер народности; «...у нас искать национального, значит искать необразованного»⁹.

То же повторяет Киреевский и в статье «О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России». По мнению Киреевского, просвещение России следует искать «в нравах, обычаях и образе мыслей простого народа»¹⁰. «Русский быт, созданный по понятиям прежней образованности и проникнутый ими, еще уцелел, почти неизменно, в низших классах народа»¹¹. Ив. Киреевский в статье «Деятельный век» писал: «Какая-то китайская стена стоит между Россиею



и Европою, и только сквозь некоторые отверстия пропускает к нам воздух просвещенного Запада; стена, в которой Великий Петр ударом сильной руки пробил широкие двери»¹².

Знаменательно, что это написано Киреевским в 1832 г., а в 1833 г. Пушкин создавал «Медного всадника», где писал об окне в Европу, ссылаясь, впрочем, в примечание не на Киреевского, а на Альгаротти¹³. «У нас также были Новгород и Псков; но внутреннее устройство их (занятое по большей части из сношений с иностранцами) тогда только могло бы содействовать к просвещению нашему, когда бы ему не противоречило все состояние остальной России. Но при том порядке вещей, который существовал тогда в нашем отечестве, не только Новгород и Псков должны были быть задавлены сильнейшими соседями, но даже их просвещение, процветавшее столь долгое время, не оставило почти никаких следов в нашей истории, — так несогласно оно было с целою совокупностью нашего быта»¹⁴.

Мысли Чаадаева о Древней Руси и о России в целом обнаруживают черты сходства с мыслями славянофилов: «...мы заимствовали первые семена нравственного и умственного просвещения у растленной, презираемой всеми народами Византии»¹⁵. Он подчеркивает крестьянский, деревенский характер Древней Руси: «Мир пересоздавался, а мы прозябали в наших лачугах из бревен и гнили»¹⁶. Он отмечает азиатскую созерцательность: «Всегда поражала меня эта немота наших лиц»¹⁷. В письме к А. И. Тургеневу он подчеркивает стихийность, бессознательность русской истории: «Мысль разрушила бы нашу историю, кистью одною можно ее создать»¹⁸. Он подчеркивает отъединенность русской истории: «Уединившись в своих пустынях, мы не видали ничего, происходившего в Европе. Мы не вмешиваемся в великое дело мира»¹⁹.

Чаадаев перенес распространенную в его время характеристику Руси на всю Россию, в том числе и на современную ему, и придал ей резко отрицательное значение. В этом было одно из существенных отличий его взглядов на Древнюю Русь от взглядов славянофилов.

Мы не обсуждаем сейчас интереснейшей, важной и далеко еще не оцененной по достоинству философской позиции славянофилов и их общественных воззрений, однако в своих воззрениях на Древнюю Русь они были малооригинальны. Более того, они мешали открытию ценностей искусства и литературы Древней Руси и их подлинному пониманию.

Неудивительно, что представления о Древней Руси как о крестьянском царстве, в котором и верхи, и низы общества жили одной и той же малоподвижной и в общем низкой культурой, были широко распространены и за пределами славянофильства. В частности, они проникли и в немецкие истории всеобщих искусств: Куглера, Э. Ферстера, Шназе. Эти истории искусств переводились затем на русский язык, и здесь эти ограниченные представления возвращались на родную почву — в Россию, но уже с ярко выраженной враждебной к русской культуре окраской. С этими взглядами боролся еще Буслаев, но отрицательное отношение к древнерусскому искусству и непонимание древнерусской культуры продолжало чувствоваться долго.

Стоит ли говорить о том, что от Загоскина и до Мордовцева русская историческая беллетристика, разрабатывавшая тему Древней Руси (в иных случаях сильнее, а в иных — слабее), находилась под влиянием тех же, выработавшихся еще в начале XIX в. представлений об уравнительном, одинаковом для всех сословий характере культуры Древней Руси. Ни по языку, нарочито грубому, мужицкому (*пущай, пошто, дюже, не замай,*



таперича), ни по платью (только более богатому), ни по своим привычкам представители высших сословий не отличались в этой дореволюционной беллетристике от крестьян, ремесленников, купцов. Князь и крестьянин, боярин и крестьянин жили одинаково: разница заключалась в обилии яств, в ценности платья, словом, в важности и количестве издержек, и только.

Следует сказать, однако, что эти ошибочные концепции наших философов и публицистов XIX в. оказали только некоторое влияние на исследователей, исторических романистов, поэтов, художников и музыкантов. Подлинное освоение культуры Древней Руси проходило мимо господствующих концепций, поэтому огромное значение имеет пристальное исследование того, как памятники культуры Древней Руси конкретно отражались в новой русской культуре. Подлинное отношение новой русской культуры к Древней Руси лежит в продолжении тем, сюжетов, мотивов Древней Руси, в освоении ее художественных достижений, в художественном проникновении в древнерусскую жизнь, историю и культуру.

Как это ни странно, Древняя Русь жила рядом с той господствующей культурой, которая считала ее как бы несуществующей. Русь жила в огромной массе старобрядчества, создавшей свою письменность, продолжавшую бережно хранимую старую, свое зодчество, свою живопись и прикладное искусство. Оно было близко фольклору, словесному и материальному, но отнюдь им не ограничивалось. Существовали лубочные издания, среди них особенно важные для изобразительных вкусов народа лубочные картинки, лубочные настенные листы с текстами и рисунками, продолжалось иконописание, создавалась и жила, воспитывала детские вкусы народная игрушка, глиняная и деревянная. С конца

XIX в. наметилось стремление ввести древнерусское искусство в «большое» искусство России. Это стремление шло двумя путями. С одной стороны, это было возвращение к древнему искусству иконописи в творчестве Врубеля, Васнецова, Нестерова, Рериха, а с другой — стремление присоединиться к тому потоку русского искусства, которое прямым образом продолжало традиционное русское искусство. Рябушкин, Кустодиев, Петров-Водкин испытывают на себе влияние парсунного письма и провинциальных вывесок, глиняной игрушки — их цвета и их «первозданности». Особенно отчетливо возвращение к народной вывеске у Шагала. Но был и третий путь воссоединения с традиционным искусством — путь, открытый авангардом начала XX в. Авангардисты стремятся продолжить непосредственность лубочных изданий в своих изданиях, перенести в свои произведения экспрессию крестьянской и древнерусской иконы, фресок, лубочных картинок, чистоту и яркость красок, отчетливую ясность композиций, выразительность образов. Это хорошо видно на картинах Малевича, Филонова, гравюр Н. Гончаровой. Наметилась и еще одна тенденция — соединения живой традиции и обращения к древнерусской классике в произведениях Петрова-Водкина. Его «Богоматерь — Умиление злых сердец» не только по форме, но и по содержанию становится своего рода классикой русской иконописи.

Его отношение к Богоматери благоговейно, как у настоящего иконописца, стремящегося не стилизовать, а продолжать традицию, следовать идеалам, а не просто их воспроизводить; выражать себя в стиле, а не стилизовать свои произведения. Впрочем нельзя сказать, что этого же стремления к идеалам, созданным в древнерусском искусстве и искусстве народном, не было и у всех других так называемых «авангардистов», в большинстве своем



пытавшихся выразить в своих произведениях крепкую, хотя порой и наивную, веру как в Божество, так и в человека.

Развитие культуры не есть только движение вперед, простое «перемещение в пространстве» — переход культуры на новые, вынесенные вперед позиции. Развитие культуры есть, в основном, отбор в мировом масштабе всего лучшего, что было создано человечеством.

Формы, в которых культура прошлого участвует в культуре современности, очень разнообразны. Сейчас я хотел бы обратить внимание на одну из сторон этого участия, которая представляется мне особенно важной и интересной.

Не только культура прошлого влияет на культуру современности, вливается в нее, участвует в «культурном строительстве», но и современность, в свою очередь, в известной мере «влияет» на прошлое... на его понимание.

Остановлюсь только на одном вопросе, имеющем общее и принципиальное значение. В истории культуры постоянно наблюдается одно любопытное и очень важное явление, которое может быть определено как своего рода астрономическое «противостояние» культур — старой, авторитетной, с одной стороны, и молодой, ощущающей либо свое превосходство над старой, либо свою недостаточность — с другой. Обе культуры — древняя и новая — при этом вступают между собой в своеобразный диалог. Новая культура очень часто развивается в этих противопоставлениях и сопоставлениях со второй.

Так, в европейских культурах очень многих эпох огромное значение имела культура античности, по-разному понимаемая и воспринимаемая. Главное такое «противостояние» совершилось в эпоху Ренессанса. Новая европейская культура оказалась в этот период, как некое небесное тело, на наиболее коротком расстоянии от

античности. Это «короткое расстояние» позволило новой европейской культуре лучше познать античность и многое усвоить из старого, классического наследия. В сопоставлениях с античностью совершился один из самых важных культурных переворотов в Европе.

Однако и до этого наиболее классического противостояния европейской культуры античности в эпоху итальянского Ренессанса было несколько меньших противостояний, из которых наиболее очевидное — так называемый Каролингский ренессанс VII–IX вв.²⁰

Византия также знает в своей истории несколько попыток возрождения культуры античной Греции. Известный византолог П. Лемерль насчитывает в истории византийской культуры пять обращений к античности, которые он называет, как и Итальянский ренессанс, — ренессансами.

Для истории новой русской культуры одно из ее наиболее характеристических состояний — это ее противостояние древней русской культуре, в котором, однако, силы отталкивания значительно преобладали на первых порах над силами освоения, над попытками к возрождению некоторых старых сторон русской культуры.

История русской культуры XVIII–XX столетий — это, по существу, постоянный и чрезвычайно интересный диалог русской современности с Древней Русью, диалог иногда далеко не мирный. В ходе этого диалога культура Древней Руси как бы росла, становилась все значительнее и значительнее. Древняя Русь приобретала все большее значение благодаря тому, что росла культура новой России, для которой она становилась все нужнее. Необходимость культуры Древней Руси для современности выростала вместе с ростом мирового значения новой русской культуры и увеличением ее весомости в современной мировой цивилизации. Схематически

представим себе этот своеобразный диалог двух культур, длившийся и длящийся почти три века.

Противопоставление старой, традиционной культуры новой началось еще в XVII в., до Петра и его реформ. Оно выразилось в обращениях к польской и голландской эстетической культуре, в приглашениях голландских мастеров «перспективного письма» и парсунного дела, в новых эстетических принципах и в живописи, и в архитектуре, в новых принципах церковности и т. д. Аввакум живо подхватил этот вызов, брошенный старой традиционной культуре, хотя и не заметил всех сфер, к которым этот вызов был обращен. Таким образом, Петр I не был первым, кто поднял спор новой России со старой Русью. Но Петр всячески пытался этот спор сделать демонстративным. Он стремился не только к тому, чтобы расширить разрыв между Русью и Россией, но и утвердить в сознании современников глубину совершающегося переворота. Петр упорно создавал решительную смену всей «знаковой системы»; изобретение нового русского знамени (перевернутого голландского флага), перенос столицы, вынос ее за пределы исконно русских земель, демонстративное название ее по-голландски — Санкт-Петербургом, создание новых и, кстати, неудобных в русском климате мундиров войска, насильственное изменение облика высших классов, их одежды, обычаев, внесение в язык иностранной терминологии для всей системы государственной и социальной жизни, изменение характера увеселений, различных «символов и эмблем» и т. д. и т. п.

Все перемены облекались в демонстративные формы. Петр сам первый заботился о создании своего нового образа царя. Вместо малоподвижного, церемониально недоступного государя всея Руси с его пышными титулованиями и пышным образом жизни Петр творил образ

царя-труженика, царя-плотника, царя-простого бомбардира, царя-учителя и ученика, просветителя и исследователя. Однако многие из идей Петра зрели еще в царских хорах Алексея Михайловича. Петр получил свое воспитание еще в XVII в. Петр был типичным представителем барокко XVII в. — «человеком барокко». Он преобразовывал то, что в силу внутренних закономерностей всего длительного предшествующего развития Руси нуждалось в его преобразованиях. Его реформы и ломки всего старого были теми грозowymi разрядами, энергия которых копилась в течение длительного времени. В иных случаях государственный корабль, управляемый Петром, шел галсами под косым углом к ветру истории, но он все же набирал силу от этого ветра — и никакого другого.

В свете быстрых и «гневных» петровских реформ Древняя Русь стала по контрасту казаться малоподвижной и косной. Так как петровские реформы не коснулись крестьянства и купечества, то быт Древней Руси стал представляться в обличье того, что оставалось от нее нетронутым — крестьянско-купеческим, своего рода «Замоскворечьем» русской культуры, и Замоскворечьем по преимуществу XVII в. — последнего века Древней Руси. В формах этого XVII в. постоянно изображалась вся Русь от X и до XVII в.: в горлатных высоких шапках и неудобных долгополых одеждах, с затворничеством для женщин и с нелепым местничеством для мужчин на пирах и приемах, с недоверием ко всему иностранному и «домостроевскими» нравами в тяжелом семейном быте.

Так представляли себе Русь в течение всего XVIII и XIX вв. и славянофилы, и так называемые «западники». Одни только в положительном аспекте, другие — в отрицательном, но те и другие, в сущности, сходно. Основа и того и другого направления была заложена Н. М. Карамзиным в «Записке о древней и новой России».



Диалог с древней русской культурой в XIX в. приобрел, таким образом, сложную форму: в нем была изрядная доля непонимания Древней Руси, непонимания — и у тех, кто были «славянофилами», и у их противников.

Русские художники, архитекторы, писатели и просто культурные люди XIX в., ездившие за границу, чтобы приобщиться к эстетическим ценностям западноевропейского средневековья, десятилетиями не замечали у себя на родине те древнерусские памятники зодчества, живописи, прикладного искусства, которыми восхищаемся сейчас мы и которые кажутся нам такими «несомненными» в своей красоте.

Мимо этой «своей красоты» проходили Тургенев, Чехов, Толстой и многие другие. Чехов жил в Звенигороде, жил на Истре, но ни разу не упомянул в письмах о тех памятниках древнерусского зодчества, которые его окружали.

Достоевский восхищался красотой церкви Успения на Покровке (той самой, которой восхищался и Наполеон, приставив к ней особый караул во время пожара Москвы), но никак не определил — в чем же эта красота состоит. И было бы крайне интересно исследовать досконально: кто же открыл древнерусское зодчество для современников?

Во второй половине XIX в. целый ряд архитекторов вносили элементы старомосковской архитектуры в свои безвкусные строения: Ропет, Парланд и прочие. Они создали мрачный и тяжелый стиль «Александра III». Они хотели угодить националистическим вкусам своих заказчиков, а заказчикам хотелось увидеть в Древней Руси то, чего в ней было как раз очень мало: великодержавную помпезность. Неудивительно, что попытки архитекторов времен Александра III резко отталкивали эстетически тонких людей от Древней Руси, а вовсе не привлекали к ней.

Древнерусская архитектура — это целый огромный и чрезвычайно разнообразный мир, но то, что объединяет все памятники, — это их человеческий и даже интимный характер. Я бы назвал древнерусские постройки «подарками» окружающему ландшафту. Украсить строением высокий холм, крутой берег реки на ее изгибе, повторить свой облик в зеркальной поверхности воды, радостно возвыситься над рядовой застройкой и завершить уличную перспективу — в этом нет, казалось бы, ничего необычного для любой национальной архитектуры. Однако делалось это в Древней Руси с какой-то особой легкостью и беззаботностью, «просто так». Словно бабушка дарит игрушку любимому внуку: поярче раскрасила, позолотила маковки, внесла затейливость в узоры и поставила повиднее: смотри-любуйся! Приласкала горюшку или берег реки. Так выглядят и новгородские церкви, в которых напрасно ищут иногда историков и архитекторов особую суровость и тяжеловесность, так выглядят и церквушки XVII в., да и целые ансамбли, особенно кремли, не предназначавшиеся для войны, — как Ростовский или Вологодский. Существовала такая народная игрушка: из чистеньких деревяшечек собрать все строения Троице-Сергиева монастыря.

На таких игрушках воспитывалось особое чувство архитектуры, «игрушечности» архитектуры. Не случайно также, что излюбленным материалом русской народной архитектуры было всегда дерево, хотя камня на Севере не меньше, чем лесов. Дерево обладает особой «совместимостью» с человеческим телом, оно «встречает» руку не холодом, а теплом. О дерево не ушибешься так, как о камень. Дерево приветливо, по-своему регулирует температуру в жилище, роднит избу с окружающей природой. Оно «живое», даже срубленное и обструганное, и вовсе не случайно, что жить в деревянных домах в Древней



Руси считалось здоровее, чем в каменных. А деревянная резьба, которой каждый русский человек так разнообразно украшал свое жилище, делала дом похожим на принарядившуюся в кружево хозяйку. Я думаю, что открытие древнерусского зодчества было сделано благодаря великолепным фотографиям в «Истории русского искусства» Игоря Грабаря. Фотографии эти были переворотом в фотографировании памятников архитектуры в целом. Фотографы «взглянули» на памятники не с далеких и очень «официальных» точек съемки, которые были приняты в XIX в., а с более коротких и, я бы сказал, «интимных» расстояний, — с тех, с которых смотрит прохожий. Вот это-то и оказалось чрезвычайно важным. Именно этого настоятельно требовала древнерусская архитектура. Подобно тому как древнерусская архитектура была открыта фотографами «Истории русского искусства» И. Грабаря с помощью «укорочения расстояния», так и древняя русская литература и живопись открыта сейчас нам в своих «интимных ракурсах».

Как было открыто древнерусское искусство слова? История этого открытия, если им заняться внимательно, чрезвычайно интересна и дает кое-что важное для понимания эстетических ценностей Древней Руси.

Древнерусская письменность изучалась и читалась всегда. Еще Петр указывал собирать летописи. По его приказанию была снята копия с Радзивилловской летописи. Интерес к памятникам древнерусской письменности существовал в течение всего XVIII в., когда было издано множество памятников. Но ими интересовались как историческими источниками и в книговедческом аспекте по преимуществу.

Открыло древнерусскую литературу как искусство только «Слово о полку Игореве». И это произошло настолько рано сравнительно с другими видами искусства,

что хотя изучавшие и переводившие «Слово о полку Игореве» и понимали, что перед ними прежде всего памятник искусства, но многие эстетические стороны «Слова» не были еще оценены в полной мере. Красота «Слова» во всей своей многогранности оставалась долгое время нераскрытой (например фольклорность «Слова» стала ясной только благодаря работам М. А. Максимовича).

Эстетическое открытие древнерусской литературы, как это ни странно, стало возможным благодаря появлению в XIX в. литературного направления, казалось бы, прямо противоположного эстетическим принципам древнерусской литературы, — реализма. Первостепенная заслуга в этом принадлежала Ф. И. Буслаеву: по своим эстетическим представлениям Ф. И. Буслаев был реалистом. И все же он только приоткрыл дверь в древнерусское искусство.

Реализм обострил личностное начало в литературном творчестве. Индивидуальные стили получили полную свободу выражения в реализме. Это сделало понятными различные стили древнерусской литературы. Умение воспринимать индивидуальные стили облегчило понимание отнюдь не индивидуальных, но все же очень разнообразных исторических стилей древней русской литературы. Реализм был тесно связан с появлением исторической восприимчивости, с сознанием изменяемости мира и, следовательно, изменяемости эстетических принципов. Развитие исторической науки в России середины и второй половины XIX в. не случайно совпало с развитием реализма. Все это облегчило понимание древней русской литературы не только как «письменности», но и как искусства.

Другая черта реализма — это появление в искусстве коротких расстояний²¹, близость автора к изображаемым им персонажам, гуманизм в самом широком и глубоком смысле этого слова, взгляд на мир почти вплотную,



взгляд на мир не со стороны, а изнутри человека — пусть даже воображаемого, но близкого читателю и автору. Точка зрения автора из холодно-внешней стала теплой, конкретно-человеческой, индивидуальной.

Автор пишет как бы в интерьере своего произведения, не с позиций всезнающего судьи, а с позиций участника. Благодаря этому удивительному свойству реализм второй половины XIX и первой половины XX в. «впустил» современного ему читателя в древнерусскую литературу. Читатель привык «вживаться» в авторскую точку зрения — он смог легче понимать и точку зрения древнерусского автора...

Гуманизм и реалистичность — вечная сущность искусства. Во всяком большом направлении искусства получают развитие какие-то исконно присущие искусству стороны. Все великие направления в искусстве не изобретали все заново, а развивали отдельные или многие черты, присущие искусству как таковому. И это прежде всего касается реализма. Реализм — направление, начавшееся в XIX в., но реализм — и вечно присущее искусству свойство. Открытие этой реалистической сущности искусства в древней русской литературе было характерно для многих работ А. С. Орлова, И. П. Еремина, В. П. Адриановой-Перетц.

В писателе всегда трогают проявления заботы о других, близких, проявления преданности — преданности людям и идеям, родной стране. Именно это — наиболее действенное нравственное начало в древнерусской литературе. Не прямые проповеднические наставления, поучения и обличения, на которые так щедрны были древнерусские авторы, а бесхитростные примеры, конкретные деяния, невольные выражения чувств, когда автор как бы «проговаривается», — именно они производят наиболее сильное впечатление.

А. С. Орлов «открыл» приписки на псковских рукописях, где их авторы проявляют свою заботу о других, жалуются на мелкие тяготы жизни, шутят с читателем. И. П. Еремин «открыл» в «Житии Бориса и Глеба» место, которое благодаря ему стало уже «знаменитым»; юноша Глеб по-детски просит убийц не убивать его: «не дейте мене, братия моя милая и драгая! Не дейте мене... Не брезете мене, — братие и господье, не брезете!.. Помилуйте уности моее, помилуйте, господье мои!.. Не пожьнете мене, от жития не езьрела! Не пожьнете класа, не уже съзьревъша, нъ млеко безълюбия носяща!..» и т. д.

Когда внимательно вчитываешься в письмо Владимира Мономаха к его постоянному противнику Олегу Святославичу (Олегу Гориславичу — так он назван в «Слове о полку Игореве»), то испытываешь почти что чувство удивления перед силой выраженного в нем нравственного начала. Мономах прощает убийцу своего сына Изяслава, — прощает после того, как он Олега победил и изгнал из Русской земли. Мономах просит его вернуться на Русь и занять по праву наследования принадлежащий ему удел. И одновременно он просит вернуть ему молодую вдову Изяслава: «...потому что нет в ней ни зла, ни добра, — чтобы я, обняв ее, оплакал мужа ее и свадьбу их, вместо песен: ибо не видел я их первой радости, ни венчания их, по грехам моим. Так, ради бога, отпусти ее ко мне поскорее с первым послом, чтобы, поплакав с нею, я поселил ее у себя, и она села бы, как горлица, на сухом дереве, горюя...». Такие места, раз открытые, не забываются.

В Ипатьевской летописи под 1287 г. сохранились замечательные слова, обращенные князем Владимиром Васильевичем Волынским перед смертью к его жене. Он называет ее «княгиня моа милая Олго», а в завещании пишет о ней: «А княгини моа, по моемъ животе,

оже восхочет в чернице пойти, пойдеть; аже не восхочет ити, а како ей любо, — мне не воставши (из гроба. — *Д. Л.*) смотреть что кто иметь чинити по моемъ животе» (то есть после моей смерти. — *Д. Л.*). В «Истории о Казанском царстве» поражает уважение к врагам русского войска и даже восхищение мужеством татар — защитников Казани. В произведениях Аввакума трогает не только его самозабвенная идейная борьба, но и добрый юмор, которым, в частности, он порой смягчает и «высшаает» свое отношение к своим мучителям. Он их жалеет, над ними подшучивает, называет «горюнами», «дурачками», «бедными».

Благодаря нравственному началу, которое заключено в древней русской литературе, ее значение чрезвычайно велико именно сейчас. Любовь к родине, патриотизм также воспитывается на этом «укорочении расстояний», на представлениях о конкретных живых людях, конкретном родном пейзаже, близком ощущении прошлого как своего прошлого, своей старины.

И замечательно то, что литературное направление реализма, возникшее в XIX в., в результате своей эстетической гибкости и многообразия сыграло первостепенную роль в «открытии» эстетической ценности древнерусской литературы — даже и тех ее сторон, которые не могут быть названы реалистическими. Но история «открытия» художественных ценностей древнерусской культуры должна стать предметом особого исследования. Задача данного труда — обратить внимание только на некоторые аспекты этого «диалога» с Древней Русью, который является своеобразной чертой русской культуры нового времени и который так важен сейчас, когда с особой силой проявляется стремление к изучению самых корней родной нам всем культуры Древней Руси.

РУССКАЯ КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ¹

Ни одна страна в мире не окружена такими противоречивыми мифами о ее истории, как Россия, и ни один народ в мире так по-разному не оценивается, как русский.

Н. Бердяев постоянно отмечал поляризованность русского характера, в котором странным образом совмещаются совершенно противоположные черты: доброта с жестокостью, душевная тонкость с грубостью, крайнее свободолюбие с деспотизмом, альтруизм с эгоизмом, самоуничижение с национальной гордыней и шовинизмом. Да и многое другое. Другая причина в том, что в русской истории играли огромную роль различные «теории», идеология, тенденциозное освещение настоящего и прошлого. Приведу один из напрашивающихся примеров: петровскую реформу. Для ее осуществления потребовались совершенно искаженные представления о предшествующей русской истории. Раз необходимо было большее сближение с Европой, значит, надо было утверждать, что Россия была совершенно отгорожена от Европы. Раз надо



было быстрее двигаться вперед, значит, необходимо было создать миф о России косной, малоподвижной и т. д. Раз нужна была новая культура, значит, старая никуда не годилась. Как это часто случалось в русской жизни, для движения вперед требовался основательный удар по всему старому. И это удалось сделать с такою энергией, что вся семивековая русская история была отвергнута и оклеветана. Создателем мифа об истории России был Петр Великий. Он же может считаться создателем мифа о самом себе. Между тем Петр был типичным воспитанником XVII в., человеком барокко, воплощением заветов педагогической поэзии Симеона Полоцкого — придворного поэта его отца, царя Алексея Михайловича.

В мире не было еще мифа о народе и его истории такого устойчивого, как тот, что был создан Петром. Об устойчивости государственных мифов мы знаем и по нашему времени. Один из таких «необходимых» нашему государству мифов — это миф о культурной отсталости России до революции. «Россия из страны неграмотной стала передовой...» и т. д. Так начинались многие бахвальские речи последних семидесяти лет. Между тем исследования академика Соболевского по подписям на различных официальных документах еще до революции показали высокий процент грамотности в XV–XVII вв., что подтверждается и обилием берестяных грамот, находимых в Новгороде, где почва наиболее благоприятствовала их сохранению. В XIX и XX вв. в «неграмотные» записывались все староверы, так как они отказывались читать новопечатные книги. Другое дело, что в России до XVII в. не было высшего образования, однако объяснение этому следует искать в особом типе культуры, к которой принадлежала Древняя Русь.

Твердая убежденность существует и на Западе, и на Востоке в том, что в России не было опыта парламентаризма. Действительно, парламенты до Государственной думы начала XX в. у нас не существовали, опыт же Государственной думы был очень небольшой. Однако традиции совещательных учреждений были до Петра глубокие. Я не говорю о вече. В домонгольской Руси князь, начиная свой день, садился «думу думать» со своей дружиной и боярами. Совещания с «градскими людьми», «игуменами и попы» и «всеми людьми» были постоянными и положили прочные основы земским соборам с определенным порядком их созыва, представительством разных сословий. Земские соборы XVI–XVII вв. имели письменные отчеты и постановления. Конечно, Иван Грозный жестоко «играл людьми», но и он не осмеливался официально отменить старый обычай совещаться «со всей землей», делая по крайней мере вид, что он управляет страной «по старине». Только Петр, проводя свои реформы, положил конец старым русским совещаниям широкого состава и представительным собраниям «всех людей». Возобновлять общественно-государственную жизнь пришлось только во второй половине XIX в., но ведь все-таки возобновилась же эта общественная, «парламентская» жизнь; не была забыта!

Не буду говорить о других предрассудках, существующих о России и в самой России. Я не случайно остановился на тех представлениях, которые изображают русскую историю в непривлекательном свете.

Когда мы хотим построить историю любого национального искусства или историю литературы, даже когда мы составляем путеводитель или описание города, даже просто каталог музея, мы ищем опорные точки в лучших произведениях, останавливаемся на гениальных авторах, художниках и на лучших их творениях,



а не на худших. Это принцип чрезвычайно важный и совершенно бесспорный. Историю русской культуры мы не можем построить без Достоевского, Пушкина, Толстого, но вполне можем обойтись без Маркевича, Лейкина, Арцыбашева, Потапенко. Поэтому не сочтите за национальное бахвальство, за национализм, если я буду говорить о том самом ценном, что дает русская культура, опуская то, что цены не имеет или имеет ценность отрицательную. Ведь каждая культура занимает место среди культур мира только благодаря тому самому высокому, чем она обладает. И хотя с мифами и легендами о русской истории разбираться очень трудно, но на одном круге вопросов мы все же остановимся: Россия — это Восток или Запад?

Сейчас на Западе принято относить Россию и ее культуру к Востоку. Но что такое Восток и Запад? О Западе и западной культуре мы отчасти имеем представление, но что такое Восток и что такое восточный тип культуры — совсем неясно. Есть ли границы между Востоком и Западом на географической карте? Есть ли различие между русскими, живущими в Петербурге, и теми, кто живет во Владивостоке, хотя принадлежность Владивостока к Востоку отражена в самом названии этого города? В равной степени неясно: культуры Армении и Грузии относятся к восточному типу или к западному? Думаю, что ответа на эти вопросы и не потребуется, если мы обратим внимание на одну чрезвычайно важную особенность Руси, России.

Россия расположена на огромном пространстве, объединяющем различные народы явно обоих типов. С самого начала в истории трех народов, имевших общее происхождение — русских, украинцев и белорусов, огромную роль играли их соседи. Именно поэтому первое большое историческое сочинение «Повесть временных

лет» XI в. начинает свой рассказ о Руси с описания того, с кем соседствует Русь, какие реки куда текут, с какими народами соединяют. На севере это скандинавские народы — варяги (целый конгломерат народов, к которым принадлежали будущие датчане, шведы, норвежцы, «англыяне»). На юге Руси главные соседи — греки, жившие не только в собственно Греции, но и в непосредственной близости к Руси — по северным берегам Черного моря. Затем отдельный конгломерат народов — хазары, среди которых были и христиане, и иудеи, и магометане.

Значительную роль в усвоении христианской письменной культуры играли болгары и их письменность.

Самые тесные отношения были у Руси на огромных территориях с финно-угорскими народами и литовскими племенами (литва, жмудь, пруссы, ятвяги и др.). Многие входили в состав Руси, жили общей политической и культурной жизнью, призывали, по летописи, князей, ходили вместе на Царьград. Мирные отношения были с чудью, мерей, весью, емью, ижорой, мордвой, черемисами, коми-зырянами и т. д. Государство Русь с самого начала было многонациональным. Многонациональным было и окружение Руси.

Характерно следующее: стремление русских основывать свои столицы как можно ближе к границам своего государства. Киев и Новгород возникают на важнейшем в IX–XI вв. европейском торговом пути, соединявшем север и юг Европы, — на пути «из Варяг в Греки». На торговых реках основываются Полоцк, Чернигов, Смоленск, Владимир.

А затем, после татаро-монгольского ига, как только открываются возможности торговли с Англией, Иван Грозный делает попытку перенести столицу поближе к «мору-окиану», к новым торговым путям — в Вологду, и только случай не дал этому осуществиться. Петр

Великий строит новую столицу на опаснейших рубежах страны, на берегу Балтийского моря, в условиях незаконченной войны со шведами — Санкт-Петербурх, и в этом (самом радикальном, что сделал Петр) он следует издавней традиции.

Учитывая весь тысячелетний опыт русской истории, мы можем говорить об исторической миссии России. В этом понятии исторической миссии нет ничего мистического. Миссия России определяется ее положением среди других народов тем, что в ее составе объединилось до трехсот народов — больших, великих и малочисленных, требовавших защиты. Культура России сложилась в условиях этой многонациональности. Россия служила гигантским мостом между народами. Мостом прежде всего культурным. И это нам необходимо осознать, ибо мост этот, облегчая общение, облегчает одновременно и вражду, злоупотребления государственной власти.

Хотя в национальных злоупотреблениях государственной власти в прошлом (разделы Польши, завоевание Средней Азии и т. д.) русский народ не виноват по своему духу, культуре, тем не менее делалось это государством от его имени. Злоупотребления же в национальной политике наших десятилетий не совершались и даже не прикрывались русским народом, который испытывал не меньшие, а едва ли не большие страдания. И мы можем с твердостью сказать, что русская культура на всем пути своего развития непричастна к человеконенавистническому национализму. И в этом мы опять-таки исходим из общепризнанного правила — считать культуру соединением лучшего, что есть в народе. Даже такой консервативный философ, как Константин Леонтьев, гордился многонациональностью России и с великим уважением и своеобразным любованием относился к национальным особенностям населявших ее народов.

Не случайно расцвет русской культуры в XVIII и XIX вв. совершился на многонациональной почве в Москве и, главным образом, в Петербурге. Население Петербурга с самого начала было многонациональным. Его главный проспект — Невский — стал своеобразным проспектом веротерпимости, где бок о бок с православными церквями находились голландская, немецкая, католическая, армянская, а вблизи от Невского финская, шведская, французская церкви. Не все знают, что самый большой и богатый буддийский храм в Европе был в XX в. построен именно в Петербурге. В Петрограде же была построена богатейшая мечеть.

То, что страна, создавшая одну из самых гуманных универсальных культур, имеющая все предпосылки для объединения многих народов Европы и Азии, явилась в то же время одной из самых жестоких национальных угнетательниц, и прежде всего своего собственного, «центрального» народа — русского, составляет один из самых трагических парадоксов в истории, в значительной мере оказавшийся результатом извечного противостояния народа и государства, поляризованности русского характера с его одновременным стремлением к свободе и власти.

Но поляризованность русского характера не означает поляризованности русской культуры. Добро и зло в русском характере вовсе не уравнены. Добро всегда во много раз ценнее и весомее зла. И культура строится на добре, а не на зле, выражает доброе начало в народе. Нельзя путать культуру и государство, культуру и цивилизацию.

Самая характерная черта русской культуры, проходящая через всю ее тысячелетнюю историю, начиная с Руси X–XIII вв., общей праматери трех восточнославянских народов — русского, украинского и белорусского, — ее вселенскость, универсализм. Эта черта

вселенскости, универсализма, часто искажается, порождая, с одной стороны, охаивание всего своего, а с другой — крайний национализм. Как это ни парадоксально, светлый универсализм порождает темные тени...

Таким образом, вопрос о том, Востоку или Западу принадлежит русская культура, снимается полностью. Культура России принадлежит десяткам народов Запада и Востока. Именно на этой основе, на многонациональной почве, она выросла во всем своем своеобразии. Не случайно, например, что Российская академия наук создала замечательное востоковедение и кавказоведение. Упомяну хотя бы несколько фамилий востоковедов, прославивших русскую науку: иранист К. Г. Залеман, монголовед Н. Н. Попше, китаисты Н. Я. Бичурин, В. М. Алексеев, индологи и тибетологи В. П. Васильев, Ф. И. Щербатской, индолог С. Ф. Ольденбург, тюркологи В. В. Радлов, А. Н. Кононов, арабисты В. Р. Розен, И. Ю. Крачковский, египтологи Б. А. Тураев, В. В. Струве, японовед Н. И. Конрад, финно-угроведы Ф. И. Видеман, Д. В. Бубрих, гебраисты Г. П. Павский, В. В. Вельяминов-Зернов, П. К. Коковцов, кавказовед Н. Я. Марр и многие другие. В великом русском востоковедении всех не перечислишь, но именно они сделали так много для народов, входивших в Россию. Многих я знал лично, встречал в Петербурге, реже в Москве. Они исчезли, не оставив равноценной замены, но русская наука — это именно они, люди западной культуры, много сделавшие для изучения Востока.

В этом внимании к Востоку и Югу прежде всего выражается европейский характер русской культуры. Ибо европейская культура отличается именно тем, что она открыта к восприятию других культур, к их объединению, изучению, сохранению и отчасти усвоению. Далеко не случайно, что среди вышеназванных мною

русских востоковедов так много обрусевших немцев. Немцы, ставшие жить в Петербурге со времен Екатерины Великой, оказались и в дальнейшем в Петербурге представителями русской культуры в ее всечеловечности. Не случайно, что и в Москве обрусевший немец врач Ф. П. Гааз оказался выразителем другой русской черты — жалости к заключенным, которых народ называл несчастенькими и которым Ф. П. Гааз помогал в самом широком масштабе, часто выходя на дороги, где шли этапы на каторжные работы.

Итак, Россия — это Восток и Запад, но что дала она тому и другому? В чем ее характерность и ценность для того и другого? В поисках национального своеобразия культуры мы должны прежде всего искать ответа у литературы и письменности.

Позволю себе одну аналогию.

В мире живых существ, а их миллионы, только человек обладает речью, словом, может выражать свои мысли. Поэтому человек, если он действительно Человек, должен являться защитником всего живого на земле, говорить за все живое во вселенной. Точно так же в любой культуре, представляющей собой обширнейший конгломерат различных «немых» форм творчества, именно литература, письменность, яснее всего выражает национальные идеалы культуры. Она выражает именно идеалы, только лучшее в культуре и только наиболее выразительное для ее национальных особенностей. Литература «говорит» за всю национальную культуру, как «говорит» человек за все живое во вселенной.

Возникла русская литература на высокой ноте. Первое произведение было компилятивным сочинением, посвященным мировой истории и размышлению о месте в этой истории Руси. Это была «Речь философа», впоследствии помещенная в первую русскую летопись. Тема



эта была не случайной. Через несколько десятилетий появилось другое историософское произведение — «Слово о законе и благодати» первого русского митрополита Илариона. Это было уже вполне зрелое и искусное произведение, в жанре, не знавшем себе аналогий в византийской литературе, — философское размышление о будущем народа Руси, церковное произведение на светскую тему, которая сама по себе была достойна той литературы, той истории, которая зарождалась на востоке Европы... В этом размышлении о будущем — уже одна из своеобразных и значительнейших тем русской литературы.

А. П. Чехов в повести «Степь» обронил от себя лично такое замечание: «Русский человек любит вспоминать, но не любит жить»; то есть он не живет настоящим, и действительно — только прошлым или будущим! Я считаю, что это самая важная русская национальная черта, далеко выходящая за пределы только литературы. В самом деле, об особом интересе к прошлому свидетельствует чрезвычайное развитие в Древней Руси исторических жанров, и в первую очередь летописания, известного в тысячах списков, хронографии, исторических повестей, временников и т. д.

Вымышленных сюжетов в древней русской литературе крайне мало — только то, что было или представлялось бывшим, было достойным повествования до XVII в. Русские люди были преисполнены уважения к прошлому. За свое прошлое умирали, сжигали себя в бесчисленных «гарях» (самосожжениях) тысячи староверов, когда Никон, Алексей Михайлович и Петр захотели «поручить старину». Эта черта в своеобразных формах удержалась и в новое время.

Рядом с культом прошлого с самого начала в русской литературе находилась ее устремленность к будущему. И это опять-таки черта, далеко выходящая

за пределы литературы. Она в своеобразных и разнообразных, иногда даже искаженных, формах свойственна всей русской интеллектуальной жизни. Устремленность к будущему выражалась в русской литературе на протяжении всего ее развития. Это была мечта о лучшем будущем, осуждение настоящего, поиски идеального построения общества. Обратите внимание: русской литературе, с одной стороны, в высшей степени свойственны прямое учительство — проповедь нравственного обновления, а с другой — до глубины души захватывающие сомнения, искания, недовольство настоящим, разоблачения, сатира. Ответы и вопросы! Иногда даже ответы появляются раньше, чем вопросы. Допустим, у Толстого преобладает учительство, ответы, а у Чаадаева и Салтыкова-Щедрина — вопросы и сомнения, доходящие до отчаяния.

Эти взаимосвязанные склонности — сомневаться и учить — свойственны русской литературе с первых шагов ее существования, и постоянно ставили литературу в оппозицию государству. Первый летописец, установивший самую форму русского летописания (в виде «погодных», годовых записей), Никон, вынужден был даже бежать от княжеского гнева в Тмутаракань на Черном море и там продолжать свою работу. В дальнейшем все русские летописцы в той или иной форме не только излагали прошедшее, но разоблачали и учили, призывали к единству Руси. Это же делал и автор «Слова о полку Игореве».

Особенной интенсивности эти поиски лучшего государственного и общественного устройства Руси достигают в XVI и XVII вв. Русская литература становится публицистичной до крайности и вместе с тем создает грандиозные летописные своды, охватывающие и всемирную историю, и русскую как часть всемирной.



Настоящее всегда воспринималось в России как находящееся в состоянии кризиса. И это типично для русской истории. Вспомните: были ли в России эпохи, которые воспринимались бы их современниками как вполне стабильные и благополучные? Период княжеских распрей или тирании московских государей? Петровская эпоха и период послепетровского царствования? Екатерининская? Царствование Николая I? Не случайно русская история прошла под знаком тревог, вызванных неудовлетворенностью настоящим, вечевых волнений и княжеских распрей, бунтов, тревожных земских соборов, восстаний, религиозных волнений. Достоевский писал о «вечно создающейся России». А А. И. Герцен отмечал: «В России нет ничего оконченного, окаменелого: все в ней находится еще в состоянии раствора, приготовления... Да, всюду чувствуешь извесь, слышишь пилу и топор».

В этих поисках правды-истины русская литература первой в мировом литературном процессе осознала ценность человеческой личности самой по себе, независимо от ее положения в обществе и независимо от собственных качеств этой личности. В конце XVII в. впервые в мире героем литературного произведения «Повесть о Горе-злочастии» стал ничем не примечательный человек, безвестный молодец, не имеющий постоянного крова над головой, бездарно проводящий свою жизнь в азартной игре, пропивающий с себя все — до телесной наготы. «Повесть о Горе-злочастии» была своеобразным манифестом русского бунта.

Тема ценности «маленького человека» делается затем основой моральной стойкости русской литературы. Маленький, неизвестный человек, права которого необходимо защищать, становится одной из центральных фигур у Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого и многих авторов XX в.

Нравственные поиски настолько захватывают литературу, что содержание в русской литературе явственно доминирует над формой. Всякая устоявшаяся форма, стилистика, то или иное литературное произведение как бы стесняют русских авторов. Они постоянно сбрасывают с себя одежды формы, предпочитая им наготу правды. Движение литературы вперед сопровождается постоянным возвращением к жизни, к простоте действительности — либо путем обращения к просторечию, разговорной речи, либо к народному творчеству, либо к «деловым» и бытовым жанрам — переписке, деловым документам, дневникам, записям («Письма русского путешественника» Карамзина), даже к стенограмме (отдельные места в «Бесах» Достоевского).

В этих постоянных отказах от устоявшегося стиля, от общих направлений в искусстве, от чистоты жанров, в этих смешениях жанров и, я бы сказал, в отказе от писательского профессионализма, что всегда играло большую роль в русской литературе, существенное значение имело исключительное богатство и разнообразие русского языка. Факт этот в значительной мере утверждался тем обстоятельством, что территория, на которой был распространен русский язык, была настолько велика, что одно только различие в бытовых, географических условиях, разнообразие национальных соприкосновений создавало огромный запас слов для различных бытовых понятий, отвлеченных, поэтических и т. д. А во-вторых, тем, что русский литературный язык образовался из опять-таки «межнационального общения» — русского просторечия с высоким, торжественным староболгарским (церковно-славянским) языком.

Многообразие русской жизни при наличии многообразия языка, постоянные вторжения литературы в жизнь и жизни в литературу смягчали границы между тем



и другим. Литература в русских условиях всегда вторгалась в жизнь, а жизнь — в литературу, и это определяло характер русского реализма. Подобно тому как древнерусское повествование пытается рассказывать о реально бывшем, так и в новое время Достоевский заставляет действовать своих героев в реальной обстановке Петербурга или провинциального города, в котором он сам жил. Так Тургенев пишет свои «Записки охотника» — к реальным случаям. Так Гоголь объединяет свой романтизм с самым мелочным натурализмом. Так Лесков убежденно представляет все им рассказываемое как действительно бывшее, создавая иллюзию документальности. Особенности эти переходят и в литературу XX в. — советского периода. И эта «конкретность» только усиливает нравственную сторону литературы — ее учительный и разоблачительный характер. В ней не ощущается прочности быта, уклада, строя. Она (действительность) постоянно вызывает нравственную неудовлетворенность, стремление к лучшему в будущем.

Русская литература как бы сжимает настоящее между прошлым и будущим. Неудовлетворенность настоящим составляет одну из основных черт русской литературы, которая сближает ее с народной мыслью: типичными для русского народа религиозными исканиями, поисками счастливого царства, где нет притеснения начальников и помещиков, а за пределами литературы — склонностью к бродяжничеству, и тоже в различных поисках и устремлениях.

Сами писатели не уживались на одном месте. Постоянно был в дороге Гоголь, много ездил Пушкин. Даже Лев Толстой, казалось бы, обретший постоянное место жизни в Ясной Поляне, уходит из дома и умирает как бродяга. Затем Горький...

Литература, созданная русским народом, — это не только его богатство, но и нравственная сила, которая помогает народу во всех тяжелых обстоятельствах, в которых русский народ оказывался. К этому нравственному началу мы всегда можем обратиться за духовной помощью.

Говоря о тех огромных ценностях, которыми русский народ владеет, я не хочу сказать, что подобных ценностей нет у других народов, но ценности русской литературы своеобразны в том отношении, что их художественная сила лежит в тесной связи ее с нравственными ценностями. Русская литература — совесть русского народа. Она носит при этом открытый характер по отношению к другим литературам человечества. Она теснейшим образом связана с жизнью, действительностью, осознанием ценности человека самого по себе.

Русская литература (проза, поэзия, драматургия) — это и русская философия, и русская особенность творческого самовыражения, и русская всечеловечность.

Русская классическая литература — это наша надежда, неисчерпаемый источник нравственных сил наших народов. Пока русская классическая литература доступна, пока она печатается, библиотеки работают и для всех открыты, в русском народе всегда будут силы для нравственного самоочищения.

На основе нравственных сил русская культура, выразителем которой является русская литература, объединяет культуры различных народов. Именно в этом объединении ее миссия. Мы должны внять голосу русской литературы.

Итак, место русской культуры определяется ее многообразнейшими связями с культурами многих и многих других народов Запада и Востока. Об этих связях можно было бы говорить и писать без конца. И какие



бы ни были трагические разрывы в этих связях, какие бы ни были злоупотребления связями, все же именно связи — самое ценное в том положении, которое заняла русская культура (именно культура, а не бескультурье) в окружающем мире.

Значение русской культуры определялось ее нравственной позицией в национальном вопросе, в ее мировоззренческих исканиях, в ее неудовлетворенности настоящим, в жгучих муках совести и поисках счастливого будущего, пусть иногда ложных, лицемерных, оправдывающих любые средства, но все же не терпящих самоуспокоенности.

И последний вопрос, на котором следует остановиться. Можно ли считать тысячелетнюю культуру России отсталой? Казалось бы, вопрос не вызывает сомнений: сотни препятствий стояли на пути развития русской культуры. Но дело в том, что русская культура *иная по типу*, чем культуры Запада. Это касается прежде всего Древней Руси, и особенно ее XIII–XVII вв. В России были всегда отчетливо развиты искусства. Игорь Грабарь считал, что зодчество Древней Руси не уступало западному. Уже в его время (то есть в первой половине XX в.) было ясно, что не уступает Русь и в живописи, будь то иконопись или фрески. Сейчас к этому списку искусств, в которых Русь никак не уступает другим культурам, можно прибавить музыку, фольклор, летописание, близкую к фольклору древнюю литературу. Но вот в чем Русь до XIX в. явно отставала от западных стран, это наука и философия в западном смысле этого слова. В чем причина? Я думаю, в отсутствии на Руси университетов и вообще высшего школьного образования. Отсюда многие отрицательные явления в русской жизни, и церковной в частности. Созданный в XIX и XX вв. университетски образованный слой общества

оказался слишком тонким. К тому же этот университетски образованный слой не сумел возбудить к себе необходимого уважения. Пронизавшее русское общество народничество, преклонение перед народом, способствовало падению авторитета. Народ, принадлежавший к иному типу культуры, увидел в университетской интеллигенции что-то ложное, нечто себе чужое и даже враждебное. Что же делать сейчас, в пору действительной отсталости и катастрофического падения культуры? Ответ, я думаю, ясен. Кроме стремления к сохранению материальных остатков старой культуры (библиотек, музеев, архивов, памятников архитектуры) и уровня мастерства во всех сферах культуры надо развивать университетское образование. Здесь без общения с Западом не обойтись. Позволю себе заключить свои заметки одним проектом, который может показаться фантастическим. Европа и Россия должны быть под одной крышей высшего образования. Вполне реально создать общеевропейский университет, в котором каждый колледж представлял бы одну какую-либо европейскую страну (европейскую в культурологическом смысле, то есть и США, и Японию, и Ближний Восток). Впоследствии такой университет, созданный в какой-либо нейтральной стране, смог бы стать общечеловеческим. В каждом колледже была бы представлена своя наука, своя культура, взаимопроникаемая, доступная для других культур, свободная для обменов. В конце концов, поднятие гуманитарной культуры во всем мире — это забота всего мира.

Часть II

О РУССКОЙ ПРИРОДЕ

У природы есть своя культура. Хаос вовсе не естественное состояние природы. Напротив, хаос (если только он вообще существует) — состояние природы противоестественное.

В чем же выражается культура природы? Будем говорить о живой природе. Прежде всего, она живет обществом, сообществом. Существуют «растительные ассоциации»: деревья живут не вперемяшку, а известные породы совмещаются с другими, но далеко не со всеми. Сосны, например, имеют соседями определенные лишайники, мхи, грибы, кусты и т. д. Это знает каждый грибник. Известные правила поведения свойственны не только животным (с этим знакомы все собаководы, кошатники, даже живущие вне природы, в городе), но и растениям. Деревья тянутся к солнцу по-разному — иногда шапками, чтобы не мешать друг другу, а иногда раскидисто, чтобы прикрывать и беречь другую породу деревьев, начинающую подрастать под их покровом. Под покровом ольхи

растет сосна. Сосна вырастает, и тогда отмирает сделавшая свое дело ольха. Я наблюдал этот многолетний процесс под Ленинградом, в Токсово, где во время Первой мировой войны были вырублены все сосны и сосновые леса сменились зарослями ольхи, которая затем прилежала под своими ветвями молоденькие сосенки. Теперь там снова сосны.

Природа по-своему «социальна». «Социальность» ее еще и в том, что она может жить рядом с человеком, соседствовать с ним, если тот в свою очередь социален и интеллектуален сам, бережет ее, не наносит ей непоправимого ущерба, не вырубает лесов под корень, не засоряет рек...

Русский крестьянин своим многовековым трудом создавал красоту русской природы. Он пахал землю и тем задавал ей определенные габариты. Он клал меру своей пашне, проходя по ней с плугом. Рубежи в русской природе соразмерны труду человека и его лошади, его способности пройти с лошастью за сохой или плугом, прежде чем повернуть назад, а потом снова вперед. Приглаживая землю, человек убирал в ней все резкие грани, бугры, камни. Русская природа мягкая, она ухожена крестьянином по-своему. Хождения крестьянина за плугом, сохой, бороной не только создавали «полосыньки» ржи, но ровняли границы леса, формировали его опушки, создавали плавные переходы от леса к полю, от поля к реке.

Поэзия преобразования природы трудом пахаря хорошо передана А. Кольцовым в «Песне пахаря», начинающейся понуканием сивки:

Ну! тащися, сивка,
Пашней, десятиной,
Выбелим железо
О сырую землю.



Русский пейзаж в основном создавался усилиями двух великих культур: культуры человека, смягчавшего резкости природы, и культуры природы, в свою очередь смягчавшей все нарушения равновесия, которые невольно приносил в нее человек. Ландшафт создавался, с одной стороны, природой, готовой освоить и прикрыть все, что так или иначе нарушил человек, и с другой — человеком, смягчившим землю своим трудом и смягчавшим пейзаж. Обе культуры как бы поправляли друг друга и создавали ее человечность и приволье.

Природа Восточно-Европейской равнины кроткая, без высоких гор, но и не бессильно плоская, с сетью рек, готовых быть «путями сообщения», и с небом, не заслоненным густыми лесами, с покатыми холмами и бесконечными, плавно обтекающими все возвышенности дорогами.

И с какою тщательностью гладил человек холмы, спуски и подъемы! Здесь опыт пахаря создавал эстетику параллельных линий — линий, идущих в унисон друг с другом и с природой, точно голоса в древнерусских песнопениях. Пахарь укладывал борозду к борозде — как причесывал, как укладывал волосок к волоску. Так кладется в избе бревно к бревну, плаха к плахе, в изгороди — жердь к жерди, а сами выстраиваются в ритмичный ряд над рекой или вдоль дороги — как стадо, вышедшее на водопой.

Поэтому отношения природы и человека — это отношения двух культур, каждая из которых по-своему «социальна», общежительна, обладает своими «правилами поведения». И их встреча строится на своеобразных нравственных основаниях. Обе культуры — плод исторического развития, причем развитие человеческой культуры совершается под воздействием природы издавна (с тех пор как существует человечество), а развитие природы с ее многомиллионнолетним существованием —

сравнительно недавно и не всюду под воздействием человеческой культуры. Одна (культура природы) может существовать без другой (человеческой), а другая (человеческая) не может. Но все же в течение многих минувших веков между природой и человеком существовало равновесие. Казалось бы, оно должно было оставлять обе части равными, проходить где-то посередине. Но нет, равновесие всюду свое и всюду на какой-то своей, особой основе, со своей осью. На севере в России было больше «природы», а чем дальше на юг и ближе к степи, тем больше «человека».

Тот, кто бывал в Кижях, видел, вероятно, как вдоль всего острова тянется, точно хребет гигантского животного, каменная гряда. Около этого хребта бежит дорога. Хребет образовывался столетиями. Крестьяне освобождали свои поля от камней — валунов и булыжников — и сваливали их здесь, у дороги. Образовался ухоженный рельеф большого острова. Весь дух этого рельефа пронизан ощущением многовековья. И недаром жила здесь из поколения в поколение семья сказителей Рябининых, от которых записано множество былин.

Пейзаж России на всем ее богатырском пространстве как бы пульсирует, он то разряжается и становится более природным, то сгущается в деревнях, погостах и городах, становится более человеческим.

В деревне и в городе продолжается тот же ритм параллельных линий, который начинается с пашни. Борозда к борозде, бревно к бревну, улица к улице. Крупные ритмические деления сочетаются с мелкими, дробными. Одно плавно переходит к другому.

Старый русский город не противостоит природе. Он идет к природе через пригород. «Пригород» — это слово, как нарочно созданное, чтобы соединить представление о городе и природе. Пригород — при городе, но он и при



природе. Пригород — это деревня с деревьями, с деревянными полудеревенскими домами. Сотни лет назад он прильнул огородами и садами к стенам города, к валу и рву, он прильнул и к окружающим полям и лесам, отобрав от них немного деревьев, немного огородов, немного воды в свои пруды и колодцы. И все это в приливах и отливах скрытых и явных ритмов — грядок, улиц, домов, бревнышек, плах мостовых и мостиков.

Для русских природа всегда была свободной, волей, привольем. Прислушайтесь к языку: погулять на воле, выйти на волю. Воля — это отсутствие забот о завтрашнем дне, это беспечность, блаженная погруженность в настоящее.

Вспомните у Кольцова:

Ах ты, степь моя,
Степь привольная,
Широко ты, степь,
Пораскинулась,
К морю Черному
Понадвинулась!

У Кольцова тот же восторг перед огромностью приволья.

Широкое пространство всегда владело сердцами русских. Оно выливалось в понятия и представления, которых нет в других языках. Чем, например, отличается воля от свободы? Тем, что воля вольная — это свобода, соединенная с простором, с ничем не прегражденным пространством. А понятие тоски, напротив, соединено с понятием тесноты, лишением человека пространства. Притеснять человека — это лишать его пространства в прямом и переносном смысле этого слова.

Воля вольная! Ощущали эту волю даже бурлаки, которые шли по бечеве, упряженные в лямку, как лошади, а иногда и вместе с лошадьми. Шли по бечеве, узкой

прибрежной тропе, а кругом была для них воля. Труд подневольный, а природа кругом вольная. И природа нужна была человеку большая, открытая, с огромным кругозором. Поэтому так любимо в народной песне полюшко-поле. Воля — это большие пространства, по которым можно идти и идти, брести, плыть по течению больших рек и на большие расстояния, дышать вольным воздухом, воздухом открытых мест, широко вдыхать грудью ветер, чувствовать над головой небо, иметь возможность двигаться в разные стороны — как вздумается.

Что такое воля вольная, хорошо определено в русских лирических песнях, особенно разбойничьих, которые, впрочем, создавались и пелись вовсе не разбойниками, а тоскующими по вольной волюшке и лучшей доле крестьянами. В этих разбойничьих песнях крестьянин мечтал о беспечности и отплате своим обидчикам.

Русское понятие храбрости — это удаль, а удаль — это храбрость в широком движении. Это храбрость, умноженная на простор для выявления этой храбрости. Нельзя быть удалым, храбро отсиживаясь в укрепленном месте. Слово «удаль» очень трудно переводится на иностранные языки. Храбрость, неподвижная еще в первой половине XIX в., была непонятна. Грибоедов смеется над Скалозубом, вкладывая в его уста такой ответ на вопрос Фамусова, за что у него «в петличке орден»: «За третье августа; засели мы в траншею: Ему дан с бантом, мне на шею». Смешно, как это можно «засесть», да еще в «траншею», где уж вовсе не пошевелинешься, и получить за это боевую награду?

Да и в корне слова «подвиг» тоже «застряло» движение: «подвиг», то есть то, что сделано движением, побуждено желанием сдвинуть с места что-то неподвижное.

Помню в детстве русскую пляску на волжском пароходе компании «Кавказ и Меркурий». Плясал грузчик



(звали их крючниками). Он плясал, выкидывая в разные стороны руки, ноги, и в азарте сорвал с головы шапку, далеко кинув ее в столпившихся зрителей, и кричал: «Порвусь! Порвусь! Ой, порвусь!». Он стремился занять своим телом как можно больше места.

Русская лирическая протяжная песнь — в ней также есть тоска по простору. И поется она лучше всего вне дома, на воле, в поле.

Колокольный звон должен был быть слышен как можно дальше. И когда вешали на колокольню новый колокол, нарочно посылали людей послушать, за сколько верст его слышно.

Быстрая езда — это тоже стремление к простору.

Но то же особое отношение к простору и пространству видно и в былинах. Микула Селянинович идет за плугом из конца в конец поля. Вольге приходится его три дня нагонять на молодых бухарских жеребчиках.

Услыхали они в чистом поле пахаря,
Пахаря-пахарюшка.
Они по день ехали в чистом поли,
Пахаря не наехали,

И по дрúгой день ехали с утра до вечера.
Пахаря не наехали,
И по третий день ехали с утра до вечера,
Пахаря и наехали.

Ощущение пространства есть и в зачинах к былинам, описывающим русскую природу, есть и в желаниях богатырей, Вольги например:

Похотелось Вольгí-то много мудрости:
Щукой-рыбою ходить Вольгí во синих морях,
Птицею-соколом летать Вольгí под облака,
Волком и рыскать во чистýх полях.

Или в зачине былины «Про Соловья Будимировича»:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота акиян-море,
Широко раздолье по всей земли,
Глубоки омуты Днепровския...

Даже описание теремов, которые строит «дружина хоробрая» Соловья Будимировича в саду у Забавы Путятичны, содержит этот же восторг перед огромностью природы.

Хорошо в теремах изукрашено:
На небе солнце — в тереме солнце;
На небе месяц — в тереме месяц;
На небе звезды — в тереме звезды;
На небе заря — в тереме заря
И вся красота поднебесная.

Восторг перед просторами присутствует уже и в древней русской литературе — в Начальной летописи, в «Слове о полку Игореве», в «Слове о погибели Русской земли», в «Житии Александра Невского», да почти в каждом произведении древнейшего периода XI–XIII вв. Всюду события либо охватывают огромные пространства, как в «Слове о полку Игореве», либо происходят среди огромных пространств с откликами в далеких странах, как в «Житии Александра Невского». Издавна русская культура считала волю и простор величайшим эстетическим и этическим благом для человека.

САД И КУЛЬТУРА РОССИИ

Я думаю, что действительно путешествие в Россию вдвоем со мной было бы для Вас полезно: чудесны прогулки в аллеях старого деревенского сада, полного сельских благоуханий, земляники, пения птиц, дремотных солнечного света и теней; а кругом-то — двести десятин волнующейся ржи, превосходно! Невольно замираешь в каком-то неподвижном состоянии, торжественном, бесконечном и тупом, в котором соединяется в одно и то же время и жизнь, и животность, и Бог. Выходишь оттуда, как после не знаю какой мощно укрепляющей ванны, и снова вступаешь в колею, в обычную житейскую колею.

*И. С. Тургенев
(из письма к Г. Флоберу)*

Распространено представление, что в Древней Руси существовали только хозяйственные сады. Такое представление укреплялось мнением, вернее — предрассудком, что плодовые деревья и кусты не могли служить украшением, и наличие их в старых садах представлялось указанием на то, что сады были преимущественно хозяйственными.

Между тем еще в начале XX в. память о великолепных московских садах

сохранялась в полной мере. Переводя поэму Делиля «Сады»¹, А. Воейков поместил от себя в описании Делилем лучших садов мира специальный раздел о садах Москвы:

Старинные сады, монархов славных их
Останки славные, почтенны век для них
Вельмож, царей, цариц святятся именами,
И вкуса древнего им служат образцами.
Увеселительный Коломенский дворец,
Где обитал Петра Великого отец,
И где Великий сей младенец в свет родился,
И в Вифлеем чертог царя преобразился;
На берегу Москвы обширный сад густой,
Лип, вишен, яблонь лес, где часто в летний зной,
Любя прохладу вод и тени древ густыя,
Честолюбивая покоилась София².

САДЫ МОСКОВСКОЙ РУСИ

Сады в древнерусских представлениях были одной из самых больших ценностей Вселенной. Обращаясь к своему читателю и риторически спрашивая его, для кого созданы в свете наилучшие явления, Иоанн Экзарх в «Прологе» к «Шестодневу» на одном из первых мест после неба с его солнцем и звездами указывает сады: «И како не хотят радоватися, възыскаюции того и разумевше, кого для есть небо солнцем и звездами украшено, кого ли ради и земля садом и дубравами и цветом утворена и горами увяста...». Образ сада постоянен в православных хвалебных жанрах, в гимнографии — в применении к Богородице и святым. В «Изборнике 1076 года» говорится о садах, стоящих в «славе велице». Образы сада и всего того, что саду принадлежит (цветы, благородные деревья и пр.), часто встречаются в древнерусской литературе, и всегда в «высоком» значении.

Эти образы принадлежали к первому ряду в иерархии эстетических и духовных ценностей Древней Руси. Как и на Западе в Средневековье, особенное значение в Древней Руси имели монастырские сады. Монастырские сады помещались в ограде монастыря и служили как бы образами рая. В «Слове о погибели Русской земли» в кратком перечислении красот, которыми «украшено украшена» была Русская земля, говорится и о «виноградах обительных», под которыми имеются в виду монастырские сады³. Сады в Троице-Сергиевском монастыре упоминаются в «Житии» Никона — ученика Сергия Радонежского.

Начиная с XIV в., помимо устройства садов внутри монастырей, огромное значение приобрел самый выбор местности для монастыря в лесах, на берегах рек и озер. Этот выбор диктовался развившимися в XIV в. на Руси представлениями, что только первозданная природа безгреховна, упорядочена Богом, гармонирует со стремлением к совершенству.

У Григория Нисского, особенно популярного на Руси с XIV в., есть «Слово о первозданной красоте мира». Оно объясняет нам, почему ценилась в Древней Руси дикая природа. Нетронутая природа знаменует собой порядок и благообразие, гармонирующее с подвижнической жизнью отшельника, желающего себя посвятить Богу. Поэтому монастыри ставятся в красивой и безлюдной местности. Поэтому же развивается скитническое монашество, строительство монастырей уходит все дальше в нехоженые места на Севере.

Главной заботой основателей монастырей стал выбор красивого места для построения монастырей — на берегу реки, озера, на холме, среди нерубившихся, а следовательно, особенно «разумных» лесов и т. д. Жития русских святых — основателей монастырей — полны

описаний выбора места для будущей обители среди дикой природы. Поддерживались эти представления и учением исихастов (особенно Нила Сорского), их стремлением к уединенной жизни и уединенной молитве.

С XVI в. начинается период освоения окружающей природы: с ним связаны имена Пафнутия Боровского, Филиппа Колычева на Соловках, Нила Столобенского, Никона в Ферапонтовом монастыре и др. Преобразование окружающей монастырь природы особенно распространяется в монастырях, так или иначе следующих религиозным концепциям Иосифа Волоцкого. Сперва благоустройство окружающей природы носит художественно-утилитарный характер (эстетический момент, как мы уже отмечали, неотделим от утилитарного: строительство плотин, садков для рыбы, каналов, устройство огородов и фруктовых садов и пр.), но при Никоне в XVII в. появляются устройства чисто эстетические и символические; в Ферапонтовом монастыре на Бородаевском озере Никон строит остров в форме креста: Никон как бы «христианизирует» природу, не удовлетворяясь символами и поучениями человеку, которые природа, согласно «Физиологу» и другим древнерусским «природоведческим» сочинениям, содержит ему в назидание.

С раем в Древней Руси ассоциировались не только монастырские сады, но и загородные местожительства князей. Так, например, загородное место под Киевом, называвшееся Раем, было у Андрея Боголюбского; у Даниила Галицкого и Владимира Васильковича Волынского был на горе на берегу озера город Рай. «Красный» (то есть красивый) сад упомянут в Ипатьевской летописи под 1259 г.: князь Даниил Галицкий «посади же и сад красен».

Об огромном количестве государевых садов в Москве и Подмосковье в конце XVII в. (свидетельство длительной



«садовой» традиции) дает представление хранящаяся в Государственном историческом музее рукопись — «Список дворцовых садов на Москве и в Московском уезде дворцовых сел» (1705). В нем упомянуты: в селе Преображенском — сад у «передних ворот» и «Малый сад», в селе Измайлове — «три сада да огород». В селе Коломенском — шесть садов, из них особенно — «старый большой по сторон государева двора». Затем: сад в приселке Борисове, три в селе Покровском, сад в Павловском, в Можайске «другой сад».

В Москве был еще «Аптекорской сад» по Большой улице у Неглинной, «где был Воловей двор». Был еще и Васильевской сад «в Белом городе у Яуских ворот».

Дворцовые села вокруг Москвы еще в XVI в. имели сады: Красное, Рубцово, Черкизово, Воробьево, Коломенское. Имела сады московская знать. Сад был в Александровской слободе. В Борисове-городке — резиденции Бориса Годунова — был правильной формы сад с большим прудом, искусственным островом на пруде, Лебяжьим двором. «В саду были потешные чердаки и ездили на лодках»⁴.

Наряду с плодовыми деревьями, ягодными кустами, как явствует из описи, в основных садах разводились цветы и душистые травы: касатики, лилеи желтые и белые, гвоздика душистая, гвоздика ранняя, калужер, розы травные, пижмы, мята немецкая, пионы кудрявые, кусты иссопу, тюльпаны, девичья краса, пионы «суховатые», гвоздика репчатая, орлик, кусты «мамрасу», фиалки лазоревы, фиалки желтые, «сребреник русский и немецкий» и т. д. и т. п. Характерно, что наряду с декоративными кустами и цветами в садах сажались и деревья, явно не для дохода, а для красоты: кедры, пихта и другие, а также сажался просто для красоты и виноград (для государева дворцового обихода съедобный виноград

привозился из Астрахани). Что сады делались не только утилитарные, но и «для прохлады», ясно свидетельствует наличие в них большого числа садовых построек для отдыха — теремцов, беседок и прочего, а также особая забота о красоте оград, об устройстве красивых ворот.

Несмотря на наличие многочисленных работ И. Забелина⁵, специально или попутно касающихся русских садов второй половины XVII в., в искусствоведческом отношении сады эти остаются не охарактеризованными. У самого Забелина есть при этом одно чрезвычайно важное замечание: для XVII в., пишет Забелин, «удивление было равносильно красоте»⁶. Уже по нему мы можем догадываться, что эстетика русского XVII в. была близка к барокко, так как последнее всегда стремилось поражать, изумлять, разнообразить впечатления, множить «курьезы», раритеты, создавать «кунсткамеры» и т. д.

Материалы, собранные И. Забелиным, достаточно ясно свидетельствуют, что сады Кремля и подмосковного Измайлова, где любил жить Алексей Михайлович, были садами, близкими стилю голландского барокко. И действительно, о голландском облике московских садов свидетельствует не только их общий характер, но и связи, которые в XVII в. существовали между Москвой и Голландией в области искусств, и примечателен в этом отношении факт приглашения голландских мастеров для работы в Оружейную палату⁷.

Московские сады имели «зеленые кабинеты», располагались уступами (террасами), отличались разнообразием и обилием. В них были «беседки», «чердаки», кресла («троны»), «царское место», «теремы», «шатры», «шатрики», смотрильни, типичные для голландского барокко балюстрады, отделявшие один кабинет от другого, и т. д. Сады огораживались высокими изгородями

(стенами), в которых делались окошки для обзора окружающей местности.

Сады «меняли природу» — создавались пруды с естественно высоким уровнем воды, на прудах делали островки уединения (в Измайловском), пускали плавать целые флотилии потешных судов (небольшие лодки — как бы модели больших кораблей), стремились заселить сады необычными и поющими птицами (из птиц более всего ценились перепелки и соловьи) и собрать в них возможно большее число редких растений, из которых преимущество отдавалось душистым и плодоносящим.

Наконец, не следует забывать, что сады были местом уединения царских детей. В селе Коломенском еще в прошлом веке показывали дуб, под которым Зотов учил Петра⁸.

Сады в Москве и под Москвой были не только для красоты, от них получали плоды и ягоды. Однако не следует это практическое назначение преувеличивать и противопоставлять эстетической значимости садов. На Западе также в садах, в их «зеленых кабинетах», было много плодоносящих деревьев и кустов.

Плодоносность была одним из элементов садовой эстетики во все века. Плод считался таким же красивым, как и цветок, — хорош видом и вкусом.

Поэтому, как видно из документов, приводимых И. Забелиным, на Руси стремились, чтобы в садах были не только плодоносящие деревья, кусты и иная растительность, но чтобы вся даваемая ими снедь была в какой-то мере экзотической. Особенно много усилий делалось, чтобы пересадить в московские сады виноград. И это потому, что виноградное дерево считалось райским, как и яблони.

Характерная особенность русских садов XVII в. — «висячие» сады. И. Забелин пишет: «...в начале XVII столетия верховые сады были устроены при хороммах

государя царевича Алексея. Комнатный сад Михаила Федоровича поддерживался и старательно украшался и при Алексее. В 1688 г. в этом саду поставлено было Царское место, великолепно украшенное живописью. Перила и двери сада были также расписаны красками»⁹. Из последнего замечания видно, что это были внешние сады на уровне комнат, а не сады в комнатах, что по тем временам вряд ли могло быть. Сады эти устраивались на сводах хозяйственных зданий, над погребами, подвалами и т. п. «Каждое отделение дворца, — пишет Забелин, — имело свой собственный, отдельный садик».

Помимо «верховых», или «комнатных», садов в Кремле было два главных «набережных», каменных и «красных» сада — Верхний и Нижний. Первый располагался «на сводах большого каменного здания, фасад которого, со стороны Москвы-реки, опускался до подошвы кремлевского подола или до самого берега. Это здание в XVII столетии называлось запасным. А в XVIII — комиссариатским двором. В нем сохранялись запасы хлеба и соли»¹⁰.

Сад простирался на 62 сажени в длину, но был сравнительно узок. Нижний сад также располагался на сводах здания «подле Набережной палата к Тайницким воротам». Комнатные сады располагались у Потешного дворца. У последнего была «Потешная площадка», на которой малолетний Петр потешался воинскими играми с малыми ребятами. Цветники и грядки находились в этих комнатных садах в ящиках.

О Верхнем саде в Кремле И. Забелин пишет: «Верхний сад... был обнесен каменной оградой с частыми окнами, которая составляла собственно стены здания, где помещался сад. Из окон, украшенных резными, раскрашенными решетками, открывался обширный вид



на Замоскворечье. В таком виде сад изображен на панораме Москвы, изданной в Голландии при Петре Великом («Достопамятности Московского Кремля» г. Вельтмана).

Среди сада находился пруд, в который вода проведена была с Москвы-реки, посредством водовзводной машины, устроенной в угольной Кремлевской башне, получившей оттого название Водовзводной. Подле сада стояла другая такая же водовзводная башня, построенная в 1687 г. Верх ее украшался часами, а в середине помещалась машина, наполнявшая пруд водою. В пруде и в разных местах сада били фонтаны или водометы, называвшиеся также водяными чердака¹¹ или терема, украшенные резьбою и расписанные узорочно красками. Это были беседки. На пруде этого верхнего сада малолетний Петр Алексеевич плавал в лодках, в потешных маленьких карбасах и ошняках (шнеках), украшенных обыкновенно резьбою и красками»¹².

Набережные сады были на разных уровнях, но оба — высоко над уровнем Москвы-реки.

Замечательно, что именно на этих «Набережных прудах», а также в прудах Измайловского и Преображенского садов мальчик Петр получил свое первое пристрастие к навигационному искусству. Именно здесь был его первый потешный флот (позднее — на Яузе и Плещеевом озере у Переславля-Залесского). Потешный флот соответствовал потешным полкам Петра в тех же садах. Тем не менее встает вопрос: почему доставляло удовольствие плавать в потешных лодках и разных типах потешных кораблей не на естественном уровне Москвы-реки, а на искусственном уровне — над рекой?

Ответ, я предполагаю, должен учитывать следующее обстоятельство: разница уровней — натурального и искусственного — создавала особое ощущение «ненастоящести», которое требовалось для барочных садов.

Ощущение «ненастоящего» поддерживалось и росписями — травным орнаментом: в садах, где были и натуральные цветы, собирались и сажались растения «не по климату» — в частности, виноградная лоза. На «Набережных прудах» строились лодки различных типов, но, что важно, меньшего, чем натуральные, размера.

Затем необходимо учитывать, что многие церкви конца XVII в. также отвечали потребности в обозрении местности с высоты и имели над своими подклетами высокие гульбища. Прежде чем войти в храм, молящиеся поднимались по открытой лестнице на некую платформу, с искусственной высоты которой открывался вид на окружающую местность. Гульбище создавало у прихожанина особое настроение «вознесенности» над землей.

Такие гульбища имели церковь Покрова в Филях, Успения на Покровке, гульбищами обстраивался в XVII в. Василий Блаженный. В селе Коломенском в церкви Вознесения были также гульбища и на стороне, обращенной к Москве-реке и к заливным лугам, где часто происходила охота, а при Алексее Михайловиче было поставлено «царское место», откуда царь мог любоваться далью. Гульбища существовали вокруг трапезной церкви в Троице-Сергиевой лавре и во многих других церквях XVI–XVII вв.

«Висячий» сад был устроен и в Ростове Великом по инициативе знаменитого ростовского строителя митрополита Ионы.

Архитектура в конце XVII в. стремилась быть «ненатуральной», «потешной», как бы игрушечной. В церквях эта «игра» была «серьезная»; в садах же и прудах Кремля — несерьезная.

Но в обоих случаях цель была оторвать человека от «естественного» уровня, заставить его ощутить нереальность реальности, победить в нем чувство приземленности.



Своды с висячими гирьками, как бы опирающиеся на воздух, затейливой и чрезвычайно разнообразной формы купола, маковины, шатры, кровли разнообразной формы, в которых устраивались различные выпучины, бочковидности и прочее, — создавали впечатление нарушения законов тяготения.

Проблема преодоления пространства всегда была на Руси одной из особенностей восприятия окружающего мира. Она проступает в скорых передвижениях, в постановке высоких церквей и колоколен, издали видных.

В конце XVII в. определился еще один аспект этого стремления к преодолению пространства путем подъема человека на искусственную возвышенность, создания искусственного более или менее высокого уровня, как бы конкурирующего с уровнем земли и воды в естественной среде. Плавание в потешных прудах высоко над уровнем воды в Москве-реке давало, по-видимому, наиболее острое ощущение такого преодоления.

ПЕТРОВСКИЕ САДЫ

Особый интерес Петра I к садам голландского барокко вовсе не объясняется только «местностью Петербурга»¹³, а главным образом тем, что уже в детстве Петр привык к московским садам, испытавшим сильное влияние голландского барокко.

Вполне понятно, что Петр на всю жизнь сохранил особое отношение к садам и, пытаясь перестраивать русский быт, начал именно с садов и посылал за границу людей учиться голландскому садовому искусству¹⁴.

Петру немного пришлось менять в привычном для него садовом обиходе. Он сохранил, в частности, голландскую приверженность к цветам.

В отличие от московских садов, Петр I в своих петербургских садах стремился как можно интенсивнее

населить их «значимыми» объектами, придать садам учебный характер, но так как обучению при Петре подвергалось все население России, то их наставительный характер должен был быть гораздо более универсальным.

Барокко из «школьного» XVII в. стало при Петре просветительским. С первых же лет строительства Летнего сада в Петербурге Петр I озабочен его скульптурным убранством¹⁵. Нет никакого сомнения в том, что скульптурное убранство решало не только вопросы эстетического характера, но выполняло и определенный идеологический замысел — ввести в мировоззрение посетителей элемент европейского, светского отношения к миру и природе. Конечно, смысл «воскрешения» античной мифологии в послеренессансный период в Европе не заключался в восстановлении античной мифологии как определенной религиозной системы. Это было, скорее, своеобразное «светское переосмысление» средневекового толкования мира путем придания каждому проявлению природы некоего нового общеевропейского эмблематического значения.

Именно поэтому в 1705 г. в Амстердаме была издана по приказанию Петра на русском языке книга «Символы и эмблемы», затем неоднократно переиздававшаяся. Книга эта давала образцы для символической системы садов, садовых украшений, фейерверков, транспарантов, триумфальных арок, скульптурных украшений зданий и т. д. Это был «букварь» новой светской образованности, сменивший существовавшую до того церковную. Петру было необходимо перевести мышление русских людей в европейскую мифологическую и эмблематическую систему. Для установления более тесных культурных контактов с Европой он воспользовался наиболее сильно воздействующим искусством — садово-парковым.



Его Летний сад был своего рода академией, в которой русские люди получали начатки европейского образования. И с этой точки зрения представляет огромный интерес планировка второго участка Летнего сада, где Петр устроил лабиринт со скульптурными изображениями на темы «из фавол лабиринта Версальского и зрелища жития человеческого из Эзоповых притчей»¹⁶. Эти же сюжеты Петр использовал при устройстве Петергофского сада, Ораниенбаумского, а также Царско-сельского.

С. Н. Шубинский отмечает, что в саду были клетки для птиц, голубятни, бродили «редкие породы пернатых», была устроена оранжерея, а относительно изображений басен Эзопа — что «император любил собирать здесь гуляющих и сам объяснял им смысл изображаемых басен»¹⁷.

При всем их «учительском» характере петербургские сады сохраняли вместе с тем и свой развлекательный, «потешный» характер, столь типичный для голландского барокко. В дневнике Берхгольца подробно указывается, что именно находится в Летнем саду. В частности, «устроена в куще деревьев небольшая беседка, окруженная со всех сторон водою, где обыкновенно проводит время царь, когда желает быть один или когда хочет кого-нибудь хорошенько напоить, потому что уйти оттуда нет никакой возможности, как скоро отчалит стоящий вблизи ботик, на котором переправляются к беседке»¹⁸.

Потешный элемент был и в других петровских садах — Сарском (Царском), Петергофском, в Стрельне и Ораниенбауме. Этот потешный элемент сохранялся и в последующем — во все время господства барокко. Даже в период, когда барокко уже отошло, в Камероновой галерее — в этом «прибежище философии», где

были выставлены статуи и бюсты знаменитых мужей, по шуточной просьбе Ломоносова был шутливо же поставлен его бюст.

Большой простор для барочных шуток давали фонтаны. Здесь следует напомнить о различных «водяных курьезах» в Петергофе — «шутихах», «фаворитном фонтане», «забавном фонтане», «Егерской штучке», «Пирамиде».

Были в петровских садах и другие черты стиля голландского барокко. Не случайно любимым садоводом Петра был голландец Ян Роозен¹⁹. Как и в итальянских, в голландских садах дом хозяина мог находиться сбоку от оси сада — оси, на которой с обеих сторон располагались террасы и кабинеты. Это мы и видим в Летнем саду. Затем, в голландском садоводстве было принято густо обсаживать дом или дворец деревьями. Так, в Голландском (Старом) саду Екатерининского парка деревья плотно примыкали к садовому фасаду Екатерининского дворца. Эти деревья в основном пережили Великую Отечественную войну и были вырублены лишь в 1960-е гг. в порядке более чем скромного «переустройства» Голландского сада под французский классицизм Версаля.

Пока что сохраняются еще деревья с морской стороны здания Монплезира в Петергофе.

Для голландских садов характерна была также асимметрия кабинетов, окружавших продольную соединительную аллею, как это мы видели до недавнего времени в Голландском (или Старом) саду Царского Села. Характерна также полная асимметрия двух еще недавно существовавших прудов в Голландском саду — левого и правого. Были в Голландском саду фруктовые участки и участки дикого леса — «Дикий сад». То же можно сказать и относительно Летнего сада в Петербурге,



а также Петергофского, Ораниенбаумского и Екатерингофского.

ПЕЙЗАЖНЫЕ ПАРКИ РОКОКО И РОМАНТИЗМА

В Россию идеи пейзажных садов проникли с английскими руководствами Джона Лаудона. На русском языке идеи садово-паркового стиля «питореск», как он первоначально назывался в России, впервые были изложены в книге «Опыт о расположении садов. Переведено с аглинского языка», изданной в Петербурге в Шляхетском корпусе в 1778 г.

Автор этой небольшой книжки подчеркивает органичность и «издавность» пейзажного стиля и приводит следующее характерное описание пейзажного парка: «Противуположение часто открывает красоты, которые бы, судя по положению места, не можно было себе представить. Употребление онаго способнее во внутреннем расположении рощей, разные повороты дорог, закрытие и отверстие кустов, вид высоких больших деревьев, и внезапной переход от одного степени тени к другому могут впечатлеть в воображении величайшие идеи»²⁰.

Далее автор «Опыта» пишет, что «некоторой степени дикости в садах имеет противное действие симметрии строения, и большая часть здания от того лутчей вид имеют». Иными словами, контраст симметрии здания и нерегулярности окружающего сада — явление эстетически приветствуемое. В идейно-стилистической стороне пейзажных парков следует прежде всего отметить близость их к рококо, а затем — к романтизму.

Павловский парк, хотя и принадлежит к типичному проявлению предромантизма в садово-парковом искусстве, сохраняет, однако, и элементы рококо, где переход к «пейзажности» был очень характерен (вспомним живопись Буше, Ватто, Фрагонара и пр.). В частности,

перспективные картины Гонзаго на стенах Павловского дворца — реликт рококо.

В садах рококо очень сильна роль имитации. Вот что пишет А. Эфрос о Пиль-башне Гонзаго в Павловске: «Гонзаго получил строение готовым (до него здесь была мельница). Он лишь хотел надеть на него новый чехол. Он предложил покрыть старую мельницу своею росписью, придать строению характер “руины”. Вся суть этой работы Гонзаго — в росписи. Это — объемная театральная декорация, поставленная на вольном воздухе. Живопись имитирует на ней то, что должно было быть объемно-рельефным. От крыши до цоколя все написано кистью, — наличники окон, швы кладки, осыпающаяся штукатурка, обнажившийся остов здания, разрушающегося у крыши, и т. п.»²¹. А. Эфрос пишет о маскарадно-декорационном характере Павловска, о различных существовавших в нем недолговечных сооружениях — «эфемеридах».

Иллюзионизм вымышленной архитектуры, живописный иллюзионизм, подмена действительности различными «обманками», оптические фокусы — все это типичные черты садов рококо, впитавших в себя и опыт итальянского ренессанса (живописный иллюзионизм Перуцци в Фарнезине в Риме и др.), и голландского барокко. Гораздо большее значение, чем рококо, в пейзажных садах имел романтизм.

Романтические сады заняли в культурной жизни начала XIX в. одно из первенствующих мест. Пейзажный романтический парк — это не просто воспроизведение природы, близость к природе. Важнее говорить о другом — о близости пейзажных парков к пейзажной живописи.

Неверность обычных представлений о том, что пейзажное и, в частности, романтическое садоводство только

подражало природе, явственно видна и по основному садоводческому трактату в форме описательной поэмы Ж. Делиля (1738–1813), имевшему в России XIX в. огромный успех.

Само название поэмы Делиля в подлиннике и в переводе А. Воейкова свидетельствовало о том, что в этом основном руководстве для устройства пейзажных садов суть их состояла в преобразовании природы: «Сады, или Искусство украшать сельские виды»²². В этом смысле Делиль — Воейков высказываются на протяжении всей книги неоднократно:

Вот краски, полотно, вот кисть, соображай:
Твоя Природа! Сам рисуй и поправляй,
Но не спеши садить, смотря и замечая,
Учися украшать, Природе подражая.
Дерзай, Бог создал свет, а человек украсил.

Устроитель пейзажных садов, по мысли Ж. Делиля, должен в первую очередь подражать не природе, а живописцам — и живописцам прежде всего XVII в.: Никола Пуссену и Клоду Лоррену, писавшим по преимуществу виды Римской Кампаньи:

Печать отличия святыней почитай;
Картины сельские рисуй и украшай
Чертами красоты им свойственного рода:
Природа лучше там, однако все — Природа;
Картина верная, хоть нет ей образца.
Так Бергем²³ и Пуссень, два славные творца,
Умели выбирать и овладеть красами;
И все, что живопись могла в природе взять,
Садовник! поспеши обратно ей отдать.

Подражание живописи определяет в поэме Делиля и всю терминологию; садовый архитектор становится для него прежде всего садовым живописцем: он живописует, рисует, накладывает краски, подбирает оттенки

листвы, рассчитывает окружающие виды и открывающиеся перспективы.

В переведенных на русский язык в «Экономическом магазине» рассуждениях о садах немецкий поэт К. К. Гиршфельд пишет: «Садоустроителю должно иметь такую же способность, как и ландшафтному живописцу к изображению разными колерами и зелеными картинных и прекрасных видов; и как сей производит то красками и кистью на полотне, так тот напротив должен производить то же различными колерами дерев, кустарников и трав на местоположениях, предлагаемых ему вместо полотна натурою»²⁴. Важные сведения о том, как практически осуществлялось в России проектирование и устройство садов, сообщает в своих знаменитых «Записках» А. Т. Болотов²⁵.

Сочетание природы и искусства живописи характерно для каждого пейзажного парка, в том числе и для первого по значению и красоте — Павловского.

Екатерина II подарила Павлу участок земли вблизи Царского Села. Павел начал на нем строительство дворца, назвав его сперва Паулелуст. Великая княгиня Мария Федоровна Вюртембергская, жена Павла, стала душой этого строительства и организации сада, где разбили несколько построек, напоминавших ей места ее детства. «Домики Крик и Крак, хижина Пустынника, так же как и название деревни Эроп перенесены на дальний север из родного Марии Федоровны Монбельярского парка»²⁶. Иными словами, Павловский парк устраивался на первых порах как парк личных воспоминаний. Мария Федоровна, конечно, придавала Павловскому парку значение Аркадии — поэтому-то в Павловске заняли такое важное место пастушеская хижина, молочная ферма. Но одновременно с этим Мария Федоровна ставила в парке мемориалы покойным: «Супругу благодетелю»

и «Памятник родителям». Смерть и счастье сочетались не только в саду Павловска.

Тема сочетания счастья и смерти широкой полосой проходит через все изобразительное искусство и литературу эпох рококо и романтизма.

Тема смерти, вводимая через ее атрибуты: мавзолей, гробы, урны, опрокинутые факелы и прочее, — присутствует и в знаменитом описании Павловского парка у В. А. Жуковского:

И вдруг пустынный храм в дичи передо мной;
Заглошшая тропа; кругом кусты седые;
Между багряных лип чернеет дуб густой
И дремлют ели гробовые.

«Славянка»

К чувствам, возбуждающим в садах поэтические настроения, относится, по представлениям конца XVIII — начала XIX в., прежде всего меланхолия.

Н. К. Карамзин пишет в стихотворении «Меланхолия. Подражание Делилю»:

О Меланхолия! нежнейший перелив
От скорби и тоски к утехам наслажденья!
Веселья нет еще, и нет уже мученья;
Отчаянье прошло... Но, слезы осушив,
Ты радостно на свет взглянуть еще не смеешь
И матери своей, Печали, вид имеешь.
Бежишь, скрываешься от блеска и людей,
И сумерки тебе милее ясных дней.

Далее Карамзин прямо переходит к отражению меланхолии в природе и к описанию того, что находящемуся в меланхолии всего приятнее в окружающем его пейзаже.

Для меланхолии необходимо прошлое, воспоминание о прошлом и прежде всего, как это выясняется из всего, что составляло меланхолическую особенность романтических садов, — дума об умерших друзьях и родных.

Мария Федоровна в своем «Розовом павильоне» стремилась отметить пребывание в Павловске поэтов, писателей и художников. Для посетителей в «Розовом павильоне» предназначался альбом, в который заносили свои впечатления от парка: художники писали небольшие акварели и делали зарисовки, поэты вписывали стихи или размышления. В «Розовом павильоне» собирались по воскресеньям и читали свои стихи Нелединский-Мелецкий, Гнедич, Плещеев, И. И. Дмитриев, С. Н. Глинка, Батюшков, Державин, П. А. Вяземский, Жуковский, Карамзин, Крылов... Сад как бы «освящался» памятью о своих посетителях, не был безразличен к своей поэтической истории.

Поэзия Пушкина лицейского периода полностью соответствовала вкусам новых «литературно-мемориальных» парков своего времени. Садовое искусство второй половины XVIII и первой четверти XIX в. было рассчитано на то, чтобы населить парки различными мемориями личного и исторического характера.

Пушкинские «Воспоминания в Царском Селе» говорят о памятниках Екатерининской военной славы, об обелисках и колоннах, воздвигнутых в честь побед русской армии и флота. Это не были публичные и парадные памятники для стечения зрителей, но для патристических размышлений немногих. Стихи Пушкина носят именно этот характер, и они как бы продолжают тенденцию самих памятников «заговорить» о прошлом, вылиться в словесную форму. Другая группа памятников, связанных с личными воспоминаниями и чувствами царственных владельцев, в стихах Пушкина совершенно не отразилась, ибо он не был придворным пиитом, но темы дружбы, любви, уединенных встреч на лоне природы играют огромную роль в его лицейских стихотворениях. Изображенный в них пейзаж по преимуществу



«лорреновский»: с ручейками, с мягкими скатами холмов. Соединение в Екатерининском парке памятников победы русской армии и русского флота с мемориальными памятниками чисто личного значения (как, например, памятник собаке Екатерины) имеет принципиальный характер. В романтизме как бы уравниваются исторические события и лично биографические. Херасков во вступлении к поэме «Пилигримы» (1795) заявляет:

Я пел и буду петь героев и безделки.

В садах всех стилей особое значение имели музыка и благоухание. В садах романтизма музыка предпочиталась преимущественно «природная» — пение птиц, музыкальные инструменты, приводимые в движение ветром и водой, а характер благоухания, может быть, и изменялся, но мы имеем об этом слишком мало сведений.

Если в эпоху барокко деревья группировались в боскеты, то в романтических садах особое значение приобретает единственное и уединенное дерево — преимущественно дуб. Его уединение, иногда на вершине Парнаса (здесь оно было особенно желательно), среди романтической формы эрмитажа, среди поляны, на берегу вод (тут играло свою роль и его отражение), или, если дерево было старым, то в тесном окружении молодых деревьев, особенно ценилось в эпоху романтизма.

Дуб стал любимым насельником романтического парка не только потому, что он «долгожитель» среди деревьев и, следовательно, свидетель прошлого, но и потому еще, что он не поддается стрижке, как липа; дуб — индивидуальность, которую в эпоху романтизма стали особенно ценить не только в людях, но и в самой природе.

За старыми деревьями в Павловском парке в конце XVIII и начале XIX в. был особый уход. Их, если было

необходимо, подпирали столбами, бревнами, чтобы они не упали. И это считалось красивым, наводящим на меланхолические размышления, как и существовавшие в параллель к ним искусственные руины, полузакопанные в землю обломки статуй.

Еще в XVIII в. известный английский садовод Стефан Свитцер в книге «Образы садов» защищает старые деревья от вырубок. Лучше спалить собственный дом, пишет С. Свитцер, чем срубить старое благородное дерево, вырастить которое можно только годами и столетиями. Свитцер пишет также, что ландшафтные планы должны подчиняться природе в большей мере, чем природа подчиняется планам. Иными словами, планировщик садов должен в своих планах учитывать особенности уже существующих насаждений, бережно сохраняя старые деревья.

РУССКИЕ УСАДЕБНЫЕ САДЫ

А. Т. Болотов наглядно описывает в «Жизни и приключениях Андрея Болотова, описанных самим им для своих потомков», выработку русского стиля паркового искусства. Новые усадебные сады он называет англо-русскими или русско-английскими. Характерные особенности русских усадебных садов определились в конце XVIII и начале XIX в. Происхождение их было в России не столько английское, сколько немецкое. Они создавались под влиянием сочинений о садах К. Гиршфельда, частично переведившихся А. Т. Болотовым в его «Экономическом магазине». Вблизи дома владельца располагался цветник. Цветник с его обычно архитектурным построением связывал архитектуру дома с пейзажной частью парка. Обязательным было выращивать в цветнике наряду с яркими цветами — душистые. Цветник мог представлять собой остатки



регулярного сада. На русские помещичьи сады из регулярных стилей садоводства особенно повлияло голландское барокко (с середины XVII и до середины первой половины XVIII в.) и рококо с его полупейзажной буколичностью. Французский классицизм не прижился — ни в царских парках, ни тем более в садах среднего дворянства. Помпезный французский классицизм требовал слишком больших пространств перед домом и служил не столько для отдыха, сколько для пышных приемов. Деревья в России перестали стричь очень рано, и если в конце XVIII и начале XIX в. еще стригли кусты, то только вблизи дома. Если сад и парк разбивали в конце XVIII и начале XIX в. — в эпоху романтизма, то вблизи дома кое-какие намеки на регулярность сохраняли: считалось неудобным непосредственно переходить от архитектуры к свободной природе. Около дома сажались цветы в правильно оформленных клумбах. Мало того, прямые и узкие аллеи углублялись от дома на значительное расстояние и составляли обычно его самую характерную особенность — прямые, но не стриженные и с такой тесной посадкой лип, к какой обычно в Западной Европе не прибегали. Делалось это в русских усадебных парках, чтобы дать спокойный приют птицам. Аллеи лип бывали действительно темные и прохладные. Кроме аллеи устраивались и «зеленые гостиные»: липы тесными рядами сажались вокруг площадки, где можно было поставить стол и скамейки-«сиделки». Исключение делалось только для широких подъездных дорог, которые обсаживались не только липами, но и дубами...

Между аллеями темных лип, стоявших темной стеной и дававших густую темную тень, бывал и подлесок, где укрывались соловьи. Подлесок никогда не вырубался сразу, как рассказывал мне замечательный знаток

русских усадеб, хранитель тургеневской усадьбы Спасского-Лутовинова Борис Викторович Богданов. Подлесок вырубался в одном месте и оставлялся в другом — пока не подрастет эта птичья защита. В Спасском-Лутовинове среди тенистых деревьев росли незабудки и ананасная земляника.

Сады не служат больше для украшения придворного быта, для ансамблей, приема гостей, повышения престижа хозяев. Мы можем сейчас любоваться садами только через призму времени, и при этом они требуют сложных объяснений, знания мифологии. Сады стоили владельцам огромных расходов, подчас сотен садовников, оранжерей, теплиц, питомников. Признаками хорошего вкуса хозяина в XVIII и начале XIX в. были прежде всего сад и парки, их устройство. Поэтому на сады тратились громадные средства. Стоимость сада в конце XVIII и начале XIX в. обычно была почти равной стоимости дворца.

Сады пережили богатую жизнь, отразили в себе различные садовые стили, обстроены постройками, не согласующимися с их первоначальными планами. Даже галерея Камерона не согласуется с рококо растреллиевского Екатерининского дворца, если между ними отсутствуют разделявшие их старые деревья. Нельзя снести в Летнем саду не только «Кофейный домик», но и памятник «дедушке Крылову».

Большинство садов изменило свою функцию в окружающей местности. Так, например, Летний сад стал частью громадного городского ансамбля. Зеленая ровная масса его высоких лип — это четвертая стена громадного ансамбля Марсова поля. Знаменитая ограда Фельтена со стороны Невы — оправа для больших деревьев, а не для неровного ряда молодых деревьев первой половины XVIII в. Старые липы Летнего сада стоят за этой



оградой, как в драгоценной вазе, ровным рядом выступая из нее на одну треть. Не случайно единственным значимым элементом этой решетки являются вазы. Особенно многозначительны вазы на воротах ограды, где цветы выступают из них в том же пропорциональном отношении, что и деревья Летнего сада из самой ограды, — один к трем.

Как же быть с остатками дошедшего до нашего времени садово-паркового великолепия? Ни в одном искусстве вопрос о сохранении его памятников не стоит так сложно и не требует от хранителей такой общей эстетической культуры, знания истории искусств (при этом всех искусств) и такого умения соединять свои знания с общим интеллектуальным отношением к прошлому.

Возвращать сады ко времени их организации (а сады сажались «на вырост») или к поре их наивысшего процветания? Возможно ли полностью омолодить стареющий организм, вернуть его в обстановку старых эстетических и натурфилософских представлений, в обстановку исчезнувшего быта, забыть о том, что в садах существует множество исторических наслоений, поэтических воспоминаний?

Вырубить старые деревья и посадить на их место молодые, чтобы восстановить «вид»? Но это будет другой «вид». Сад утратит свою документальность. Да и немислимо убрать из сада разновременные садовые постройки, скульптуры, памятники, каждая из которых имеют свою эстетическую и историческую ценность. Сады растут и постоянно меняются, меняются и коренным образом посетители, весь садовый быт. Изменился социальный строй, с которым были связаны наиболее прославленные из садов. Нет уже ни монархов и помещиков с их садовыми развлечениями, ни сотен садовников

и садовых рабочих. Экзотические растения давно перестали быть экзотическими.

Исчезли многие сорта цветов. Изменились представления об идеальном мире — Эдеме, изменилась «философия природы», которую сады представляли. Их старые и высокие деревья играют роль своеобразных городских стен.

Я думаю, главная беда наших реставрационных работ вообще связана с неправильным пониманием того, что такое реставрация. Реставрация — это не возвращение памятнику его первоначального вида.

Попытки вернуться к первоначальному виду сопряжены обычно с субъективными истолкованиями этого первоначального вида, с современными представлениями о красоте и пр. В реставрациях такого рода больше всего появляется ошибок и невозможных утрат.

Восстанавливать первоначальный вид наших исторических памятников просто невозможно, за очень редкими исключениями, как невозможно подменить исторический документ его копией или макетом. Ведь памятники, а сады и парки тем более, «живут», меняются, обрастают пристройками. Убирать эстетически ценные наслоения разных эпох просто невозможно. Разросшийся парк приобретает новую, свою красоту, и нет нужды и права убирать эту красоту ни с исторической, ни с эстетической точек зрения. Тем более что «начинать все сначала», сажать новый парк и разводить новый сад не обязательно на старом месте, а можно сделать это на новом. Приобретенную же новую красоту старых парков, в результате их старения, надо только увидеть и выделить в них старое и ценное, убирая «самосев» (и то не всегда весь и всякий). Намек на старую регулярность можно давать стрижкой больших деревьев во всю их высоту, как это делается в Венском Бельведере или



в Вильнове под Варшавой, но при этом сохранять деревья-документы. К старым деревьям на место погибших можно отлично подсаживать молодые: они быстро догоняют старые в росте и поддерживают их, принимая на себя часть напора ветра и часть губительной для старых деревьев инсоляции и помогая сохранить на привычном для старых деревьев уровне грунтовые воды. Так надо было бы непременно сделать на площадке со стороны моря в Петергофском Монплезире, которую А. Н. Бенуа считал самым красивым местом во всех петербургских парках.

Надо принять во внимание и то, что у нас нет ботанического источниковедения изобразительных материалов по садам. Современные реставраторы часто относятся к старым гравюрам и акварелям так, как будто бы они сделаны на основе фотографического реализма. Знаменитые граверы XVIII в. на самом же деле нередко убирали со своих гравюр большие деревья, если они заслоняли им вид на главный объект изображения, или, напротив, показывали деревья там, где их не было, чтобы создать равновесие в композиции, дать «приличествующий» дворцу фон, просто заполнить пустое место. Например, Т. А. Васильев изобразил в 1827 г. Екатерининский дворец в Царском Селе. Здание Лицея уже существовало. Пушкин закончил в нем свое образование. Но здания Лицея нет на изображении Т. А. Васильева, так как оно заслонило бы ему вид на дворец.

Зато с правой стороны изображения Т. А. Васильев пририсовал высокие деревья, существование которых сомнительно. Просто художнику нужно было уравновесить композицию и создать кулисы. Другой пример недостоверности изображений иного рода — изображение топографом П. А. Сент-Илером в середине XVIII в. Нижнего Петергофского парка. Известно, что Петр сохранил



лес в этом месте, приказав только прорубить в нем аллеи. Но у Сент-Илера нет леса, а есть как бы постриженные конусом маленькие деревья. На самом деле это не деревья, а топографические знаки деревьев — вернее леса. Восстанавливать Нижний Петергофский парк по планам Сент-Илера совершенно невозможно. Его изображения надо уметь «читать». Время уничтожает, но время же сохраняет. Красота, умирая, творит новую красоту. Регулярные сады сажались с расчетом на их будущий рост. Не следует возвращать красоту к ее младенческому возрасту — это и невозможно. Надо уметь находить в старости свою красоту и поддерживать связь новой (а по существу, старой) красоты со старой (а по существу, юной, младенческой).

«САДЫ ЛИЦЕЯ»

1

Обычное понимание слов «сады Лицея» не ведет читателя дальше поверхностного значения — «сады, прилегающие к Лицею», или «сады, принадлежащие Лицею»¹. При этом ясно, что одновременно «сады Лицея» — метонимия, употребленная вместо Лицея как учебного заведения в целом. Последнее (метонимичность) не может вызывать сомнений, но и в первое значение должны быть внесены некоторые коррективы. В понятии «сады Лицея» есть некоторые оттенки, которые не следует упускать из виду.

Сады, как известно, были неременной принадлежностью лицеев и академий, начиная со времен Платона и Аристотеля. Платон по возвращении своем из первого сицилийского путешествия (вскоре после 387 г. до н. э.) читал лекции в саду, созданном Комоном, в тени платанов и тополей. Позднее Платон купил себе сад по соседству и перенес туда свои чтения и там же создал святилище муз. В дальнейшем Спевсипп поставил в саду Платоновской

академии изображения харит, а перс Митридат — статую самого Платона. Сад перешел в собственность Академии и просуществовал со своими скульптурными группами до 529 г. (до времени императора Юстиниана). Аристотель основал свой лицей вскоре после Платоновской академии, и также с садом, где преподавание происходило на прогулках учителя с учениками (школа перипатетиков).

В Средние века наставительный богословско-аллегорический характер имели сады монастырей ученых орденов. Для них, в частности, были характерны лабиринты, обставлявшиеся скульптурными группами, символизировавшими то крестный путь Христа, то запутанную жизнь человека, которого встречали и пороки и добродетели.

В эпоху Ренессанса возрождается интерес к Платоновской академии. В флорентийской Академии огромную роль играли сады Медичи при монастыре Сан-Марко. В Академии Лоренцо Великолепного в саду собирались заседания, на которых бывали Фичино, Пико делла Мирандола, Полициано и др. Здесь Микеланджело учился у Бертольдо, здесь же он сблизился с Анджело Полициано. Сад в Сан-Марко был академией и музеем античной скульптуры². Во время пребывания в Академии Микеланджело рисовал со старых гравюр, создал «Полифема», «Фавна», «Битву кентавров», «Мадонну у лестницы» и др.

Кстати, здесь же, в монастыре Сан-Марко, жил и будущий русский публицист и богослов — Максим Грек.

Традиция соединять учебные и ученые учреждения с садами сильна и до сих пор в Англии, где она восходит к Средним векам, — вспомним знаменитые «backs» в колледжах Оксфорда и Кембриджа. Знакома была эта традиция и самим лицеистам. Вот что писал И. И. Пущин



в своих «Записках о Пушкине»: «новое заведение», Пушкин понимает Лицей, «самым своим названием пора жало публику в России, — не все тогда имели понятие о колоннадах и ротондах в афинских садах, где греческие философы научно беседовали с своими учениками»³.

Садовое искусство было не только ученым и учебным, но и идеологическим, постоянно испытывая на себе воздействие поэзии и поэтов. Некоторые из них были реформаторами и усовершенствователями садового искусства на практике, — вспомним Петрарку, Томсона, Попа, Аддисона и Гете⁴. Идеологический момент полностью присутствовал в садах Царского Села: и тогда, когда при Петре I в нем стояли скульптуры на сюжеты басен Эзопа, и тогда, когда при Екатерине II в открытой (обращенной к саду) Камероновой галерее, в этом «мирном убежище Философии», были поставлены «статуи и бюсты знаменитых мужей»⁵. Напомню, наконец, что рядом с Царским в Розовом павильоне Павловска у императрицы Марии Федоровны собирались поэты, среди которых особенно следует отметить Жуковского, Крылова, Батюшкова, Карамзина. Для праздника в Павловске были сочинены Пушкиным стихи «Принцу Оранскому». Молодой Пушкин тем самым входил в круг поэтов, связанных с Павловском.

Своим известным словам о «садах Лицея» Пушкин придавал несколько иронический характер, указав, что свое образование в них он сочетал с некоторой свободой от школьных требований: «Читал охотно Апулея, а Цицерона не читал». То же соединение школы с образом садов встречаем мы и в стихотворении «В начале жизни школу помню я» (1830), в котором он говорит как раз о своем восхищении: «все кумиры сада на душу мне свою бросали тень». Напомню, что в первоначальном наброске этого стихотворения сад и школа соединены

еще отчетливее. набросок начинается строкой: «Тенистый сад и школу помню я». Тем самым уже в зрелые годы он как бы продолжил то отношение к Лицею, которое воплотилось у него в его лицейских стихотворениях, где подчеркнут дух свободы и свободной природы.

Чтобы понять, в каких эмоциональных и интеллектуальных сферах происходило у Пушкина в его лицейские годы общение с царскосельскими садами, необходимо заглянуть в чрезвычайно сложную и мало известную у нас область садово-паркового искусства.

2

Европейское садовое искусство нового времени связано своим происхождением с Италией. Итальянские сады эпохи Ренессанса и барокко являлись как бы продолжением помещений дворцов и вилл, которые они окружали. Обычно они располагались на неровной местности и представляли собой ряд замкнутых террас, или «зеленых кабинетов», отчетливо отделенных друг от друга зелеными насаждениями, балюстрадами, «театрами», в которых на фоне полукруглой стены в тuffовых нишах стояли статуи. Это были как бы продолжения интерьеров дворца, но интерьеров, предназначенных не непосредственно для жилья, а для приема гостей, празднеств, отдыха и уединенных размышлений. Статуи служили смысловой связью с окружающей природой. Гроты как бы символизировали собой уход в горы, уединение. В саду виллы Пратолино, например, стоял фонтан работы Дж. Болонья с фигурой старца Апеннина, изображавшего собой основной горный хребет Италии, и статуя эта как бы поросла мхом, означая древность окружающих гор. На берегу моря, пруда, реки или

в тематике фонтанов непременно присутствовали Нептун и другие мифические существа, связанные с водной стихией.

Зеленые апартаменты были изолированы и посвящены каждой своей теме. В одном бывал устроен лабиринт с тем или иным аллегорическим значением, в другом — плодовый сад, в третьем — собраны душистые растения. Зеленые апартаменты соединялись между собой коридорами, лестницами. Те и другие также украшались, как украшались и сами комнаты и залы во дворцах, их переходы и сообщения. От этих архитектурных итальянских садов пошел и так называемый стиль регулярного садоводства, имеющий свои разновидности в стиле барокко, рококо или французского классицизма.

Регулярный сад не был философски противопоставлен природе, как это обычно представляется. Напротив, регулярность сада мыслилась как отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовской разумности⁶. Буало, как известно, считал, что разум и порядок принадлежат именно природе. В четвертой главе «Искусства поэзии» он утверждает: «...только природа — ваш единственный образец». В письме к лорду Берлингтону Александр Поп рекомендует при устройстве садов советоваться во всем с «гением местности». Этот последний совет означал не только необходимость соотноситься с характером местности, но и создавать сады не по одному общему шаблону, а учитывая природные условия. Аддисон писал в «Зрителе»: «Я думаю, что существует множество разновидностей садов, как и в поэзии; ваши творцы партеров и цветочных садов — это составители эпиграмм и сонетов в этом искусстве; изобретатели беседок и гротов, трельяжей и каскадов —

писатели любовных историй. ...Что касается меня... мои композиции в садовом искусстве следуют манере Пиндара и достигают прекрасной дикости природы» («Зритель». № 420). Отсюда ясно, какое значение в садовом искусстве имели не только «великие стили», стили эпохи, но и индивидуальные стили.

Как следствие развития индивидуального начала в регулярных парках и садах появились и различные национальные стили регулярного садоводства. Отметим два главнейших — французский классицизм и голландское барокко. Французский классицизм обычно стремился расположить сад на ровной местности и создать более или менее помпезное впечатление. Голландские регулярные сады, как и итальянские, располагались на террасах, делили сад на ряд замкнутых кабинетов, каждый из которых был посвящен какой-либо теме. В них предпочитали душистые растения недушистым, дворец обычно закрывался деревьями, хозяева и их гости могли уединиться в боковых аллеях, скрыться в беседках, павильонах, эрмитажах и за трельяжами. Голландские барочные сады в большей мере, чем классицистические французские, предназначались для уединенного отдыха и уединенных размышлений. В России насаждались по преимуществу именно сады голландского барокко (регулярные). Петр предпочитал голландских садоводов французским. Первый садовод Царского Села, устроивший сад перед парковым фасадом старого Екатерининского дворца, был голландец Ян Роозен, и сад этот до самого последнего времени назывался Голландским⁷.

Вдоль фасада Екатерининского дворца, перестроенного позднее Растрелли, были посажены липы (эти липы показаны на плане 1816 г.). Генеральская аллея, соединявшая различные террасы, была сравнительно узкой



и вовсе не предназначалась для того, чтобы открывать вид на дворец. Она соединяла между собой только различные террасы, асимметричные по своему устройству, так как они не должны были и не могли рассматриваться в целом. Пруды по левую и правую стороны от Генеральской аллеи были совершенно различными по форме. В саду одна из террас была с лабиринтом, на другой располагался фруктовый сад.

Смена регулярного садоводства пейзажным вовсе не была такой резкой, как это принято думать. Разительно противопоставляя пейзажный парк регулярному в их отношении к естественной природе (первый якобы соответствует природе, второй ее реформирует), мы, в сущности, слепо следуем той эстетической агитации, которую развивали сторонники пейзажного стиля в парковом искусстве. Эту агитацию писатели вели с удивительным искусством, находя яркие образы, и поэтому не следует поражаться, что она — в известной мере при поверхностном знакомстве с садово-парковым искусством — сохраняет свою действенность до сих пор. Вспомним крылатые слова, сказанные английским романистом и мастером эпистолярной прозы Горацием Волполем о Вильяме Кенте (одном из первых теоретиков и практиков пейзажного садоводства): «Он перескочил через садовую изгородь и увидел, что вся природа сад»⁸. Но природа была садом и для теоретиков регулярного садоводства во всех его стилях — барокко, классицизма и рококо. Нельзя считать также, что Ж.-Ж. Руссо был вдохновителем пейзажного стиля в садово-парковом искусстве, как это обычно предполагается. Пейзажный парк появился значительно раньше Руссо, философские работы которого относятся ко второй половине XVIII в.

Изучая многочисленные высказывания современников эпохи смены вкусов в садовом искусстве, один из

крупнейших авторитетов в области искусствознания Николас Певзнер мог заключить одну из своих работ следующими словами: «Пейзажный парк был изобретен философами, писателями и знатоками искусств — не архитекторами и не садоводами. Он был изобретен в Англии, ибо это был сад английского либерализма, а Англия именно в этот период стала либеральной, то есть Англией вигов»⁹. Изобретение пейзажного парка в Англии Н. Певзнер относит к периоду между 1710 и 1730 гг., то есть значительно ранее философских выступлений Ж.-Ж. Руссо. Однако элементы пейзажных парков уже достаточно отчетливо проявились в Италии и Англии еще в XVII в.

Далее Н. Певзнер приводит подтверждающие его мысль слова английского поэта Томсона из поэмы «Свобода» (1730). Н. Певзнер пишет: «Свободный рост дерева был очевидным символом свободного роста индивидуума, серпантинные дорожки и ручейки — свободы английской мысли, и убеждения, и действия, и верность природе местности — верности природе в морали и политике. Партия вигов — это первый источник пейзажного сада, философия рационализма — второй. Разум — человеческая сила держать гармонию с вечным порядком Вселенной. Это часть природы, не противоположность природе. Только последующее извращение исказило красоту и простоту этого первоначального, законного и естественного состояния в искусственную помпу барокко и ветреность рококо. Лекарством явилось палладианство в архитектуре, стиль упорядоченный, подобно божественной (или ньютоновской) Вселенной, и такой простой, как природа, ибо никогда, уверяют философы, природа не была так полно понята, как древними. Отсюда следовать за стилем древних в архитектуре означало следовать природе»¹⁰. Тем самым Н. Певзнер



в какой-то мере философски объясняет обычно вызывающее недоумение резкое различие между свободными формами пейзажного парка и строгими формами одновременно с ним развивающейся классицистической архитектуры.

«Тем не менее, — пишет Н. Певзнер далее, — эта концепция (концепция пейзажного парка. — *Д. Л.*) была вначале концепцией мыслителей и поэтому не визуальной. Те, кто породили ее, никогда не думали, что она приведет к скалам и утесам или к мягким лугам и журчащим ручейкам. И тут вмешались любители. Кристофер Хусси рассказывает, как после Утрехтского мира свершение “большого путешествия” стало вопросом престижа, как ценители искусств открыли Альпы и итальянские пейзажи, как они нашли их идеализированными и подчеркнутыми в искусстве Сальватора Роза, Пуссена и Лоррена, как привезли на родину картины или гравюры с произведений этих художников, как воодушевляли художников Англии смотреть глазами этих иностранных пейзажистов и как в конце концов попробовали преобразовать свои собственные владения в подражание пейзажам Роза и Лоррена»¹¹. Немецкие садоводы в некоторых случаях даже прямо воспроизводили картины знаменитых пейзажистов¹².

Тип пейзажных парков, первоначально связанный с великими пейзажистами XVII в., писавшими по преимуществу виды Римской Кампании, складывался постепенно. В тех пейзажных парках, которые окружали Голландский сад в Царском Селе, важным моментом явилось появление монументов в память о русских победах и памятников, отражавших личные, индивидуальные чувства к друзьям, родным, любимым философам и поэтам. Кроме того, следует отметить всевозрастающую роль слова в парковом искусстве (ср. пышные

и пространные надписи на памятниках победы, на Орловской ростральной колонне, на памятнике Д. А. Ланскому в Собственном садике, на мраморных Орловских воротах, на воротах «Любезным моим сослуживцам» и прочее, и прочее). Сады в эпоху предромантизма приобретают ту «sensibility of gardens»¹³, которую так ценили англичане, и больший или меньший русский национальный оттенок в своей садовой тематике. Характерно, что даже темы басен Лафонтена, которые были часты в регулярном садоводстве, не исчезают, но приобретают тот же оттенок *sensibility* (чувствительности), и это отчетливо сказывается в знаменитой — благодаря пушкинским стихам — скульптуре «Молочница». В этой статуе Соколова на первый план выступила не нравоучительная часть басни Лафонтена «Кувшин с молоком», а чувствительная — *sensibility*.

3

В связи со всем сказанным совершенно очевидно, что Пушкин в своих стихах откликается на *sensibility* царскосельской природы не только теми или иными поэтическими зарисовками своеобразно преломленных в Царском Селе лорреновских пейзажей, но всей свободной философией, в них заключенной. «Сады Лицея» — это прежде всего мир свободы, беззаботности, дружбы и любви, но вместе с тем и мир уединенного чтения, уединенных размышлений. Тема эта, начатая еще в монастырских садах Средневековья, продолженная в ренессансных и барочных садах, перешла и в пейзажные парки Царского Села; не чужда она была и зеленым кабинетам Голландского сада перед Екатерининским дворцом, который ко времени Пушкина уже несколько изменил свой характер.



Тема уединения особенно важна для лицейских стихотворений Пушкина и не случайно связывается им с Царским Селом и его садами. Полусерьезно-полуиронически Пушкин называл себя «любовником муз уединенных», ассоциировал Лицей с монастырем, свою комнату с кельей. Напомним хотя бы его поэму «Монах» и послание «Наталье», заканчивающееся словами: «Знай, Наталья! — я... монах!» Тема уединения рисуется им в стихотворениях «Городок (К***)», «Дубравы, где в тиши свободы...» и во многих других.

Главное отличие барочных садов от ренессансных в их семантике заключается в следующем: ренессансные сады были садами серьезного отношения к миру, стремились представить некий микрокосм; барочные же сады внесли в семантическую сторону садово-паркового искусства сильный элемент иронии и шутки. Уже русские барочные сады XVII в. (кремлевские, сады Измайловского и пр.) обладали этой шутливой тематикой: потешные флотилии на поднятых над естественным уровнем прудах (пруды на террасах, возвышающихся над уровнем Москвы-реки), «обманные» перспективные панно, для выполнения которых приглашались иностранные живописцы, и т. д.

Воспитанник кремлевских садов Петр I культивировал в устройстве садов различные курьезы (фонтанные «шутихи», «острова уединения» на прудах и пр.). С этой шутливой семантикой барочных садов, которой было много и в «садах Лицея», связано и ироническое переосмысление темы монашества в лицейских стихотворениях Пушкина.

В отличие от голландских садов регулярного типа, пейзажные парки предназначались главным образом для прогулок. Дорожки специально прокладывались так,

чтобы удлинять путь и открывать гуляющим все новые и новые виды, маня к продолжению прогулок.

Н. А. Львов в своем проекте пейзажной («натуральной») части сада князя Безбородко в Москве разделил ее на три части: для прогулок утренних, полуденных и вечерних. Самый большой участок отводился для вечерних прогулок¹⁴. И это понятно: уже по представлениям XVIII и начала XIX в. именно вечерние прогулки в одиночестве или с близкими друзьями считались наиболее полезными для крепкого сна и здоровья. Это позволяет в известной мере понять тематику стихотворения Пушкина «Сон» (1816). Напомню хотя бы такие строки этого стихотворения:

Друзья мои! возьмите посох свой,
Идите в лес, бродите по долине,
Крутых холмов устаньте на вершине,
И в долгу ночь глубок ваш будет сон!

Нас не должно удивлять и то обстоятельство, что, рисуя в своих стихах императорские парки, Пушкин упоминает и о пасущихся в них домашних животных. Овцы и коровы были неизменным элементом пейзажных парков. Были они и в царскосельских парках.

Это требует некоторых разъяснений. Как правило, пейзажные парки создавались в отдаленной части владений хозяина. Примыкающая к дому часть оставалась регулярным садом (как Голландский сад у Екатерининского дворца) или даже (в пору господства вкуса к пейзажности) заново разбивалась в регулярном стиле (так создавалась при Павле регулярная часть Гатчинского парка). В обширном же пейзажном парке могли гулять посетители, паслись овцы, олени и даже коровы. Молочные фермы (в Павловске и Петергофе) нужны были не только для имитации сельской жизни, но и чтобы населять пейзажные парки скотом: этого требовала эстетика

пейзажных парков, как требовала того же и пейзажная живопись, которой пейзажные парки следовали.

Образы природы пейзажных парков Царского Села глубоко пронизывают собой все лицейские стихотворения Пушкина (тишина полей, сень дубрав, журчание ручьев, лоно вод, дремлющие воды, душистые липы, злачные нивы), хотя и даны с некоторыми поэтическими преувеличениями (так, в «крутых холмах» чувствуется стремление увидеть Царское в духе картин Лоррена, как и в «твердой мшистой скале» «Воспоминаний в Царском Селе»). Из скульптур и памятников Царского Пушкин откликается главным образом на исторические — памятники русским победам. Это отчасти объясняется тем, что Павел I увез из Царского Села большинство статуй и «сады Лицея» вообще были ими сравнительно небогаты во времена Пушкина. Павел не решился разрушить в Царском памятники русским победам.

Памятники русским победам — это другая сторона *sensibility* Царского Села, и здесь следует отметить влияние поэзии Оссиана. В «Воспоминаниях в Царском Селе» говорится о «валах седых» и их «блестящей пене», о «тени угрюмых сосен». Может быть, с теми же образами Оссиана связано и то обстоятельство, что ночной парковый пейзаж занимает в лицейских стихах Пушкина значительное место.

Итак, изучая эволюцию видения Пушкиным природы в лицейский период, необходимо принимать во внимание не только поэтические влияния (Грея, Томсона и пр.), но и те философско-эстетические концепции, которые лежали в основе садов и парков Царского Села.

В лицейских стихотворениях Пушкина сказалась семантика садов двух типов — архитектурно-голландских (не французских) и «натуральных». Мы не должны видеть в этом какого-то внутреннего противоречия.

Во-первых, в Царском Селе лицеистам были доступны как Голландский сад, так и более отдаленные пейзажные парки, а во-вторых, ни в Англии, ни в России смена вкусов в области садово-паркового искусства, как уже говорилось, не была резкой. Регулярные парки в конце XVIII — начале XIX в. считались необходимой связующей частью между домом хозяина и более отдаленными пейзажными парками, предназначеннымися для прогулок. В уже упоминавшейся и цитировавшейся записке предромантического поэта и культурного деятеля Н. А. Львова последний утверждал, что в своем проекте сада Безбородко он ставит себе целью «согласить учение двух противоположных художников Кента и Ленотра, оживить холодную единообразность сего последнего, поработившего в угодность великолепия натуру под иго прямой линии, живыми и разнообразными красотами Аглицкого садов преобразителя и поместить в одну картину сад пышности и сад утех»¹⁵.

«Садом пышности» Голландский сад перед Екатерининским дворцом никогда не был, но совмещение архитектурного стиля с пейзажным в «садах Лицея» происходило во времена Пушкина тем легче, что деревья в Голландском саду уже достаточно разрослись. Совмещение обоих стилей отнюдь не уменьшало семантическую сторону воздействия «садов Лицея» на поэзию Пушкина. Они сочетались, и мы с достаточной ясностью узнаем их воздействие в его лицейских стихах.

Пушкинское понимание царскосельских садов как садов свободы, тишины, уединения было свойственно и другим поэтам-лицеистам. Дельвиг писал:

Я редко пел, но весело, друзья!
Моя душа свободно разливалась.
О царский сад, тебя ль забуду я?
Твоей красой волшебной оживлялась



Проказница фантазия моя,
И со струной струна перекликалась,
В согласный звон сливаясь под рукой, —
И вы, друзья, любили голос мой.

«К друзьям» (1817)

Царскосельские сады явились для Пушкина школой, в которой он учился понимать природу. Многие в его понимании пейзажей Михайловского и Тригорского явились для него как бы продолжением философии свободного сада, выработанного в практике романтического садоводства.

Пушкин был нравственно воспитан «садами Лицея» и присущей им свободой вольной природы. Между его ощущением, с одной стороны, царскосельских садов, а с другой — природы Михайловского не было принципиальных различий. Подобно тому, как пейзажный, «естественный» сад был изобретением тех поэтов, которые проповедовали не только душевную, но и гражданскую свободу — Мильтона, Томсона, Попа, — пейзажная лирика Пушкина была так же тесно связана с темой личной свободы и протестом против несвободы русского крестьянства. Люди и природа нерасторжимы, особенно в деревне. Именно поэтому естественность и чистота природы вызывали в Пушкине по контрасту чувство горечи от неправды в человеческих отношениях, а простор полей и свобода пейзажа — возмущение от отсутствия свободы в человеческом обществе.

И не случайно воспитанник «садов Лицея» Пушкин, появившись в Михайловском, пишет стихотворение «Деревня», в котором с такою резкостью противопоставил «мирный шум дубрав и тишину полей» «рабству тощему» русского крестьянства.

Царскосельские сады, кроме того, научили Пушкина сладости воспоминаний, связали поэзию Пушкина

с постоянными, очень характерными для нее реминисценциями прошлого.

Царскосельский парк был парком воспоминаний, и, как указывал И. Ф. Анненский в своем замечательном очерке «Пушкин и Царское Село», еще в Лицее тема воспоминаний стала ведущей темой поэзии Пушкина: «...именно в Царском Селе, в этом парке “воспоминаний” по преимуществу, в душе Пушкина должна была впервые развиться склонность к поэтической форме *воспоминаний*, а Пушкин и позже особенно любил этот душевный настрой»¹⁵.

Уже в 1829 г. Пушкин писал:

Воспоминая смущенный,
Исполнен сладкою тоской,
Сады прекрасные, под сумрак ваш священный
Вхожу с поникшею главой...

Воспоминания рождала в Пушкине не только романтическая часть Екатерининского парка, но и Старый (Голландский) сад с его удивительной гармонией человеческой регулярности и созданной временем природной свободой. В пейзажной части парка были по преимуществу героические памятники, памятники военной славы России, в Старом же саду — античные символические и аллегорические фигуры:

Всё — мраморные циркули и лиры,
Мечи и свитки в мраморных руках,
На главах лавры, на плечах порфиры...

«В начале жизни школу помню я...»

Поскольку для Пушкина царскосельские сады во всех частях были прежде всего садами, навевавшими воспоминания, давшими ему, великому поэту, одну из самых важных тем его лирики, — хранить в них все воспоминания, связанные с Пушкиным, наш первейший долг, долг перед русской культурой.



Когда в начале XX в. А. Бенуа установил своего рода культ времени Елизаветы Петровны¹⁷ и французского классицизма в садоводстве, это было своего рода снобистским увлечением, шедшим вразрез со всем пониманием царскосельских садов, установленным в русской поэзии Пушкиным. И не случайно Ахматова писала, как бы полемизируя с А. Бенуа:

Смуглый отрок бродил по аллеям
У озерных глухих берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.
Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

(Курсив мой. — Д. Л.)

Садово-парковое искусство — это прежде всего искусство содержательное, связанное с определенными философскими и поэтическими ассоциациями¹⁸.

ПЕТЕРБУРГ В ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ*

Прежде всего хочу поблагодарить всех моих коллег, находящихся в этом зале, за ту честь, которая мне оказана. Я чувствую себя сегодня в Университете XXI в. Если основная часть европейских университетов гордится своим прошлым, то мы должны гордиться своим будущим, которое, я надеюсь, будет великим, спокойным и первозначным в Европе.

В этом я абсолютно уверен. Основное, что я хочу пожелать университету будущего, так мы зовем ваш университет, я скажу в конце лекции и тогда будет понятно, почему я об этом говорю.

Ограничусь тем общим, что характеризует именно петербургскую культуру. Нам важно, особенно сейчас, осознать свою роль, свой характер, свою индивидуальность как города, города первостепенной культуры, чтобы развивать и поддерживать хотя бы наиболее важное

* Актовая лекция, прочитанная 19 мая 1993 г., в день вручения Д. С. ЛИХАЧЕВУ диплома и мантии Почетного доктора СПбГУП. Впервые опубликована: *Лихачев Д. С.* Петербург в истории русской культуры. СПб.: СПбГУП, 1994.



и значительное в культурной деятельности наших предшественников-петербуржан.

Мне хочется сегодня выделить характерные только для Петербурга черты, свойственные всем векам его существования, которые необходимо поддерживать в будущем. Можем ли мы в самом деле говорить о существовании специфических русских черт в культуре нашего города? Я думаю — можем. Можем, если не будем придерживаться некоторых устарелых взглядов на наш город и, прежде всего, того утверждения, что Петербург не столько русский, сколько европейский город, и что, дескать, Петр изменил характер русской культуры кардинальным образом.

Нам говорят, что Петербург по своему внешнему облику самый европейский из русских городов. И из этого исходят, характеризуя русскую культуру. Да, это так, но и не так!

Европейские города в основном восходят к средневековью, и в древнейшей своей части характер этих городов совершенно иной. Это очень узкие улицы, концентрическая планировка, которая как будто кружит вокруг своего центра. С этой точки зрения более европейскими кажутся Таллин, Вильнюс и другие подобные им города.

Таким был и Париж до его перестройки Османом. Но Петербург не похож ни на один из европейских городов. Мне приходилось писать, что для Петербурга характерно совсем другое. Главное в облике нашего города — четко выраженные горизонталы. Первая горизонталь — это линия соприкосновения воды и земли на колоссальных пространствах разветвленного устья Невы. Благодаря отвесным набережным, которые имеются только в Петербурге, это идеально прочерченные линии. Линия соприкосновения воды и земли — самая важная.

Другая горизонталь — это ровный, всегда одинаковый уровень набережных. И третья горизонталь — четкая линия домов, линия соприкосновения крыш домов и неба, которая регулировалась специальными постановлениями: не выше Зимнего дворца.

К этим горизонталям восходят вертикали: перпендикуляры Петропавловского, Михайловского и Адмиралтейского шпилей как бы подчеркивают основные горизонтали города.

Между тем в Петербурге можно найти и довольно много архитектурных традиций Москвы XVII в., которые продолжены здесь, несмотря на петровские преобразования. Их можно обнаружить в планировке зданий Двенадцати коллегий. «Двенадцать коллегий» — это сеть, анфилада зданий, примыкающих друг к другу по тому типу, как примыкали приказы в Москве. Башня Адмиралтейства с въездной аркой и шпилем над ней напоминают части древнерусского кремля. Старые традиции можно найти даже в сводах Меншиковского дворца: там и псковские, и новгородские своды.

Еще одна особенность русских городов, ярко выраженная в Петербурге, — гостиные дворы, характерные для Архангельска, Новгорода, Костромы, Ярославля, Калуги и многих других русских городов. Все они имели солидные торговые центры в виде гостиных дворов.

В Петербурге их сразу несколько: большой Гостиный двор (угол Невского проспекта и Садовой), Апраксин двор, Никольский двор, Андреевский рынок и так далее. Наличие гостиных дворов в Петербурге придавало его торговле вид и характер, типичные для русских городов.

Русский характер придавался Санкт-Петербургу и русскими церквами, которые в XIX в. стали строиться в так называемом «русском» стиле архитекторами



К. А. Тоном, А. И. Штакеншнейдером и другими. Особенно много строил Тон, но именно его церкви в Петербурге почти все уничтожены. Стиль этот не был подражательным, он во многом отвечал потребностям церкви. Подражание обычно в какой-то мере отрывает содержание от формы. Здесь этого не было. Например, колокольни требовались по законам церковного богослужения; пятиглавия соответствовали русскому религиозному сознанию. Наконец, обильное золочение, которого не имел ни один крупный храм на Западе. Золото куполов — очень характерное русское явление, русское с XII в., и оно ярко выражено в Петербурге.

Замечательным примером продолжения русских традиций в истории русского Петербурга является Благовещенская церковь на Васильевском острове, созданная в середине XVIII в. Кто был строителем этой церкви — неизвестно, но здесь видно влияние архитектурных традиций Москвы XVII в., которых в самой Москве уже не было. Церковь эта, точнее, ее истинно русская архитектура, отмечалась неоднократно в литературе. И я обращаю ваше внимание на нее потому, что это изумительное чудо. Чудо соединения Петербурга с остальной Русью. Таким образом, нельзя говорить о псевдорусском стиле зодчества второй половины XIX в.

Древнерусские культурные традиции живут в Петербурге и в письменности, преимущественно старообрядческой, и в музыке, преимущественно церковной, и в русском деревянном зодчестве, потому что в Петербурге строились даже деревянные церкви с восьмигранным шатровым покрытием.

Как свидетельством особой русскости Петербурга — могу поделиться и своими детскими впечатлениями.

В Петербург часто приезжали крестьяне, главным образом Олонецкой, Ярославской, Новгородской, Архангельской и прочих губерний. Лодки с северной глиняной посудой и игрушками въезжали в Лебяжью канавку, Мойку, Фонтанку, и здесь торговали привезенным. Крестьяне, приходившие в город на заработки, приводившие барки с кирпичом и дровами, создавали особый колорит Петербурга, связанного со всеми другими частями России водным транспортом. Одним словом, Петербург как город — не просто европейский, он явно русско-европейский город. Петербург и чрезвычайно европейский, и чрезвычайно русский. Поэтому он отличается и от Европы, и от России.

Что действительно отличает Петербург от других русских городов — это то, чего не было в русских традициях XVII и предшествующих веков: обилие монументов, властно подчиняющих себе пространство. Они не просто расставлены по городу, а как бы группируют вокруг себя все архитектурное пространство. Это и Медный всадник, и памятник Петру I у Инженерного замка. Кстати сказать, мне кажется, что это самый лучший памятник Петру, в нашем городе во всяком случае. Памятники А. В. Суворову, М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли у Казанского собора, Александровская колонна, Румянцевский обелиск и другие.

Роль монументов в Петербурге действительно совершенно новая для России. Русь знала только один вид монументального увенчания событий и людей — церкви и часовни. Здесь, в Петербурге, появилась новая традиция, связанная с европейскими обычаями. Ибо это не только русский, но и европейский город.

Важной особенностью Петербурга была его научная связь со всем миром, не только с Европой. Это центр арктических и антарктических исследований.



Стоит обратить внимание на особую роль Петербурга в освоении Дальнего Востока, Аляски и запада Америки, вплоть до Сан-Франциско.

Рядом с Большим и Мариинским театрами (Большого театра сейчас в Петербурге нет, а Мариинский остался) помещалось здание Российско-американской компании, недавно, к сожалению, перестроенное. Вблизи Исаакиевского собора располагалось Императорское русское географическое общество (оно и сейчас существует), чей научный престиж равнялся престижу Российской Академии наук. А в самой Академии наук, самой важной, как мне представляется, областью исследований были восточные языки, этнография восточных народов и исследования восточных религий. Упомяну здесь Ф. И. Щербатского, С. Ф. Ольденбурга, Б. А. Тураева, П. К. Коковцова — специалиста по древнееврейскому языку, И. Ю. Крачковского и можно было бы назвать многих других.

Петербургская академия, очень небольшая, была лучшей в мире академией в области филологических, гуманитарных наук и, главным образом, в изучении восточных языков. Это делает Петербург не просто европейским городом, а городом, соединившим в себе градостроительные и культурные традиции различных европейских стран, в частности допетровской России. Петербург — город общемировых культурных интересов, это отразилось и в его внешнем облике: на берегу Большой Невы стоят египетские сфинксы, китайские ши-цзы и античные вазы. Кстати сказать, это характерная черта не только Петербурга, но и Рима, и Парижа, и Лондона — центров мировой культуры. И это очень важная черта нашего города.

Вторая черта Петербурга, отразившаяся в различных областях, — академизм, склонность к классическому

искусству, классическим формам. Это проявилось как внешне — в зодчестве, в облике Петербурга и его окрестностей, так и в существе интересов петербургских авторов, творцов, педагогов и т. д. Можно упомянуть хотя бы о том, что в нашем городе все основные европейские и мировые стили приобретали классический характер. Скажем, модерн начала XX в. в Петербурге резко отличается от модерна московского тем, что этот стиль вскоре приобрел классические формы, и стали создаваться классические здания.

Петербургский академизм был объявлен в свое время реакционным направлением. При этом забывалось, что те течения, которые порвали с академизмом, например передвижники, проходили довольно неплохую, именно академическую школу. В работах первых передвижников легко увидеть школу Академии художеств: в композиции, в решении цветовых задач и так далее. Наконец, гражданский пафос передвижников восходит к гражданскому пафосу академистов, создававших картины на широкие академические, исторические темы.

Другая черта, связанная с академизмом, — профессионализм: в науке, искусстве, даже в технических специальностях. Профессионализм во всем является следующей очень важной особенностью петербургской культуры.

Характерная деталь, определяющая этот профессионализм, — тесная связь наук и искусств с обучением. Научные школы были даже формально связаны с учебными заведениями. Научная школа всегда соединялась с учебной, и наоборот. Эту черту петербургской культуры особенно важно вспомнить сейчас, ибо она тщательно уничтожалась в годы советской власти путем закрытия отдельных научных, учебных заведений или путем запрещения ученым совмещать научную работу



с учебной. На моей памяти это было запрещено дважды, и оба раза имело губительные последствия и для учебных, и для научных заведений. Указы Никиты Хрущева и других руководителей продолжали ту же политику: они запрещали ученым зарабатывать деньги в нескольких учреждениях. Тем самым убивалось совмещение науки и преподавания.

Позволю себе напомнить об ученых учебных заведениях, сыгравших огромную роль в воспитании профессионалов и прославивших русскую науку техническими изобретениями, научными открытиями, созданием высокохудожественных произведений и так далее. Это Петербургский университет, который всегда являлся не только учебным, но и научным заведением, с которым связан целый ряд открытий. Это Военно-медицинская академия, которая одновременно была и лечебным, и научным, и образовательным учреждением. Академия художеств также была и учебным заведением, и научным учреждением, и музеем. Музея сейчас там практически нет. Эта многопрофильность — очень характерная черта именно петербургской культуры. Мариинский театр, а до того петербургский Большой театр, с начала XIX в. имеет при себе балетное училище. Теперь это Академия русского балета. В Консерватории есть оперная сцена, знаменитая тем, что в свое время там была поставлена «Кармен», и блоковое увлечение Карменситой родилось именно в театре консерватории. Императорская певческая капелла была не только концертной организацией, но и творческой, и в какой-то мере учебной. Там создавали свои произведения выдающиеся русские композиторы.

Не могу не отметить и того, что многие специальные учебные заведения давали очень глубокое и разностороннее общее образование. Поэтому профессионализм

отнюдь не следует смешивать с узкой специализацией. Напомню, что русские инженеры благодаря своему образованию и очень широкому профессионализму чрезвычайно ценились во всем мире. Начало многих современных явлений инженерной культуры связано именно с русскими учеными. Это, например, И. И. Сикорский, создавший вертолеты-геликоптеры; В. К. Зворыкин, который изобрел телевидение; русские ученые, создавшие самые современные корабли в Европе. Все они обучались в Петербурге. Именно благодаря тому, что они получили широкое и одновременно хорошее профессиональное образование, им удалось этого добиться. То есть петербургское образование было лучшим в мире, а особенно хорошо в петербургских учебных заведениях было поставлено преподавание языков.

Мне довелось не так давно просматривать программы и отчеты об учебных занятиях немецких школ в Петербурге. Немцы, которые играли в Петербурге очень большую роль, — это не приезжие, а местные немцы, предки которых прибыли сюда при Екатерине II и приобрели здесь совершенно особый характер благодаря тому, что они жили на Васильевском острове тесной колонией. Я был поражен программами немецких школ. Естественно, там преподавался их родной, немецкий язык; русский язык как полуродной, а также церковно-славянский язык, греческий, латынь и факультативно — английский. Английский язык тогда еще не имел такого мирового значения, как сейчас, и во всех петербургских школах преподавался факультативно. Основными языками были немецкий и французский, а кроме того, греческий и латынь.

Знание иностранных языков позволяло строже относиться и к русскому. Замечательный язык И. С. Тургенева, Н. С. Лескова и многих других, да и А. С. Пушкина

в том числе, Пушкина-француза, как его называли в лицее, объясняется именно тем, что благодаря изучению иностранных языков у них было лингвистическое чутье. Знание языков нужно не только для переводов и самостоятельного чтения. Оно чрезвычайно важно для общего умственного развития. И преподавание иностранных языков в русских, немецких или французских школах Петербурга было важной чертой петербургской культуры.

Сочетание ученой и учебной деятельности мы видим и в институте П. Ф. Лесгафта на ранних этапах его существования. Здесь преподавались, и на очень высоком уровне, общеобразовательные предметы, в том числе философия и история искусств. Здесь, на курсах Лесгафта, издавались научные труды. Большое участие в их работе принимал впоследствии репрессированный русский ученый Александр Александрович Мейер, Ксения Анатольевна Половцева и многие другие.

Любопытной и поучительной чертой Петербурга и его высших учебных заведений было чтение первых лекций, непременно посвященных общим мировоззренческим темам. Я отлично помню, как еще в начале 1920-х гг. вся интеллигенция Петербурга собиралась на первых лекциях академика И. П. Павлова. У нас прерывались занятия в школе, потому что учителя, извиняясь, говорили, что они должны пойти на лекцию Павлова, которую он читал в Военно-медицинской академии. Лекции Павлова всегда были событием в петербургской жизни, так же как и чтение первых лекций Л. П. Карсавиным и многими другими. Павлов же тогда, как я помню, говорил о религии. И это в начале 1920-х гг. — в пору, когда начиналось страшное гонение на религию. В Петербурге только что прошел процесс над митрополитом Вениамином, однако И. П. Павлов

смело отстаивал необходимость религиозного мировоззрения.

Еще одна черта характеризует петербургскую культуру. Я думаю, впрочем, что это черта русской интеллигенции в целом — в том числе и московской, и провинциальной. Но она настолько важна, особенно для нашего неизбежного грядущего возрождения, что обойти ее, говоря о культуре Петербурга, никак нельзя. Это обилие общественных и полублагодетельных, полугосударственных объединений, в которых собиралась мыслящая часть общества — ученые, художники, артисты, музыканты и т. д. Благодаря этим неофициальным организациям люди, получившие высшее образование, не чувствовали себя по окончании вузов оторванными от культурной, научной и художественной жизни. На какой бы работе, в какой бы местности они ни находились, они всегда объединялись в различные группы. Об их значении можно судить хотя бы по тому факту, что именно с ними, с этими обществами, кружками, журфиксами и так далее, собиравшимися зачастую на частных квартирах и в помещениях школ, не предусмотренных для таких собраний, с первых месяцев захвата власти большевиками началась усиленная борьба, потому что в них большевики видели соперников, опасных для них.

Я предлагаю вспомнить такие наиболее крупные организации, как Общество врачей, кстати сказать, построившее на собственные средства несколько больниц в Петербурге с бесплатным лечением; Общество архитекторов, художников, основанное в 1903 г.; Вольное экономическое общество, существовавшее с XVIII в. до 1917 г. Кроме того, Общество имени А. И. Куинджи (1909–1910), Общество камерной музыки (1872–1915). До 1878 г. оно называлось обществом квартетной



музыки и какое-то время возглавлялось Н. А. Римским-Корсаковым. Общество петербургских художников (1893–1916), Общество поощрения художеств (1821–1929). Музыкальные вечера у Михаила Юрьевича Виельгорского, у его брата Матвея Юрьевича. Эти вечера не имели названия, но, по существу, это тоже были сообщества. Вольные общества любителей российской словесности, наук и художеств и другие общества. Многие собрания группировались вокруг восточного факультета Петербургского университета. Там существовали кружки арабистов, занимавшиеся индийскими религиозными учениями. Огромную роль в русской культуре сыграла Вольфила. Это Вольная философская ассоциация, в которую входили виднейшие русские философы, в ней участвовали А. А. Блок, И. О. Лосский, И. М. Франк, Л. Ю. Мейер и многие другие.

Были и кружки, собиравшиеся на частных квартирах, вроде кружка вторничан, потом названного «Воскресение», собиравшегося у Александра Александровича Мейера и Ксении Анатольевны Половцевой.

Невозможно перечислить все общественные формирования, где собирались люди, объединенные профессиональными, духовными или мировоззренческими интересами. Скажу только, что эти общественные объединения играли колоссальную роль прежде всего в формировании общественного мнения. Общественное мнение в Петербурге создавалось не в государственных учреждениях, а главным образом в этих частных кружках, объединениях, на журфиксах, на встречах ученых и т. д. Именно здесь формировалась и репутация людей, впоследствии замененная характеристиками треугольников. Но когда-то репутация была у каждого специалиста, у каждого ученого, и она создавалась именно в этих кружках, общественных объединениях.

Кроме того, эти общественные группы, формировавшиеся в первую очередь по специальностям, поддерживали в участниках осведомленность по их профессиональным знаниям и способствовали росту петербургского профессионализма.

Скажем, Петербургский политехнический институт с самого своего основания стал во главе технической мысли, потому что главным образом из Политехнического института вышли наши физики-ядерщики и другие ученые мирового уровня. Этот институт объединял различные землячества — польские, финские и т. д. Еще в 1960-х гг. в Варшаве существовало объединение польских инженеров, окончивших Политехнический институт. Настолько важной была эта аура, эта среда, вся атмосфера Политехнического института, что даже спустя много лет, когда в Петербурге ее уже давно не было, она продолжала существовать в Варшаве.

Эти объединения поддерживали профессионализм и репутацию людей и делали невозможным казенное отношение к своим специальностям, которое развилось впоследствии.

В заключение хочу сказать, что в Петербурге сконцентрировались самые лучшие черты русской культуры, потому что все, о чем я сейчас говорю, в какой-то мере было свойственно и другим городам. Так, в Москве было много таких же обществ, как в Петербурге, — полуофициальных, полугосударственных или государственных, в которых создавались частные кружки, организации, общества. В наших периферийных городах было очень много краеведческих объединений. Однако в Петербурге, где этих кружков и организаций было особенно много, сконцентрировались лучшие черты русской культуры. Культуры очень высокой, но заслоненной мифическими представлениями, внедрившимися в наше сознание.



Это особая тема для разговора, но мне хочется подчеркнуть, что мы иногда живем мифическими представлениями о самих себе. Например, о том, что русские — плохие организаторы. Это полностью опровергнуто эмиграцией, которая сумела сформировать целый ряд научных обществ в Болгарии, Сербии, где были созданы медицинские факультеты и даже пожарные команды. Русские поражали именно своими организаторскими способностями, глубокой интеллигентностью и т. д.

Между тем у нас, живущих в Петербурге, из-за традиционного консерватизма совершенно другое представление о русской культуре. Внушили нам мысль, что русские плохие организаторы или что в русской истории всегда случалось то или иное, и мы забываем о том, какие мы на самом деле, что собой представляем.

Выделение петербургской русской культуры в самостоятельное явление имеет под собой основание, обусловленное, в первую очередь, концентрацией здесь во второй половине XVIII, в XIX и в начале XX в. интеллектуальных сил страны. Поэтому здесь, в Петербурге, по существу, сконцентрировались именно все лучшие стороны русской культуры.

Петербург характеризует не просто близость и схожесть с Европой, как это часто трактуют, а именно концентрация особенностей русской культуры. Эта концентрация сделала наш город одним из самых русских среди русских городов. Он самый русский среди русских, и самый европейский среди европейских городов!

Поэтому Петербург и не похож ни на один русский и ни на один европейский город.

Потому что в обоих смыслах он самый, самый!

И, заключая свою лекцию, я бы очень хотел пожелать нашему университету, который весь обращен в будущее, в XXI в., сохранить и развить эти петербургские черты.

Я не случайно на них остановился, потому что можно было бы остановиться и на ряде других, но это именно то, что нужно нашему университету.

Я не случайно произношу НАШЕМУ, потому что теперь я — ВАШ!

Прежде всего я хочу, чтобы вы не теряли связи друг с другом и по окончании университета.

Чтобы вы объединялись в общества и сообщества, которые будут существовать и после окончания университета. Чтобы свой профессионализм, который здесь получите, вы сохраняли и развивали в будущем. Чтобы этот профессионализм и академизм был всегда с вами.

И чтобы вы обращали больше внимания на знание иностранных языков и на совершенствование своего родного, русского языка — благодаря хорошему знанию иностранных языков.

Чтобы вы не допускали в свою речь ужасные ошибки, которые сейчас просто гнетут, когда вы смотрите телевизор, слышите речи наших депутатов и журналистов.

Чтобы все это успешно преодолевалось вами в вашем профессионализме и хорошем академизме!

Спасибо вам за внимание!

**ЗАМЕТКИ К ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ
ТОПОГРАФИИ ПЕТЕРБУРГА
ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ ДВАДЦАТОГО ВЕКА
(по воспоминаниям)¹**

Предлагаемые вниманию читателей заметки не разрешают, а лишь ставят некоторые вопросы, нуждающиеся в более организованном и подробном освещении.

Как известно, старые города имели социальную и этническую дифференциацию отдельных районов. В одних районах жила по преимуществу аристократия (в дореволюционном Петербурге аристократическим районом был, например, район Сергиевской и Фурштатской), в других — мелкое чиновничество (район Коломны), в третьих — рабочие (Выборгская сторона и другие районы заводов, фабрик и окраины). Довольно компактно жили в Петербурге немцы (Васильевский остров: см. роман Н. Лескова «Островитяне»; немцы населяли отдельные пригороды — Гражданку, район Старого Петергофа, район в Царском Селе и пр.). Этими же чертами отличались и дачные местности (например, на Сиверской жило богатое купечество; квалифицированные

мастеровые жили на даче с дешевым пароходным сообщением — по Неве, а также на Лахте, в Келломяках около Сестрорецкой узкоколейной железной дороги, и пр.). Были районы книжных магазинов и «холодных букинистов» (район Литейного проспекта, где со времен Н. А. Некрасова располагались редакции журналов), кинематографов (Большой проспект Петербургской стороны) и др.

Социальной и национальной топографии Петербурга посвящено довольно много очерков, выросших на основе «физиологических очерков» в середине XIX в. и продолжавших появляться вплоть до 1917 г.

Обращает на себя внимание попытка Н. В. Гоголя в повести «Невский проспект» обрисовать смену социального лица Невского проспекта в разные часы дня и ночи.

Моя задача состоит в том, чтобы наметить наличие в Петербурге в первой четверти XX в. районов различной творческой активности.

Четкая «интеллектуальная граница» пролегла в Петербурге первой четверти XX в. по Большой Неве. По правому берегу, на Васильевском острове, располагались учреждения с традиционной академической научной и художественной направленностью — Академия наук с Пушкинским Домом, Азиатским музеем, Кунсткамерой, Библиотекой Академии наук, являвшейся в те годы значительным научным центром, Академия художеств, Университет, Бестужевские курсы и... ни одного театра, хотя именно здесь, на Васильевском острове, на Кадетской линии с 1756 г. стал существовать первый профессиональный театр — Театр Шляхетского корпуса, — того корпуса, где учились М. М. Херасков, Я. Б. Княжнин, В. А. Озеров и др.

Иным был интеллектуальный характер левого берега Большой Невы. Здесь в соседстве с императорскими



дворцами и особняками знати нашли себе место не только императорские театры, кстати сказать, не чуждые экспериментов (достаточно напомнить интенсивную балетную деятельность Мариинского театра, постановки В. Э. Мейерхольда в Мариинском и Александровском театрах, театральную активность Малого драматического театра на Фонтанке и Михайловского театра в начале 1920-х гг.). На левом берегу Большой Невы на Большой Морской находился выставочный зал Общества поощрения художеств. У Таврического сада существовала знаменитая «Башня» Вячеслава Иванова с журфиксами, на которых бывал весь интеллектуальный Петербург и даже осуществлялись небольшие постановки и интересные выступления. На Литейном проспекте ее сменил известный «Дом Мурузи», где собирались поэты. На Надеждинской (теперь улица Маяковского) располагался Союз поэтов. На Троицкой улице функционировал «Зал Павловой», где выступал Маяковский. На Моховой улице в зале Тенишевского училища происходили дискуссии, в частности формалистов с «академистами». В зале Городской думы выступал поэт А. Туфанов и художник К. С. Малевич и были, если не ошибаюсь, постановки Экспериментального театра. В Калашниковской бирже выступал Маринетти при своем приезде в Петербург. Городская дума и Соляной городок были центрами интеллектуальной активности с конца XIX в. У Нарвских ворот были выступления Молодежного экспериментального театра. На левом же берегу Большой Невы в 1909–1911 гг. существовал театрик «Голубой глаз», где впервые была поставлена «Незнакомка» А. Блока. Некоторое время существовало артистическое кабаре «Летучая мышь»². Значительную роль играл на левом берегу Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской (1904–1910), в обиходе называвшийся «Театром

на Офицерской». В другом «Театре на Офицерской», располагавшемся на пустыре в деревянном строении, была осуществлена постановка оперы «Победа над солнцем» (Крученых, Малевич, Матюшин). На левом же берегу существовало возглавлявшееся А. Р. Кугелем «Кривое зеркало» (1908/10–1918; возобновлено в 1922–1928 гг.), кроме того — «Старинный театр» (1911–1912). Напомним и о знаменитом артистическом кабаре на Михайловской площади — «Бродячая собака» (1910–1912) и сменившем «Собаку» «Привале комедиантов» на Марсовом поле. Там же, на Марсовом поле, существовало «Художественное бюро» Н. Е. Добычиной, где были художественные выставки и первое выступление супрематизма в 1915–1916 гг. Почти все выставки «Союза молодежи», на которых участвовали и петербургские, и московские молодые художники, проходили на левом берегу — главным образом в районе Невского проспекта.

К институтам, находившимся на Исаакиевской площади, мы еще вернемся. Обращаясь к правобережной части Большой Невы, отметим, что на Петербургской стороне, помимо улицы кинематографов — Большого проспекта и Народного дома со случайной, эпизодической творческой активностью, существовал Каменноостровский проспект (ныне Кировский) с сетью ресторанов дурного вкуса, преимущественно для «фармацевтов» (так называли в «Собаке» богатых буржуазных посетителей): «Аквариум», «вилла Эрнест», «вилла Родэ» (последний ресторан с цыганами на отрезке Каменноостровского уже в Новой Деревне). Немногие поздние интеллектуальные исключения на Петроградской стороне — это дом художника М. Матюшина и Е. Гуро на Песочной (ныне Попова) улице на левом берегу Малой Невы. Здесь бывали Филонов, Крученых, Бурлюки



и многие другие. На Большой Пушкарской улице интерес представляло в начале 1920-х гг. «Общество художников», помещавшееся в деревянном доме с выставочным помещением, где была, кстати, выставка П. Н. Филонова (среди произведений последнего помню знаменитую картину «Формула пролетариата»).

Представляется любопытным следующий факт. А. А. Блок ни разу, по всем данным, в отличие от Л. Д. Блок, не бывал в «Бродячей собаке». Зато его любимыми прогулками, даже после переезда на Офицерскую, были на правом берегу: по Большой Зелениной с мостом, ведущим на Крестовский остров (здесь на Большой Зелениной улице происходит действие его «Незнакомки» и, как утверждает Л. К. Долгополов, действие «Двенадцати»³). Любимыми прогулками Блока являлись и другие места на правом берегу Большой Невы — Новая Деревня, Лесное, Парголово, Озерки, но не дальше устья Сестры-реки (о северном берегу Финского залива — ниже). Блок не любил изысканно интеллектуальной публики.

Теперь перейдем к самому важному для литературоведов и искусствоведов факту. На левом берегу Невы на Исаакиевской площади располагались два центра интеллектуальной жизни Петербурга—Ленинграда: Институт истории искусств (в разговорном названии — «Зубовский институт») и через дом от него на углу Почтамтской (ныне улица Союза Связи) — «Дом Мятлевых». История и значение Института истории искусств достаточно хорошо известна и в данных заметках не нуждается в освещении. Между тем не менее важен для интеллектуальной жизни города «Дом Мятлевых», история которого за первые годы советской власти мало известна литературоведам.

Вот некоторые факты. В «Доме Мятлевых» в 1918 г. был организован Отдел народного просвещения, вошедший

затем в состав Комиссариата народного просвещения до переезда советского правительства в Москву. Здесь бывал и руководил А. В. Луначарский. Тогда же усилиями Н. И. Альтмана здесь был создан первый в мире Музей художественной культуры (открыт в 1919 г.). В экспозиции находились произведения Кандинского, Татлина, Малевича, Филонова, Петрова-Водкина. На базе музея по инициативе П. Н. Филонова здесь в 1922 г. были организованы исследовательские отделы Музея. В следующем году отделы были преобразованы в Институт художественной культуры (директором был К. С. Малевич, живший в том же доме с входом из подворотни с Почтамтской улицы; в его квартире собирались художники и поэты — бывал В. Хлебников, приходили М. Матюшин с Эндерами, поэты-обэриуты; заместителем К. С. Малевича был Н. Н. Пунин). В Институте были отделы: Живописной культуры (руководил К. С. Малевич), Материальной культуры (руководил М. В. Матюшин), Отдел общей идеологии (первоначально руководил П. Н. Филонов, его сменил Н. Н. Пунин), Экспериментальным отделом руководил П. А. Мансуров. В 1923 г. в «Доме Мятлевых» в годовщину смерти В. Хлебникова была поставлена В. Татлиным «Зангези» с «хлебниковской» выставкой П. В. Митурича. В 1925 г. этот Институт, утвержденный Советом народных комиссаров, стал именоваться Государственным институтом художественной культуры (ГИНХУК; не путать с московским Инхуком).

В 1926 г. в Институте была организована последняя художественная выставка, на которую пришел некий критик Серый (Гингер) и, возмущенный недружелюбным приемом Татлина (последний, стоя в дверях, не пропустил Серого, явившегося на следующий день переодетым), выступил с резкой и несправедливой критикой



в газете. В конце того же 1926 г. Институт был закрыт. Н. Н. Пунин передал материалы музея в Русский музей, а Н. М. Суетин, А. А. Лепорская, М. В. Матюшин, К. С. Малевич перешли в соседний Институт истории искусств и здесь организовали «Лабораторию изучения формы и цвета».

Из изложенного ясно, что правый и левый берег Большой Невы резко различались между собой в интеллектуальном отношении, настолько, что попытки Ф. Сологуба и А. Чеботаревской организовать собственное артистическое кабаре не увенчались успехом с самого начала.

Впрочем, различие между правым и левым берегом Большой Невы не выходило за пределы ее устья. Правый и левый (южный) берега Финского залива резко расходились в обратную сторону. На южном берегу располагались дачные места, где в окружении исторических дворцов жили по преимуществу художники с ретроспективными устремлениями (вся семья Бенуа — Николай, Леонтий, Александр, семья Кавос, Лансере, К. А. Сомов, А. Л. Обер, бывал С. Дягилев и пр.). На северном берегу Финского залива располагались дачные места, где жила по преимуществу интеллигенция, склонная к творческому бунтарству. В Дюнах жил В. Б. Шкловский. В Куоккала были репинские «Пенаты», вокруг которых организовалась молодежь, юношеское и детское творчество — К. И. Чуковский, были дачи Пуни и Анненковых, жил М. Горький, жил Н. Кульбин, один год жил А. Ремизов в пансионате около «Мельницы» на Сестререке. Взрослые и подростки устраивали празднества, спектакли, писали озорные стихи и пародии. В Териокском театре работали В. Э. Мейерхольд, Н. Сапунов, Л. Д. Блок (о Блоке в Териокском театре см.: Собр. соч.: в 8 т. Т. 7. С. 151 и др.; Т. 8. С. 391 и др.). Нельзя

и перечислить всего того, чем примечательны в интеллектуальной жизни России северные дачные места Финского залива.

Вернемся в Петроград.

В 1922 г. наметился частичный отход В. М. Жирмунского от Института истории искусств и сближение его с академическим направлением в науке о литературе. В. М. Жирмунский переезжает жить на Васильевский остров (в Горный институт) и начинает больше преподавать в Университете на факультете общественных наук по романо-германской секции. Начались острые расхождения, отразившиеся в дискуссиях в зале училища Тенишевой на Моховой и в Институте истории искусств. На левом берегу Большой Невы В. М. Жирмунского обвиняли в «академизме».

На титульном листе своей «Мелодики русского лирического стиха», вышедшей весной 1922 г., Б. М. Эйхенбаум написал следующее дарственное стихотворение В. М. Жирмунскому:

Ты был свидетель скромной сей работы.
Меж нами не было ни льдов, ни рек;
Ах, Витя, милый друг! Пошто ты
На правый преселился брег?

Б. Эйхенбаум

2 марта 1922 г.

Книга со стихами Б. М. Эйхенбаума хранится у Н. А. Жирмунской. Различие правого и левого берега Большой Невы ясно осознавалось в свое время.

Итак, в городах и пригородах существуют районы наибольшей творческой активности. Это не просто «места жительства» «представителей творческой интеллигенции», а нечто совсем другое. Адреса художников различных направлений, писателей, поэтов, актеров вовсе не группируются в некие кусты. В определенные кусты



собираются «места деятельности», куда тянет собираться, обсуждать работы, беседовать, где обстановка располагает к творческой откровенности (прошу извинения за это новое вводимое мной понятие), где можно быть «без галстуха», быть во всех отношениях расторможенным и в своей среде.

Примечательно, что тяга к творческому новаторству возникает там, где появляется группа людей потенциальных или действительных единомышленников. Как это ни парадоксально на первый взгляд может показаться, но новаторство требует коллективности, сближений и даже признания, хотя бы в небольшом кружке людей близкого интеллектуального уровня. Хотя и принято считать, что новаторы — по большей части люди, сумевшие подняться над общим мнением и традициями, это не совсем так. К этому стоит приглядеться.

ДОСТОЕВСКИЙ В ПОИСКАХ РЕАЛЬНОГО И ДОСТОВЕРНОГО

Едва ли есть другой писатель, читателей которого так интересовали бы конкретные адреса его героев, «адреса» событий его произведений.

В спорах о том, где жил Раскольников, где была квартира старухи процентщицы, где жила Соня Мармеладова или где был дом Рогожина, принимают участие виднейшие писатели¹, журналисты; литературоведы и рядовые читатели пишут свои соображения в газеты².

Эти поиски внутренне необходимы читателям Достоевского — необходимы для полноты художественного впечатления.

И хотя о многих из этих адресов идут споры³, споры не только в специальной литературе, но и на страницах нелитературных газет, иллюзия реальности от каждого из этих шатко указываемых адресов поразительна. Невозможно не поверить в каждую из квартир Раскольникова, в каждую из этих дворницких с двумя ступенями вниз, в эти тринадцать ступеней, ведущих к камерке Раскольникова. У читателя потребность поверить в эти адреса, увидеть места действия,

дочитать в них романы Достоевского, пополнить ими Достоевского.

Город с его домами, дворами и лестницами, особенно лестницами, служит как бы продолжением петербургских романов и повестей Достоевского. Это необходимая их часть. То же впечатление от Старой Руссы — как части «Братьев Карамазовых». Несмотря на то что Русса была наполовину уничтожена во время войны, ощущение подлинности не менее сильно и сейчас от тех мест, где происходило действие романа, чем даже от дома, где жил Достоевский.

Петербург, Старая Русса, Павловск — это те сценические площадки, на которые выводит Достоевский события своих произведений. Подлинность сцены поддерживает ощущение подлинности действия.

Произведения Достоевского рассчитаны на это ощущение доподлинности и поэтому переполнены реквизитами. Этот топографический реквизит составляет существенную черту самой поэтики произведений Достоевского. Читатель многое теряет, если он не знает тех мест, где происходит действие произведений Достоевского, ибо Достоевскому важна обстановка действия, но он не столько описывает ее, сколько на нее ссылается как на знакомую — ему самому и его читателям.

Достоевский нуждался в этом реквизите не только для того, чтобы убедить читателя в реальности создаваемых им событий, но также для того, чтобы убедить в них себя самого. А. Г. Достоевская вспоминает в одной из своих записей, как Достоевский водил ее по Петербургу и показывал ей места событий его романов. «Федор Михайлович в первые недели нашей брачной жизни, гуляя со мною, завел меня во двор одного дома и показал камень, под который его Раскольников спрятал украденные у старухи вещи»⁴.

Вряд ли, конечно, Достоевский рассчитывал на то, что его читатели найдут именно этот описываемый им в «Преступлении и наказании» камень или тот дом, в котором поселился Раскольников, и убедятся, что на последнем марше его лестницы действительно ровно тринадцать ступенек. Топографическая точность была скорее *методом* его творчества, чем его художественной *целью*. Подобно тому, как актер перевоплощается в создаваемых им героев, так и Достоевский сам верил в действительность им описываемого и перевоплощался в верящего в нее.

Особенно верил Достоевский в своих рассказчиков — тех, кого он создавал, чтобы рассказывать или записывать события вместо себя. Поэтому так же он верил и в камень, под которым Раскольников спрятал драгоценности убитой им старухи. Он мог верить и в то, что некоторые события, случившиеся с его героями, произошли с ним самим: он создавал не только многочисленных рассказчиков и хроникеров своих произведений, но творил и самого себя. Жизнь была для него в какой-то мере самотворчеством, и между ним и его рассказчиком была некая духовная близость — близость в облике, манере, в азартном отношении к жизни, в самобичевании. Эта близость с образом рассказчика была несравненно большей у Достоевского, чем, например, у Гоголя или Лескова, создававших типы своих рассказчиков по преимуществу в этнографическом или социальном разрезе. Гоголю и Лескову рассказчики были нужны, чтобы *устранить себя* полностью из сферы повествования, перепоручить рассказ совсем не похожим на автора лицам, — Достоевскому же рассказчики и хроникеры были нужны, чтобы *вести самого себя в действие*, максимально это действие объективировать.



Достоевский придумывал не рассказчиков: он придумывал самого себя как рассказчика событий. Он играл в рассказчика, перевоплощался в рассказчика, в репортера, в следователя. И в этом его огромное отличие от Гоголя и Лескова.

Одним из приемов создания иллюзии достоверности служит зашифровка названий улиц, переулков и мостов: «Т-в мост», «-ой проспект», «-ский проспект», «В-й проспект», «С-ий переулок», «К-н мост» (в романе «Преступление и наказание») и т. д. и т. п. В большинстве случаев петербургский читатель мог расшифровать эти обозначения реальных мест. Шифровка, однако, создавала ощущение близости с репортерским отчетом о действительно случившемся происшествии. Так было принято в газетах — в фельетонах и при описании происшествий. Создавалось впечатление, что автор ведет репортаж, — иными словами, что события действительно имели место.

К иному роду документальности относились точные вычисления шагов и поворотов, например следующее: Раскольников идет после убийства: «Быстро прошел он подворотню и повернул налево по улице... до первого поворота шагов сто оставалось... Наконец вот и переулок; он повернул в него... вышел на канаву»⁵. Перед нами следовательская «разработка» преступления.

Другой метод удостоверения художественного факта — стенографические приемы.

Достоевский не «сочинял» действительность, а «досочинял» к ней свои произведения. Зацепившись за действительный факт, за реальную местность, случайную встречу, газетное сообщение о каком-либо происшествии, репортаж о судебном процессе, он давал всему этому продолжение, воображением населял увиденную им улицу, мысленно открывал двери в реально существовавшие

квартиры, сходил в реально бывшие подвалы, наделял биографиями действительно встреченных им прохожих.

Характерен самый процесс творчества Достоевского, неоднократно и подробно им описанный.

«Я люблю, бродя по улицам, присматриваться к иным, незнакомым прохожим, изучать их лица и угадывать: кто они, как живут, чем занимаются и что особенно их в эту минуту интересует». Достоевскому приходит в голову целая история по поводу встреченного им мастерового с мальчиком. А далее: «И вот ходишь-ходишь и все этикие пустые картинки и придумываешь для своего развлечения» (21,111).

Достоевский пересказывает вычитанную им историю женщины, повесившейся от побоев мужа. Он приводит имеющееся в документе описание наружности мужа: «сказано, что он высокого роста, очень плотного сложения, силен, белокур». Достоевский не удерживается и прибавляет свое в это протокольное описание: «Я прибавил бы еще — с жидкими волосами. Тело белое, пухлое, движения медленные, важные, взгляд сосредоточенный; говорит мало и редко, слова роняет как многоценный бисер и сам ценит их прежде всех». Затем он воображает себе наружность повесившейся: «Я воображаю и ее наружность: должно быть, очень маленькая, исхудавшая, как щепка, женщина», и поясняет: «Иногда это бывает, что очень большие и плотные мужчины, с белым пухлым телом, женятся на очень маленьких, худеньких женщинах (даже наклонны к таким выборам, я заметил)». И затем продолжает воображать, «оправдываясь» своими наблюдениями: «Видали ли вы, как мужик сечет жену? Я видал». И дальше, не отступая от документа, он прибавляет свои детали, оговаривая их словами «должно быть» (21, 20–21).



В «Дневнике писателя» за 1873 г. в статье «Среда» мы ясно наблюдаем за возникновением у Достоевского диалога в результате прочтения газетной статейки. Он обсуждает ее и сперва в качестве возражения себе говорит об «иных», потом ему начинает слышаться, что ему кто-то возражает уже вполне конкретный. К возражающему присоединяется «другой голос». Он называет его «отчасти славянофильский голос». Затем появляется «чей-то язвительный голос», который приобретает все более и более индивидуализированные черты (21, 13–16).

И вот характерное признание — рассказ «Мальчик у Христа на елке» начинается так: «Но я романист и, кажется, одну “историю” сам сочинил. Почему я пишу: “кажется”, ведь я сам знаю наверное, что сочинил, но мне все мерещится, что это где-то и когда-то случилось, именно это случилось как раз накануне Рождества, в каком-то огромном городе и в ужасный мороз» (22, 14). «Случилось!..» Для Достоевского действительно важен случай и даже «случайные семейства», с рассуждения о которых он начал свой «Дневник писателя» именно за 1876 г., где помещен и рассказ «Мальчик у Христа на елке». Случай, единичное — это то, что реально могло произойти и что мерещится ему как бывшее. Это не типизированное, обобщенное явление, которое именно вследствие своей обобщенности заведомо не могло произойти, а «сфантазировано», сочинено.

А. В. Чичерин пишет: «Ивана Карамазова не раз, и не без основания, называли новым или русским Фаустом, но для стиля “Братьев Карамазовых” чрезвычайно важно, что этот Фауст расположился за ширмой в трактире “Столичный город”, где “поминутно шмыгали половые”, что он “ест уху и пьет чай”». «Крайне реальны все обстоятельства встречи с чертом, его внешний облик, почти карикатурный, его физиономия, “не то чтобы

добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя по обстоятельствам, на всякое любезное выражение”; его болтовня — болтовня самого обыкновенного приживальщика, сетование на врачей; потрепанные анекдоты... Мысль о том, что реальнейшая реальность и совершенная фантазия смыкаются между собой, постоянно преследует Достоевского»⁶.

А. В. Чичерин называет это «реализмом с крайним нажимом».

Поэтому-то Достоевский искал точных мест тому, что ему «мерещилось», точных адресов: «где-то и когда-то!». Поэтому-то он требует в своих письмах деталей и деталей: «Пиши обо всем, — просит он в письме к А. Г. Достоевской, — поболее частных, мелочей»⁷. Находясь за границей, он нуждается в русских газетах. О газетах он пишет в своих письмах постоянно. В газетах опять-таки ему нужны происшествия, случаи, единичные факты: ему важно, что они *были*, и он досочиняет к ним, что *могло быть*, как они конкретно *могли произойти*. Он работает не как автор «физиологического очерка», обобщая явления, а скорее как автор вошедшего в середине века в моду фельетона, основанного на конкретном случае, описывающего единичное. Он работает как «фланер» — фельетонист, разыскивающий новости и случаи⁸.

Единичность и индивидуальность для Достоевского существо реальности. Эта действительность обрастает деталями, поэтому он ищет их и требует в своих письмах. Поэтому же действительность так сложна, детализирована, угловата и монструозна. Действительность для Достоевского больше всего обнаруживает себя в деталях, в мелочах, в случайном, в происшествиях, в скандалах, в несчастьях, в преступлениях, в чудовищном. К реальности приближает Достоевского острое чувство неловкости, стыда, даже полного проигрыша или полной нищеты.

Детали, иногда ненужные, делают действительность похожей на неуклюжее чудовище с множеством зубов, с рогами, с когтями, с какими-то наростами на хребте, на морде. Скульптор Генри Мур распиливает свои громоздкие полулежащие фигуры на крупные части, чтобы сделать их еще более монументальными, плотными, весомыми. С этой же целью, чтобы ощутить святость, Достоевский заставляет Версилова расколоть икону, заставляет «провонять» тело старца Зосимы, отдает на поругание красоту Настасьи Филипповны. В своем стремлении к утверждению жизни он делает убийство центром крупнейших своих произведений...

Страстно устремляясь к действительности, к реальности, пытаюсь передать читателю свое ощущение реальности описываемого, Достоевский вместе с тем и боится этой реальности. Это своеобразная любовь-ненависть, заставлявшая страдать его самого и мучить его читателя.

Открытие действительности было величайшим открытием возникающего реализма середины XIX в. Слово «действительность» было на устах критиков и писателей, но каждый понимал ее по-своему. Действительность Достоевского глубоко отлична от действительности других писателей-современников. Действительность Достоевского не похожа на ту сглаженную действительность, которую изображают писатели, ищущие «средних» величин, общего и распространенного. Достоевский свысока смотрит на писателей-«типичников», как он их называет, — писателей, записывающих характерное, живописующих среду (слово ненавистное для Достоевского), классы и разряды людей и забывающих об индивидуальном. Его отношение к действительности прямо противоположно отношению писателей, вышедших из школы «физиологического очерка» и не порвавших с ней,

как порвал сам Достоевский. Он видел в «типичниках» низший род писателей, издевался над приемами типизации «господина типичника» (21, 88–90). Действительность своевольна, не всегда может быть точно объяснена, полна частностями и мелочами,— «типичное» же выдуманно, по его мнению, бедным воображением писателя, не замечающего неповторимости факта, его абсолютной единичности. Но именно индивидуальные, случайные, а не среднесглаженные явления могут выражать «идею», скрытую в действительности. Единичность возможна, и тогда она выразительна. Оправдываясь против упреков в том, что описанного им в действительности не было, Достоевский подчеркивает, что оно все-таки могло быть и, следовательно, не меньше вскрывает действительность и выражает «идею».

Достоевский стремится не только к иллюзии реальности, но и к иллюзии рассказа о действительных, не сочиненных событиях. Именно поэтому ему важен образ неопытного рассказчика, хроникера, летописца, репортера — отнюдь не профессионального писателя. Он не хочет, чтобы его произведения сочли за писательское, литературное творчество. Достоевскому чужда позиция спокойного писательского всеведения — непонятного, если дело идет не о сочиненных событиях, а о действительно случившихся. Поэтому он постоянно указывает источники осведомленности своего повествователя. И при этом Достоевский отмечает и подчеркивает противоречивость собираемых им показаний о случившемся, разноречие свидетелей, передает слухи, отмечает, что некоторые факты остались повествователю неизвестными, невыясненными. Он изображает и самый процесс сбора сведений.

Он удивляется невероятности случившегося, делая изображаемую действительность как бы полностью



независимой от писателя и его повествователя и как бы рассчитывая, что чем невероятнее происшествие, тем больше в него поверят. В его методе есть нечто общее с методом агиографа, пишущего о чуде и заинтересованного в том, чтобы убедить читателя в действительности происшедшего с помощью натуралистических и точных топографических указаний, выражающих удивление перед невероятностью случившегося.

Различные уточнения играют огромную роль в произведениях Достоевского. Он стремится к постоянному приближению к действительности даже в самых фантастических и гротескных из своих произведений. И, чтобы было правдоподобно, он особенно любит цифровые уточнения: сколько шагов, сколько ступенек, через сколько дней или часов, и при этом — кто сообщил, насколько точно вспоминаемое или узнаваемое. Он вносит поправки в собственное повествование: что-то вспомнилось потом, что-то уточнилось кем-то. Особенно часто Достоевский отмечает загадочность случившегося, поступков, поведения, недостаточную разъясненность событий, отсутствие сведений.

Искуснейший диалог Достоевского строится на недомолвках, недослышках, ведется как продолжение каких-то ранее возникших отношений, без видимого расчета на читателя, как точная запись сказанного говорящими, не подозревающими, что их слова будут подслушаны третьим. Действительность и здесь полностью независима, существует вне автора и вне читателя и именно поэтому особенно трудноуловима.

Достоевский разными способами стремится внушить читателю убеждение, что все им рассказываемое было, было, было. Он идет в отдельных случаях, казалось бы, на уступки, говорит, что некоторые сведения могут быть неточны, некоторые рассказы тенденциозны, передает

возбужденные в обществе слухи и сплетни. Но все это надо, чтобы утвердить независимость бытия рассказываемого, надо, чтобы читатель поверил в правдивость рассказываемого: «было, было, было».

Стремясь поставить свои произведения возможно ближе к независимой действительности, Достоевский ищет непосредственности, отказываясь от всякой литературщины и литературных красот. Его повествователь в «Подростке» начинает свои записки с заявления: «Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное от литературных красот... Я — не литератор, литератором быть не хочу...» (13, 5. Курсив мой. — Д. Л.). Это заявление подростка может рассматриваться и как заявление самого Достоевского — слишком часты и настойчивы такого рода декларации в его романе. Мы помним также, что рассказчик Достоевского — это сам Достоевский, его роль, которую он играет. Достоевский и его повествователь постоянно вступают в диалог и даже в спор с читателем («Мне скажут... А я скажу...»), обещает о чем-либо рассказать особо, обращается к нему, воображает его сомнения, вопросы, жалуется на неумелость своего изложения и т. д.

Реальность не может быть схвачена с одной точки зрения. Она нуждается в круговом обзоре. На нее нужны разные точки зрения. Нужны мнения многих. Нужны указания на источники. Чем различнее точки зрения, тем вернее приближение к действительности. Относительность есть форма приближения к абсолютному. Движение — форма, в которой пребывает вечное. Реальное обладает независимым существованием на перекрестке различных на него точек зрения.

Миру идей и миру действительности несвойственна застылость и определенность. Отсюда неприязнь



Достоевского к законченным мнениям и позициям, к отточенным определениям, к программным убеждениям и направлениям. Достоевский выступает против произведений искусства «с направлением» единственно потому, что это вредит самому же направлению: «Я ужасно боюсь “направления”, если оно овладевает молодым художником, особенно при начале его поприща; и как вы думаете, чего именно тут боюсь: а вот именно того, что цель-то направления не достигнется». Все это для него лишь «мундиры», ненавидеть которые он привык еще с тех времен, когда принужден был их носить сам или ходить под их командой. Подчинение «идее» у Раскольникова, как бы она ни была логична, ведет к убийству и одиночеству, убивает в человеке человечность. Напротив, постепенное освобождение от предвзятой власти «идеи» составляет содержание «Подростка». Подросток сперва невольно, а потом и сознательно поступает вопреки своей идее «власти-богатства» и постепенно выходит из своего одиночества, становится человеком. Он выигрывает и отдает, теряет время на чужие дела, кутит, хотя и поклялся вести аскетически-жадный образ жизни, чтобы нажиться и получить власть над людьми. В результате этого отступления от своей идеи он приобретает реальные черты, человекообразность. Отсюда постоянное нежелание Достоевского высказываться до конца, связывать себя своими убеждениями, принципами, «позициями», «идейными программами» или примыканиями к каким-либо «направлениям». Отсюда же предпочтении эмоционального отношения к действительности перед интеллектуальным. Отсюда идеи-чувства — более свободные, чем идеи-мысли. В письме к Вс. С. Соловьеву от 16/28 июля 1876 г. он утверждает, что в художественном произведении нельзя «доводить мысль до конца»⁹. И это убеждение было не только идеей-чувством

Достоевского, но оно глубоко проникало в самую суть его творчества. Его герои — постоянно развивающиеся личности, в них нет законченности или стабильности. Их поступки всегда в той или иной мере неожиданны. Хотя эти поступки и связаны с сущностью их индивидуальности, поведение их не подчиняется целиком их психологии, характерам или побуждениям. В произведениях Достоевского всегда есть печать незаконченности, недоговоренности. Действительность беспокоит Достоевского своей неполной познанностью, необходимостью строить предположения, отказываться от простого объяснения ради сложного.

В этой особой художественной недосказанности своих идей и замыслов Достоевский ближе всего стоял к Пушкину, — к Пушкину «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», «Медного всадника». И не случайно то совсем особое отношение к творчеству Пушкина, которое красной нитью проходит через всю жизнь Достоевского.

Итак, в стремлении ввести действительность в свои произведения, «вложить персты» в действительность, чтобы поверить в нее, Достоевский ясно чувствовал и воспроектировал относительность приближения к ней, относительность, многообразно и разнообразно вскрываемую художником.

Наиболее общее было для Достоевского индивидуальным и единичным, абсолютное заключалось в соотношениях и взаимозависимостях, достоверное извлекалось из слухов и впечатлений, реальное скрывалось в невероятном и случайном, обыденное — в фантастическом¹⁰, а фантастическое — в тривиальном и пошлом.

Устремляясь к действительности и стремясь к конкретному ее воплощению, Достоевский остро ощущал независимость существования описываемого им мира и крайнюю относительность его познания. Познание



не может быть отделено от способов, которыми оно ведется. Поэтому-то и надо сообщать читателю обо всех источниках сведений, обо всех приемах, которыми эти сведения получены, об их неточности и недостоверности. Познание лишь дает возможность приблизиться к миру, поэтому нужны разные приемы приближения и проникновения в него, многосторонние поиски действительности, страстные порывы к реальному.

Достоевский творил в эпоху, когда усиленно развивалось историческое источниковедение и произошла долго подготовляемая судебная реформа (1864). И то и другое оказало сильное влияние на Достоевского.

Если раньше историк видел свою задачу главным образом в добросовестном и литературно изящном пересказе источников (так поступал и Н. М. Карамзин, сглаживая противоречия источников, произвольно их выбирая, следуя за наиболее полными), то теперь было открыто, что источники могут тенденциозно искажать факты, следуя каким-то своим концепциям и раскрывая свои идеи. Поэтому задача историка не сводится к выбору источника своего повествования, а она заключена в открытии истины, сознательно спрятанной автором-современником. Возникла необходимость критики источника, раскрытия всех обстоятельств его появления и определения его тенденций. Историк из рассказчика и пересказчика становился следователем. На Достоевского эта новая позиция историка повлияла в высшей степени. Поэтому он «замеряет шаги», передает чужие слова со всей возможной точностью, описывает маршруты своих героев, проверяет время событий, выясняет круг знакомых действующих лиц — всю обстановку. Литератор из рассказчика стал следователем, а его романы — огромными следственными делами. Оттого в основе многих его произведений — преступление.

А раз так, то литератора коснулись и новые приемы следствия, новая система судоговорения. Отсюда — каждой точке зрения предоставляется слово, каждое мнение выслушивается, принимается во внимание. Это и есть тот «контрапункт» в романах Достоевского, о котором говорит в своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтин. Последний не прав только в одном: что для Достоевского равны все точки зрения и что у него как бы нет собственной — существует как бы полифония голосов. Как блестяще показала В. Е. Ветловская в своей книге о «Братьях Карамазовых»¹¹, у Достоевского действительно много мнений в его произведениях, но они обладают различной степенью авторитетности, и мнение Достоевского всегда точно выражено. Достоевский — источниквед, судья, следовательно и репортер. Он выслушивает всех, предоставляя всем слово, даже самым непроверенным сплетням и обывательским мнениям, но по всем собираемым им материалам он выносит в конечном счете свой приговор. Пока идет следствие и вершится открытый суд, он стремится всем предоставить возможность высказать свое мнение, но уже в передаче этих мнений выделяется и отделяется достоверное от недостоверного, заслуживающее веры от незаслуживающего, идет источникведческий анализ. И все это во имя достоверного, подлинного, реального. При этом действительность, реальность одна, единична, она конкретна, и поиски этой единственной в каждом данном случае истины составляют идейную и стилистическую доминанту произведений Достоевского.

Внимание Достоевского к реальной топографии Петербурга не ограничивалось указанием адресов и маршрутов. Каждый район Петербурга имел определенную социальную окраску. Сейчас все это уже давно сгладилось из памяти, но в старом Петербурге это живо



ощущалось. Район Сенной и Лиговки был районом самых низов города, и поэтому не случайно Достоевский избирал район Сенной местом своих особенно пристальных наблюдений и местом действия «Преступления и наказания». Именно поэтому же ему надо было давать точные адреса — где и что происходило. Генерал Епанчин живет близ Литейной (ныне это проспект, а в свое время — улица), недалеко от Преображенского собора. Это определяет категорию лиц, к которым он принадлежит: это район нуворишей, лиц, стремившихся жить поближе к старой аристократии, обитавшей в особняках на Сергиевской, Фурштатской и прилегающих улицах. «Пять углов» — это некий промежуточный район «полубогатых людей», район весьма смешанный по своему положению лиц, и именно там содержит квартиру для Настасьи Филипповны Тоцкой.

Не случайны в иных произведениях и линии Васильевского острова, в том их конце, который примыкал к Малому проспекту. Особую окраску и свое население имел Большой проспект Петроградской стороны и пр.

В Павловске жила на даче аристократия средней руки, не уезжавшая на лето в свои имения или за границу. Там в парке назначались свидания и бывали драматические объяснения между молодыми людьми¹². На концертах же в Павловском вокзале встречалась самая различная публика, и там отнюдь не редкостью были скандалы среди публики, особенно в то позднее время, когда концерт уже кончался. Сам Достоевский несколько смягчает обстановку концертов, когда пишет в «Идиоте»: «В Павловском вокзале по будням, как известно, и как все, по крайней мере, утверждают, публика собирается “избраннее”, чем по воскресеньям и по праздникам, когда наезжают “всякие люди” из города. Туалеты

не праздничные, но изящные. На музыку сходиться принято. Оркестр, может быть действительно лучший из наших садовых оркестров, играет вещи новые. Приличность и чинность чрезвычайные, несмотря на некоторый общий вид семейственности и даже интимности. Знакомые, все дачники, сходятся оглядывать друг друга. Многие исполняют это с истинным удовольствием и приходят только для этого; но есть и такие, которые ходят для одной музыки. Скандалы необыкновенно редки, хотя, однако же, бывают и в будни, но без этого ведь невозможно» (8, 286). Если мы вчитаемся в этот пассаж, то ясно почувствуем, что он написан не случайно, а как увертюра к последующему разразившемуся скандалу с Настасьей Филипповной. Это описание должно как бы подчеркнуть все то, что случилось затем с Настасьей Филипповной именно здесь. Поэтому-то и надо было весьма двусмысленно заявить: «скандалы необыкновенно редки» и «но без этого ведь невозможно». Этим Достоевский как бы и подчеркивает необыкновенность случившегося затем и одновременно стремится дать понять, что смягчает неприличие скандала.

Отсюда не случайно и появление в Павловске Рогожина. В 1867 г. в Павловске начала исполняться «русская музыка»: хор ямщиков «Высоко сокол летает» из оперы Е. Фомина «Ямщики на подставе», «русские песни» О. Дютша, А. Львова и пр.¹³ В связи с этим на концертах стало появляться богатое купечество.

Указание на место действия как бы многое договаривает за Достоевского из того, что он как бы не успевает сказать читателю, но что было хорошо известно современникам. Достоевский писал не для тех, кто будет жить много лет спустя, а для своих современников и очень часто — для петербуржцев. В этом он во многом схож с М. Е. Салтыковым-Щедриным, которого сейчас

уже иногда просто невозможно читать без подробнейших комментариев.

Не случаен в «Идиоте» и Павловский парк, где происходит счастливейшее событие в жизни Мышкина: свидание с Аглаей. Сады в течение многих веков являлись символами Эдема — рая на земле. Так было в монастырских садах Средневековья и так же осталось в предромантических и романтических садах конца XVIII и начала XIX в. Пейзажный парк в Павловске, во многом навеянный пейзажной живописью Клода Лоррена, был также «тенью рая». Мечтая о переустройстве Петербурга, Достоевский собирался расширить его сады, соединить любимый им Юсуповский сад с Михайловским и далее с Летним. Интерес же Достоевского к Клоду Лоррену общеизвестен. «Золотой век» Лоррена упоминается в «Подростке» Достоевского. Воспроизведение этой картины имелось в подборке репродукций, составленной для мужа А. Г. Достоевской¹⁴.

Пейзажный парк — это «заколдованный лес», полный видений, собирающихся в его «священной тени». Сад, например, для Александра Попа — это постоянная игра реальности и фантазии, действительных событий и снов и «видений»¹⁵. У Достоевского в «Идиоте» в Павловске видит сны Ипполит и в самом Павловском парке видит полусон-полувидение Мышкин, засыпая на зеленой скамейке перед свиданием с Аглаей («Идиот»).

Наконец еще один аспект этого реального «продолжения» произведений Достоевского в знакомой его читателям-современникам топографии Петербурга. На этот аспект указал Г. Федоров в статье «Петербург “Двойника”»¹⁶. Анализируя путь Голядкина в Семилавочную после его изгнания с бала, Г. Федоров указал, что он отнюдь не случаен и что архитектурные и скульптурные двойники перекрещивались между собой на его

пути и вводили Голядкина в свой хоровод. Здесь и типовые мосты через Фонтанку, и клодтовские кони на Аничковом мосту, и Троицкий собор как предшественник Исаакия, и Аничковский дворец как «малый» Зимний, и сама Фонтанка как «малая» Нева, и пограничный характер всего района и прочее, и прочее. Не все, может быть, полностью доходило до сознания читателя-современника, но символическое значение топографических деталей художественных произведений Достоевского было все же необходимейшей их особенностью. Произведения его уходило как бы в сферу подсознательного, были полусном-полувидением, раскрывались постепенно и не случайно, что даже настоящий сон играет у него такую большую роль. Именно, может быть, поэтому Достоевскому так важна была связь с реальностью.

В произведениях Достоевского действие очень часто разыгрывается в полусне, в полуяви, часты сны и мечтания, идеи похожи на бредовые состояния. И именно поэтому, думается, Достоевскому так важно было уверить читателя в реальности происходящего и происходившего, обставить свои произведения реквизитом точнейших адресов, вступать в каждом произведении в диалог с действительностью.

Но стремление приблизиться к реальности делает неизбежным пренебрежение к традиционной и строгой форме. Возникает то явление, которое я назвал в начале этой книги «стыдливостью формы».

КОНТРАПУНКТ СТИЛЕЙ КАК ОСОБЕННОСТЬ ИСКУССТВ

1

Не давая в данной заметке определение тому, что такое стиль в широком искусствоведческом смысле этого слова, отмечу его важнейшую особенность: стиль всегда некоторое единство. Это единство пронизывает и объединяет собой как форму произведения искусства, так в известной мере и его содержание. Для стиля эпохи характерны и излюбленные темы, мотивы, подходы, и повторяющиеся элементы внешней организации произведения. Стиль обладает как бы кристаллической структурой, структурой, подчиненной какой-либо единой стилистической доминанте.

Стилистическое единство создается совместно творцом произведения и его читателем, зрителем, слушателем. Автор произведения искусства сообщает тому, кто его произведение воспринимает, некий стилистический ключ. И в конечном счете творцами стиля эпохи оказываются как авторы, так и те, к кому они обращаются. Более внимательное исследование стилей показывает, однако,

что большинство высокохудожественных произведений может быть прочтено не в одном ключе, а по крайней мере в двух. И это один из признаков их художественного богатства.

Кристаллы, как известно, могут вращаться друг в друга. Для кристаллов, впрочем, это вращение исключение, но для произведений искусства — явление вполне обычное.

Искусство уже по самой природе своей имеет два слоя, а иногда и больше. В этом природа образа, метафоры, метонимии. В этом и природа поэтического слова: за обычным смыслом скрывается другой — необычный.

Принадлежность произведения к двум стилям одновременно как бы подготовлена самой природой искусства.

Произведения Шекспира воспринимаются и в стиле барокко, и в стиле ренессанса. Произведения Гоголя, Лермонтова, даже Достоевского — это произведения, которые в какой-то своей части могут быть прочитаны и в плане их принадлежности к реализму, и в плане романтического стиля¹.

Стиль не пассивно воспринимается читателем, а «реконструируется» читателем, зрителем и слушателем. В произведении искусства есть некая идеальная форма и есть воплощение этой идеальной формы, которая в какой-то мере всегда отстает от идеальной и поэтому требует от воспринимающего сотворчества с автором. Стиль обнаруживает себя в восприятии произведения искусства, если только это восприятие эстетическое, имеет творческий характер. Воспринимающий произведение искусства, преодолевая отдельные непоследовательности стиля в произведении, восстанавливает его единство. Это так же, как при восприятии стихотворной формы поэтического произведения: метр может нарушаться, но эти нарушения метра восстанавливаются с помощью инерции



ритма. Когда читающий освоил ритм, он может не замечать пропуски необходимых для метрической правильности ударений. Поэтому наличие в одном произведении нескольких стилей — задача, которую автор предлагает своим читателям, и характерно, что задача эта с большим трудом разрешается современниками автора, чем читателями другого времени в свете общей исторической перспективы.

В данной статье мы остановимся на случаях совмещения нескольких стилей в одном произведении. Это видимое нарушение единства на самом деле, как мы увидим, не только создает новое, высшее единство, но и является важной исторической особенностью искусства, позволяющей искусству успешно развиваться и сочетаться с действительностью.

2

Наиболее простые и наглядные примеры сочетания различных стилей дает архитектура. Гораздо труднее их определить в литературе, так как в литературе сложнее, чем в пластических искусствах, выявляются признаки стилей. Однако их необходимо увидеть, ибо попытки рассматривать стиль каждого писателя как стиль строго единый, не вдаваясь в динамику возникновения стиля, перехода от одного стиля к другому, не вскрывая в общем единстве наличие динамически сложившихся компонентов, только обедняют наше понимание произведения искусства.

Особенно богата соединениями различных стилей история английского искусства. Английская готика, например, просуществовала без перерывов со второй половины XII до XIX в. включительно. Было бы при этом неправильно рассматривать английскую готику как сплошь

подражательную или для нового времени — как целиком ретроспективную. Многие конструктивные приемы в готической архитектуре были открыты в английской готике раньше, чем в континентальной: например, стрельчатая арка (собор в Чичестере, 1186 г., восточный трансепт собора в Линкольне, 1190 г.), нервюрный свод (собор в Дареме, 1093 г.). Раньше, чем во Франции, совершился в Англии переход к «пламенеющей» готике со всеми ее стилистическими новшествами. И тем не менее английская готика никогда не достигала такой конструктивной (структурной) последовательности, как во Франции или в Германии. Она постоянно входила в соединение с ренессансом, барокко, классицизмом, стилем тюдор и пережила своеобразный подъем в XIX в., недооценивать который было бы грубой ошибкой.

Наиболее убедительным с точки зрения эстетических достоинств представляет собой соединение двух стилей в английском так называемом перпендикулярном стиле, существование которого может быть отмечено уже с конца XIV в. и который представлял собой соединение традиционной готики с веяниями ренессанса.

Перпендикулярная готика — это английский стиль *par excellence*, и ее идейное значение было совершенно отличным от того, которому служила готика на европейском континенте. Если в Европе обращение к готике в XIX в. знаменовало собой реакционные устремления к прошлому, то в Англии готика символизировала либерализм и так называемые «английские свободы». Именно поэтому здание английского парламента было выстроено в 30-е гг. XIX в. в стиле английской готики².

О конкретной связи английской перпендикулярной готики с представлениями об «английских свободах» пишет Джон Мартин Робинсон, автор исследования о замке Арундел (Arundel)³. Замок Арундел как таковой



существует уже в течение девяти веков (с 1067 г.). Он был сильно разрушен в XVII в. во время гражданской войны в Англии. Наследственный владетель этого замка, одиннадцатый в роду герцог Норфолкский, начал его реконструкцию в 1786 г. в стиле готики с элементами романской архитектуры (романский стиль в Англии называется норманнским, или саксонским). Одну из главных ролей в создании этого смешанного стиля сыграл архитектор Джеймс Уайет (Wyatt). Появилась разновидность английской готики — the Arundelian style, в котором был перестроен для короля Георга III Виндзорский замок. Одиннадцатый герцог Норфолкский был по своим взглядам либералом, поклонником американской революции. В созданном по его инициативе стиле Arundelian он начал строить некоторые архитектурные сооружения, называя их именами деятелей американской революции: Джефферсон и пр. Одиннадцатый герцог Норфолкский был председателем клуба вигов, противником работорговли. При начале реконструкции Baron's Hall в 1804 г. первый заложенный камень был посвящен им свободе. Многочисленные сюжеты живописи, витражей, скульптуры в замке были посвящены триумфам свободы над тиранией королей (подписанию Великой хартии вольностей, установлению суда по закону и пр.).

Соединение двух стилей, но другого порядка, чем перпендикулярная готика, представляет собой замок Даунтон, построенный в 1774–1778 гг. Ричардом Пейном Найтом (Richard Payne Knight). Здесь введен контраст двух стилей. Снаружи замок построен в стиле поздней английской готики. Внутри же он выстроен в стиле римской античности (один из залов замка представляет собой, например, подражание внутреннему виду Пантеона: даже порфиновые колонны были привезены из Италии). Что такое распределение стилей между экстерьером

и интерьером далеко не случайно, показывает тот факт, что знаменитый шотландский архитектор Роберт Адам проектировал замок Кулзин в средневековом стиле, но с классической двойной лестницей внутри. Античные принципы красоты он возрождал в других своих постройках⁴.

В этих примерах перед нами не соединение двух стилей, позволяющих одно и то же произведение «читать» в двух ключах — позднеготическом и классицизма, а упорядоченное разграничение этих стилей, рассчитанное на эффект перехода от одного стиля к другому. Восприятие, утомленное доминантами одного стиля, должно было переходить к доминантам другого стиля, упражняя свою эстетическую гибкость и вместе с тем давая себе некоторый «отдых». Характерно, что каждое помещение замка или дворца могло создаваться в своем стиле: интерьер должен был быть разнообразен уже начиная с 1770-х гг.

Перед нами как бы ослабленные формы соединения различных стилей.

То же структурное единство двух стилей характерно для английской живописи и английской скульптуры на всем протяжении их развития. Причиной этого являлось, очевидно, то, что английское искусство было в целом широко раскрыто для континентальных влияний и для приезжих мастеров, но имело одновременно с этим мощную творческую сопротивляемость, определявшуюся тем, что в основном английское искусство подчинялось собственным богатым традициям. Оно было общеевропейским и традиционно-английским одновременно.

Нечто аналогичное и одновременно противоположное Англии в отношении искусств представляет собой другой остров — Сицилия. Сицилия, так же как и Англия, постоянно подвергалась влиянию континентального искусства Европы, но без той же способности к творческому



усвоению влияний. Поэтому в Сицилии часто механически смешивались различные стили. В Сицилии могут быть отмечены влияния финикийцев, греков, карфагенян, римлян, готов, византийцев, арабов, норманнов, немцев, французов, испанцев, австрийцев, англичан. Можно сказать, что в искусстве Сицилии отразились почти все европейские цивилизации и частично восточные. Здесь, иногда в одном и том же архитектурном сооружении, конфронтировались латинский Запад и исламский Восток. Знаменитый собор в Чефалу, начатый королем Рожером II в 1131 г. — западный снаружи и византийский внутри, со своей поразительной мозаикой Пантократора, — представляет собой механическое соединение двух европейских стилистических стихий, очевидно обусловленное не замыслом творца, а случайным сочетанием вкусов строителей и мозаичистов из разных стран.

Аналогичную английской готике роль постоянного возбудителя в появлении новых стилей в Англии и Шотландии имели и другие стили — как иных стран, так и старые стили своей страны. Мы уже характеризовали в этом отношении так называемый британский Adam's Style. Многочисленны и постоянные обращения британских зодчих и мебельщиков к собственным старым стилям: Regency Revival⁵, Georgian Revival, Norman Revival (возрождение романского стиля в его английской модификации) и т. д.

Я привожу в пример историю английской архитектуры, но аналогичными обновлениями и возрождениями наполнен весь XIX в. по всей Европе. Здесь и обращения к готике, к романскому стилю, к Ренессансу и более узкие обращения — к стилю ампир во Франции при Наполеоне III или к стилю рококо, во втором рокайле тогда же и т. д.

Характерно, что Англия, в свою очередь, влияла на континент: типично австрийский стиль во внутреннем

убранстве домов, а частично и в их экстерьерах, в музыке и в поэзии — стиль бидермайер — был в значительной мере навеян английским стилем Адама в интерьерах⁶.

3

Упомянув о стиле бидермайер, мы прямо подошли к очень важной в истории искусств проблеме эклектики.

С самого своего возникновения стиль бидермайер подвергся нападкам со стороны знатоков искусства — как стиль эклектический, а потому смешной и безвкусный. Это отразилось в самом названии этого стиля, данного ему врагами⁷. Потребовалось почти полстолетия, чтобы стиль бидермайер был реабилитирован в глазах историков искусств. Это произошло в начале XX столетия.

Что такое эклектика и какова ее роль?

Как правило, отрицание всех так называемых эклектических стилей происходило при их появлении; впоследствии исторический взгляд на эклектические стили вносил успокоение в оценки, и так называемые эклектические стили начинали оправдываться в свете исторической перспективы. На наших глазах произошла реабилитация стиля модерн (иначе называемого *art nouveau*, Сецессион и пр.) и других предшествовавших модерну стилей, в частности, уже упомянутого второго рокайля.

Иногда естественное у исследователя, занятого поисками стиля эпохи, стремление искать по преимуществу стилистическое единство, единый стилистический код для прочтения всех памятников эпохи заставляет его не замечать отсутствия в ту или иную эпоху единой эстетики. Между тем не только наличие единства, но и само отсутствие единства стиля является в какой-то мере характерным для своего времени.



Приведу такой пример. В художественной жизни России второй половины XIX в. резким несоответствием литературному реализму отличалась эстетика балетного спектакля. Вспомним, с какой насмешкой и горечью писал Некрасов о танце русского мужика в стихотворении «Балет» (1866): такое изображение этой сферы народной жизни было для него неприемлемо.

В известной мере Некрасов был прав. Однако нельзя при всем том отрицать огромное значение постановщика танца «Мужичок» балетмейстера Мариуса Петипа для русского искусства в целом.

Гениальный эклектик М. Петипа задержал в России процесс падения европейского балетного искусства, сохранил целый ряд постановок начала XIX в., эпохи романтического балета («Жизель», «Пахита» и др.), а затем поднял балетное искусство на такую высоту, что этот, казалось бы, частный вид искусства смог оказать влияние на русскую музыку, живопись, поэзию и драматургию конца XIX — начала XX в., когда возрождались элементы романтизма. «Симфонизация» балета, достигнутая совместными усилиями балетмейстера и композитора («Спящая красавица» М. Петипа и П. И. Чайковского, «Раймонда» М. Петипа и А. К. Глазунова), привела к влиянию балетной музыки на симфонии (ряд произведений Чайковского и Глазунова⁸), затем к влиянию «балетного» историзма и декорационного искусства на тематику станковой живописи художников «Мира искусства» (А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин, К. Коровин и многие другие) и в конце концов сказалась в тематике символизма. Не случайно средневековый сюжет балета М. Петипа и А. Глазунова «Раймонда», носившего первоначально название «Белая Дама», по имени романтического персонажа балета — «белой дамы», увидевшей главную героиню в мире сновидения, сказался в тематике ранней лирики

Блока. Не менее характерно и то, что драму «Роза и Крест» Блок замыслил первоначально как либретто для балета. Искусство балетмейстера воздействовало на первые режиссерские опыты В. Э. Мейерхольда (особенно в бытность его режиссером Мариинского театра).

Так эстетика балетного спектакля, казалось бы выделенного из общей художественной жизни России второй половины XIX в., вызывавшая резкую неприязнь к балету главных представителей русской прозы и поэзии этого времени (Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого и др.), одержала в другой период своеобразную победу хотя и в ограниченных, но разнообразных областях русского искусства.

Предвидеть такое «схождение» столь различных и по масштабу, и по самому своему эстетическому характеру искусств в точке балета вряд ли было возможно во второй половине XIX в. И все-таки снова возникает вопрос: на какой общей эстетической почве могли одновременно существовать Петипа, Некрасов, Достоевский? Почвой этой, как мне представляется, был типичный для части искусства второй половины XIX в. эклектизм. Эклектизм, не тронувший вершину русской литературы, был присущ некоторым из изобразительных искусств этого времени — в наибольшей мере архитектуре и в известной степени театру, главным образом балету.

Реализм русской литературы середины — второй половины XIX в. не мог распространиться на те виды искусства, где условность была особенно велика: на балет, на архитектуру и прикладное искусство. Поэтому эти области отпали от главенствующего стиля эпохи и развили в своих недрах различные формы эклектики.

От органического сочетания стилей (как в перпендикулярной готике) эклектизм отличается своей неорганичностью. Это по большей части механическое



присоединение и соединение различных стилевых элементов. Тем не менее эклектизм ни в коем случае не следует считать оценочным термином и только отрицательным явлением. Без эклектизма второй половины XIX в. в области архитектуры не мог бы возникнуть стиль модерн начала XX в., а без эклектизма балетного искусства первой половины балетного творчества М. Петипа — его же симфонизация балета конца XIX в., приведшая, как мы уже указывали, к расцвету не только русского балета, но и балетного искусства во многих странах мира.

Эклектизм, освобождая искусство от тирании одного стиля, сделал возможным возникновение в начале XX в. новых течений в области театра, живописи, музыки, поэзии. Правда, следует признать, что и начало XX в. не было целиком свободно от эклектизма, и самое обилие различных направлений, иногда не выходявших за пределы художественных манифестов, было одним из его проявлений.

Эклектические системы стиля можно рассматривать как системы, находящиеся в неустойчивом равновесии. Если такой системе сообщить небольшой импульс, то возникнут явления, которые могут привести либо к полному расстройству всей системы, либо к созданию новых стилей.

Именно в этом заключается, как мне представляется, хотя и отнюдь не эстетическое, но важное историческое оправдание эклектики. Оставаясь эстетически неполноценным, эклектизм тем не менее в аспекте историческом может развивать в себе элементы будущего искусства, сохранять старое для нового; в нем, как в некоей жизненно многообразной и неустойчивой среде, могут зародиться новые направления и новые стили.

Итак, соединение разных стилей может совершаться с разной степенью интенсивности и создавать различные

эстетические ситуации: привлечение одного из предшествующих стилей для создания нового (классицизм последней четверти XVIII в., Adam's style и др.); продолжение старого стиля, приспособленного к новым вкусам (перпендикулярная готика в Англии); нарочитое разнообразие стилей, свидетельствующее о гибкости эстетического сознания (готика в экстерьере замка Арундел в Англии и одновременно классицистические формы внутри); эстетически организованное соседство зданий, принадлежащих разным эпохам (в Сицилии); механическое соединение в одном произведении лишь внешних особенностей различных стилей (эklekтизм).

Независимо от эстетических достоинств произведений, соединяющих в себе различные стили, самый факт столкновения, соединения и соседства различных стилей имел и имеет огромное значение в развитии искусств, порождая новые стили, сохраняя творческую память о предшествующих.

С точки зрения теории искусств основы «контрапункта» различных стилей представляют огромный интерес и подлежат внимательному изучению. Наличие «контрапункта» стилей в истории архитектуры позволяет думать, что и литература, развитие которой в той или иной мере сопряжено с развитием других искусств, обладает различными формами соединения стилей.

Мною уже была высказана гипотеза о том, что в России в XVII в. барокко приняло на себя многие функции Ренессанса⁹. Можно думать, что в России в XVIII в. границы между барокко и классицизмом в значительной степени отличались «размытым» характером. Различные соединения с другими стилями допускал романтизм. Все это еще подлежит внимательному и детальному изучению. Задача данной заметки — только поставить вопрос.

КОНЦЕПТОСФЕРА РУССКОГО ЯЗЫКА

В предлагаемых ниже вниманию читателей размышлениях я исхожу не из понятия «концепта», как это понятие трактуется в коллективном труде¹, а из положений статьи С. А. Аскольдова-Алексеева (1928)², напечатанной в сборнике «Русская речь». Редакция этого сборника в свое время совершила подвиг, напечатав статью «идеалиста», тем более что ко времени его выхода автор был арестован и не мог продолжить своего исследования. Примечание, которым была снабжена статья, конечно, не могло оградить редакцию от очень серьезных обвинений. Текст примечания следующий: «Редакция печатает и впредь будет печатать интересные философско-лингвистические статьи совершенно независимо от общего философского направления их авторов». Свое обещание, однако, редакция не смогла выполнить: сборники «Русская речь» перестали выходить, а сам автор после более чем десятилетних скитаний в ссылках умер в Германии, в Потсдаме, где его «освободители», следственные органы ОГПУ пытались его снова арестовать.

Инфаркт со смертельным исходом освободил его от дальнейших мук.

Сейчас статья С. А. Аскольдова-Алексеева приобрела особую актуальность благодаря появлению работ академика Ю. С. Степанова³, его школы, а также иницированных ими трудов⁴. Аспекты анализа значения концепта, введенные С. А. Аскольдовым-Алексеевым, могут значительно расширить сферу исследования в сторону историко-культурного рассмотрения проблемы.

Я попытаюсь продолжить рассуждения С. А. Аскольдова. Для этого необходимо в самом кратком виде изложить выводы автора, хотя уже в своей статье он достаточно лаконичен. Аскольдов начинает свою статью так: «Вопрос о природе общих понятий или концептов — по средневековой терминологии универсалий — старый вопрос, давно стоящий на очереди, но почти не тронутый в своем центральном пункте. Общее понятие, как содержание акта сознания, остается до сих пор весьма загадочной величиной — почти неуловимым мельканием чего-то в умственном кругозоре, происходящим при быстром произнесении и понимании таких слов, как “тысячеугольник”, “справедливость”, “закон”, “право” и т. п. Связываете ли вы со словом “тысячеугольник” какое-нибудь представление? Если такое представление и есть, то оно, конечно, неотлично от представления 800- или 900-угольника. И однако вы самым четким образом можете вывести сумму углов этих фигур, а при известных данных их периметры, площади и т. п.».

«Как может неясное “что-то”, только “мелькающее” в уме, породить такую четкость выводов?» — спрашивает С. А. Аскольдов.

Ответ на свой вопрос С. А. Аскольдов находит в том, что концепт выполняет функцию заместительства. С. А. Аскольдов пишет: «Чтобы подойти к уяснению



природы концептов, необходимо уловить самую существенную их сторону, как познавательных средств. Эту сторону мы видим в *функции заместительства* (курсив мой. — Д. Л.). Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода». Свою мысль С. А. Аскольдов поясняет следующим примером: «Высказывая какое-нибудь общее положение о растительном организме, мы ведь в конечном итоге имеем в виду именно их, то есть все неопределенное множество реальных или хотя бы представимых растений... Не следует, конечно, думать, что концепт есть всегда заместитель реальных предметов. Он может быть заместителем некоторых сторон предмета или реальных действий, как, например, концепт “справедливость”. Наконец, он может быть заместителем разного рода хотя бы и весьма точных, но чисто мысленных функций. Таковы, например, математические концепты».

Существенная особенность заместительной способности концептов, указывает Аскольдов, состоит в том, что она основана иногда только на потенции совершить то или иное «замещение» — потенции иногда крайне слабо ощутимой, но тем не менее действенной, без которой не может совершаться более или менее слаженное языковое общение.

В отличие от С. А. Аскольдова я полагаю, что концепт существует не для самого слова, а во-первых, для каждого основного (словарного) значения слова отдельно и, во-вторых, предлагаю считать концепт своего рода «алгебраическим» выражением значения («алгебраическим выражением» или «алгебраическим обозначением»), которым мы оперируем в своей письменной и устной речи, ибо охватить значение во всей его сложности человек просто не успевает, иногда не может, а иногда

по-своему интерпретирует его (в зависимости от своего образования, личного опыта, принадлежности к определенной среде, профессии и т. д.). Заместительная функция концепта облегчает языковое общение еще в одном отношении: оно позволяет при языковом общении преодолевать несущественные, но всегда существующие между общающимися различия в понимании слов, их толковании, отвлекаться от «мелочей» (иногда, впрочем, очень важных, например, в поэзии).

Какое из словарных значений слова замещает собой концепт, выясняется обычно из контекста, а иногда даже из общей ситуации. Концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека.

Рассматривая, как воспринимается слово, значение и концепт, мы не должны исключать человека. Потенции концепта тем шире и богаче, чем шире и богаче культурный опыт человека.

И слово, и его значения, и концепты этих значений существуют не сами по себе в некоей независимой невесомости, а в определенной человеческой «идеосфере». У каждого человека есть свой, индивидуальный культурный опыт, запас знаний и навыков (последнее не менее важно), которыми и определяется богатство значений слова и богатство концептов этих значений, а иногда, впрочем, и их бедность, однозначность.

Составители словарей языка обычно тоже отмечают «участие» словоносителей пометами к слову типа: «устар<елое>», «обл<астное>», «простореч<ное>», «разго<ворное>», но этого, конечно, слишком мало, чтобы определить участие человека в характере значения, а тем более для содержания концепта. В сущности у каждого человека есть свой круг ассоциаций, оттенков значения

и в связи с этим свои особенности в потенциальных возможностях концепта.

Чем меньше культурный опыт человека, тем беднее не только его язык, но и «концептосфера» его словарного запаса, как активного, так и пассивного. Имеет значение не только широкая осведомленность и богатство эмоционального опыта, но и способность быстро извлекать ассоциации из запаса этого опыта и осведомленности.

Концепты возникают в сознании человека не только как «намёки на возможные значения», «алгебраическое их выражение», но и как отклики на предшествующий языковой опыт человека в целом — поэтический, прозаический, научный, социальный, исторический и т. д.

Концепт не только подменяет собой значение слова и тем самым снимает разногласия, различия в понимании значения слова, чем облегчается общение, он в известной мере и расширяет значение, оставляя возможности для сотворчества, домысливания, «дофантазирования» и для эмоциональной ауры слова. С этой точки зрения концепт — это не просто алгебраическое обозначение, не знак и не сигнал. Концепты, являясь «посланиями» (message), могут по-разному восприниматься адресатами. Правда, контекст, в котором доходит до адресата концепт, ограничивает эти возможности, что чрезвычайно важно в науке и в поэзии особенно.

Концепты, будучи в основном всеобщими, одновременно включают в себе множество возможных отклонений и дополнений, но в пределах контекста. Концепт находится между богатыми возможностями, возникающими на основе его «заместительной функции», и ограничениями, определяемыми контекстом.

Итак, концепт тем богаче, чем богаче национальный, сословный, классовый профессиональный, семейный и личный опыт человека, пользующегося концептом.

В совокупности потенции, открываемые в словарном запасе отдельного человека, как и всего языка в целом, мы можем называть концептосферами.

Концептосфера национального языка тем богаче, чем богаче вся культура нации — ее литература, фольклор, наука, изобразительное искусство (оно также имеет непосредственное отношение к языку и, следовательно, к национальной концептосфере), она соотносима со всем историческим опытом нации и религией особенно.

Отдельных вариантов концептосферы национального языка очень много, они по-разному группируются, по-разному себя проявляют.

Каждый концепт в сущности может быть по-разному расшифрован в зависимости от сиюминутного контекста и культурного опыта, культурной индивидуальности концептоносителя.

Между концептами существует связь, определяемая уровнем культуры человека, его принадлежностью к определенному сообществу людей, его индивидуальностью. Одна концептосфера может сочетаться с другой — скажем, концептосфера русского языка в целом, но в ней концептосфера инженера-практика, а в ней концептосфера семьи, а в ней индивидуальная концептосфера. Каждая из последующих концептосфер одновременно сужает предшествующую, но и расширяет ее.

Сравним, например, концепты таких слов русского языка, как «отчизна», «незнакомка», «варяг», «интеллигенция», «верба», «булат», «сцена», «блокада» и т. д. В потенциях каждого из значений этих слов будет сказываться личный опыт человека.

Основное в концепте «сцена» будет профессия: употребляет ли слово «сцена» актриса или обычный зритель, находящийся в театре (имеет значение и местонахождение). В концепте «незнакомка» имеет значение,



читал ли данный человек Блока и в каком контексте употреблено это слово. В концепте «интеллигенция» огромное значение имеет то, как говорящий или пишущий о ней относится к «интеллигенции». Имеет значение, знает ли языконоситель о значении «вербы» в церковном быту и даже в торговом дореволюционном, ленинградец ли человек, произносящий слово «блокада». Какие поэтические произведения читал человек, слышащий и произносящий слово «булат», и т. п.

При этом надо иметь в виду, что своими концептами обладают не только отдельные слова, но и целые фразеологизмы, например «валаамова ослица», «тьма египетская», «демьянова уха», «преданья старины глубокой», «дистанция огромного размера» и т. д. Надо сказать, что в этих последних примерах концепт фразеологизмов как бы вытесняет даже значение фразеологизмов, занимает в языке большее место, чем значение.

То обстоятельство, что концепт скрывает за собой, позади себя всю сложность и все обилие словарного смысла, как ни парадоксально это звучит, облегчает общение с помощью языка, как облегчает алгебра арифметические действия.

Повторяю: концепт имеет смысл своего существования в «подстановочной» роли в языке.

Итак, в словарном запасе языка существуют четыре уровня: 1) сам словарный запас (включая фразеологизмы); 2) значения словарного типа, примерно так, как они определяются словарями; 3) концепты — некоторые подстановки значений, скрытые в тексте «заместители», некие «потенции» значений, облегчающие общение и тесно связанные с человеком и его национальным, культурным, профессиональным, возрастным и прочим опытом; 4) концепты отдельных значений слов, которые зависят друг от друга, составляют некие

целостности и которые мы определяем как концептосферу.

Остановимся на последнем уровне подробнее. Концепты создаются не только в индивидуальном опыте человека, и не все люди в равной мере обладают способностью обогащать «концептосферу» национального языка. Особое значение в создании концептосферы принадлежит писателям (особенно крестьянству). Поэтому, как кажется (этот вопрос требует еще доработки), имеют концепты не только слова, но и фразеологизмы, являющиеся также заместителями, часто очень богатыми, отдельных понятий.

Нет смысла приводить примеры концептов, возникающих на основе фразеологизмов из «Горя от ума» Грибоедова, басен Крылова, пословиц, поговорок, песен и т. д.

В концептосферу входят даже названия произведений, которые через свои значения порождают концепты. Так, например, когда мы говорим «Обломов», мы можем, грубо говоря, разуместь три значения этого слова: либо название известного произведения Гончарова, либо героя этого произведения, либо определенный тип человека. И вот в зависимости от того, читали ли мы Гончарова, насколько глубоко и по-своему поняли его и сблизили со своим культурным опытом, все три концепта будут в пределах контекста различаться по смыслу и «потенциям». Тем не менее для всякого человека слово «Обломов» говорит чрезвычайно много. В потенции в нашем сознании со словом «Обломов» возникает целый мир столичной и деревенской жизни, мир русского характера, сословных и возрастных особенностей и т. д.

Концептосфера русского языка, созданная писателями и фольклором, исключительно богата. Концептосфера языка — это в сущности концептосфера русской культуры.



Национальный язык — это не только средство общения, знаковая система для передачи сообщений. Национальный язык в потенции — как бы «заместитель» русской культуры.

Ощущение языка (а мы бы сказали концептосферы русского языка) как своего рода концентрации духовного богатства, своего рода знамени духовного богатства, культуры в целом было в высшей степени свойственно особенно чутким к русскому языку поэтам. Анна Ахматова так выразила свое ощущение от «Евгения Онегина»:

И было сердцу ничего не надо,
Когда пила я этот жгучий зной.
«Онегина» воздушная громада,
Как облако, стояла надо мной.

Если перевести смысл этих строк на язык наложенных выше представлений о концептах, то понять эти строки следует так: «Евгений Онегин» заключает в себе такое богатство концептов всех сфер русского языка, а точнее русской литературы, и что «сердце» Ахматовой — ее эмоционально-ассоциативная память — всем этим переполнено. Ахматова называет то, что мы определили как «концептосферу», воздушной громадой; оно облаком стоит над ней, оно выше ее. Сравнение концептосферы с облаком и воздушной громадой подчеркивает нереализованность до конца, некую «облачность» всей концептосферы «Евгения Онегина». Это действительно то, что другие (вероятно, имея в виду то же самое) называли «Онегина» энциклопедией русской жизни и русской культуры.

И в самом деле, если мы путем медленного чтения, обоснованного Л. В. Щербой, будем вникать в «Евгения Онегина», вскрывая все «потенции» его текста, то убедимся в необычайном богатстве концептосферы этого

произведения, как бы концентрирующего литературную, фольклорную, «светскую» (усадебную и столичную) культуру России своего времени.

Русский язык действительно «жгуче знойный» по возбуждаемым им концептам. «Жгучего зноя» не может возбудить язык, склонный к обнаженно понятийным и однозначным определениям, к терминологичности, удобный для науки, техники и для компьютеров, лишенный богатого человеческого, национального, исторического опыта.

Характерно, что поэты, начавшие писать стихи на русском, больше всего благодаря богатству своей концептосферы, приспособленному для поэзии своими потенциальными возможностями, не могут перейти на другой язык. Об этом говорил мне и Иосиф Бродский. Он признал, что пишет отзывы, статьи, рецензии на английском, но не мыслит перейти на английский в поэзии: английский удобнее для науки, техники, математики, физики, прост для компьютеров, но, несмотря на богатый опыт в поэзии, труден для нее — во всяком случае, труднее русского.

Чтобы показать, насколько важно понятие концепта для понимания поэтических текстов, напомним строки из «Пророка» Пушкина, которые приводит в своей работе «Концепт и слово» и Аскольдов:

И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.

Как понимать это «перепутье»? В «Словаре языка Пушкина» «перепутье» в стихотворении «Пророк» определено как «место, где перекрещиваются или расходятся дороги»⁵. Однако такое толкование этого текста совершенно неприемлемо. В поэзии это конкретизация, которая может вызвать только недоумение. Почему серафим явился на «развилке дорог»? Каких и где?



Такое же значение указано как основное и в других словарях⁶. В словаре С. Ожегова приводится и выражение «на перепутье» с обозначением «перен<осное>»: «в нерешительности перед выбором чего-н.». К этому «переносному» значению можно сделать следующее примечание: здесь нет ничего «переносного» — значение «путь» как «жизненный путь» традиционно вошло не только в систему русского языка, но и в систему русского поэтического мышления⁷. В стихотворении Пушкина «Пророк» имеется в виду перепутье жизненное, и здесь перед нами целый концепт, в который входят представления Пушкина о своей жизни в момент явления ему серафима; возможно, отождествляя себя с паломником, странником, Пушкин говорил о своих жизненных сомнениях, сомнениях мировоззренческих. Кроме того, не следует забывать, что слово «перепутье» по сходству ассоциируется с «путаницей» (ср. «Бесы», «Стихи, сочиненные во время бессонницы» и пр.). Но больше всего для понимания концепта «перепутье» дает цикл «Подражания Корану», в котором тема пророка перекрещивается с темой путника, особенно в последнем стихотворении, где «путник усталый», ропщущий на Бога, обращается к Богу, и совершается «чудо» — путник вновь молодеет. Эта же тема у Пушкина сочетается с темой пророчества об обращении к Богу всей страны после ее грядущего падения:

Но дважды ангел вострубит;
На землю гром небесный грянет:
И брат от брата побежит,
И сын от матери отпрянет.

И все пред Бога притекут,
Обезображенные страхом;
И нечестивые падут,
Покрыты пламенем и прахом.

Таким образом, рассмотрение концепта слова «перепутье» дает нам возможность глубже понять значение стихотворения Пушкина «Пророк» и связать его с личными переживаниями Пушкина, что может быть подкреплено другими документами и соображениями.

Под пророком Пушкин понимает не какого-то абстрактного пророка вообще, а самого себя, перелом, происшедший с ним, возвращение его к Богу и осознание своей высшей роли.

Богатство русского языка определяется на всех четырех уровнях: 1) на уровне самого запаса слов, который чрезвычайно богат благодаря тысячелетнему опыту, тесному общению с тем языком, который принято называть церковно-славянским, обширности территорий с различными условиями существования и общения с другими народами, обусловившими в своей совокупности разнообразие диалектное, социальное, сословное, образовательное и пр.; 2) на уровне богатства значений и нюансов значений, разнообразия словоупотребления и пр.; 3) на уровне отдельных концептов; 4) на уровне совокупностей концептов — концептосфер.

Главное богатство словаря русского языка лежит на уровне концептов и концептосферы.

Это не противоречит тому положению, что все четыре уровня различны по своей стабильности. Наиболее стабилен первый слой — слой словарного запаса. Менее стабилен слой значений: значение большинства слов приходится исследовать, уделяя некоторое внимание сверх языка носителю языка — человеку, пользующемуся языком. Совсем мало стабилен, чрезвычайно изменчив слой концептов, ибо он крайне зависим от носителя языка, как мы уже указывали. Вместе с тем концепты составляют очень разнообразные сферы, в совокупности создающие концептосферы национального языка.



При этом если изучать всю сферу концептов (или, иначе, «концептосферу» национального языка), то тут оказывается необычайное богатство и теснейшая связь с культурой народа — с литературой и устным народным творчеством в первую очередь.

Итак, богатство языка определяется не только богатством «словарного запаса» и грамматическими возможностями, но и богатством концептуального мира, концептуальной сферы, носителями которой является язык человека и его нации.

Концептуальная сфера, в которой живет любой национальный язык, постоянно обогащается, если есть достойная его литература и культурный опыт. Она трудно поддается сокращению, и только в тех случаях, когда пропадает культурная память в широком смысле этого слова.

В частности, бывают чрезвычайные обстоятельства, при которых концептосфера языка может резко сократиться. Такое чрезвычайное обстоятельство имело место в 1918 г., когда декретами советской власти было отменено преподавание церковно-славянского языка и Закона Божия. Постоянное обращение к молитвам, к богослужебным текстам, и особенно к Псалтыри, к текстам на церковно-славянском языке на протяжении тысячелетия служило важнейшим источником обогащения концептосферы русского языка. Церковно-славянские слова, выражения и формы слов служили не только расширению русского литературного языка и просторечия, но и вносили оценочный элемент в мышление.

Несмотря на утраты, которые понес русский язык в результате отмены изучения церковно-славянского языка и богослужебных текстов, а также в связи с переходом на новую орфографию, русский язык остается богатейшим выразителем русской культуры, а также

в известном отношении мировой: укажу хотя бы на фразеологизмы, проникшие в русский язык из Шекспира, Данте, Цицерона и прочих, на философскую, научную общемировую терминологию.

Термин «концептосфера» вводится мною по типу терминов В. И. Вернадского: ноосфера, биосфера и пр.

Понятие концептосферы особенно важно тем, что оно помогает понять, почему язык является не просто способом общения, но неким концентратом культуры — культуры нации и ее воплощения в разных слоях населения вплоть до отдельной личности.

Язык нации является сам по себе сжатым, если хотите, алгебраическим выражением всей культуры нации.

Уже самый поверхностный взгляд на концептосферу русского языка демонстрирует исключительное богатство и многообразие русской культуры, созданной за тысячелетие в разных сферах русского народа на огромном пространстве и в различных соотношениях с культурами других народов (через язык, искусство и пр.).

Учитывая все это, мы можем понять, почему И. С. Тургенев интуитивно связывал судьбу русского языка с судьбой русского народа: действительно, язык в потенциальной форме его концептов — воплощение всей культуры народа. Убить культуру народа, воплощенную в памяти языка, конечно, нельзя.

Свои размышления над проблемой концептосферы я отнюдь не считаю законченными. Попытаюсь в дальнейших работах продолжить некоторые из тем, намеченных в данной работе.

Часть III

ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

Воспитание любви к родному краю, к родной культуре, к родному селу или городу, к родной речи — задача первостепенной важности, и нет необходимости это доказывать, начинается с малого — с любви к своей семье, к своему жилищу, к своей школе. Постепенно расширяясь, эта любовь к родному переходит в любовь к своей стране — к ее истории, ее прошлому и настоящему, а затем ко всему человечеству, к человеческой культуре.

Истинный патриотизм — это первая ступень к действенному интернационализму. Когда я хочу себе представить истинный интернационализм, я воображаю себя смотрящим на нашу Землю из мирового пространства. Крошечная планета, на которой мы все живем, бесконечно дорогая нам и такая одинокая среди галактик, отделенных друг от друга миллионами световых лет!

Человек живет в определенной окружающей среде. Загрязнение среды

делает его больным, угрожает его жизни, грозит гибелью человечеству. Всем известны те гигантские усилия, которые предпринимаются нашим государством, отдельными странами, учеными, общественными деятелями, чтобы спасти от загрязнения воздух, водоемы, леса, чтобы сохранить животный мир нашей планеты, спасти становища перелетных птиц, лежбища морских животных. Человечество тратит миллиарды и миллиарды не только на то, чтобы не задохнуться, не погибнуть, но чтобы сохранить также природу, которая дает людям возможность эстетического и нравственного отдыха. Целительная сила природы хорошо известна.

Наука, которая занимается охраной и восстановлением окружающей природы, называется экологией и как дисциплина начинает уже сейчас преподаваться в университетах.

Но экологию нельзя ограничивать только задачами сохранения природной биологической среды. Для жизни человека не менее важна среда, созданная культурой его предков и им самим. Сохранение культурной среды — задача не менее существенная, чем сохранение окружающей природы. Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда столь же необходима для его духовной, нравственной жизни, для его «духовной оседлости», для его привязанности к родным местам, нравственной самодисциплины и социальности. А между тем вопрос о нравственной экологии не только не изучается, он даже и не поставлен нашей наукой как нечто целое и жизненно важное для человека. Изучаются отдельные виды культуры и остатки культурного прошлого, вопросы реставрации памятников и их сохранения, но не изучается нравственное значение и влияние на человека всей культурной среды во всех ее взаимосвязях, хотя сам факт воспитательного



воздействия на человека его окружения ни у кого не вызывает ни малейшего сомнения.

Вот, к примеру, после войны в Ленинград вернулось, как известно, далеко не все довоенное население, тем не менее вновь приехавшие быстро приобрели те особые, ленинградские черты поведения, которыми по праву гордятся ленинградцы. Человек воспитывается в определенной, сложившейся на протяжении многих веков культурной среде, незаметно вбирая в себя не только современность, но и прошлое своих предков. История открывает ему окно в мир, и не только окно, но и двери, даже ворота. Жить там, где жили революционеры, поэты и прозаики великой русской литературы, жить там, где жили великие критики и философы, ежедневно впитывать впечатления, которые так или иначе получили отражение в великих произведениях русской литературы, посещать квартиры-музеи — значит обогащаться духовно.

Улицы, площади, каналы, дома, парки — напоминают, напоминают, напоминают... Ненавязчиво и ненастойчиво творения прошлого, в которые вложены талант и любовь поколений, входят в человека, становясь мерилем прекрасного. Он учится уважению к предкам, чувству долга перед потомками. И тогда прошлое и будущее становятся неразрывными для него, ибо каждое поколение — это как бы связующее звено во времени. Любящий свою родину человек не может не испытывать нравственной ответственности перед людьми будущего, чьи духовные запросы будут все множиться и возрастать.

Если человек не любит хотя бы изредка смотреть на старые фотографии своих родителей, не ценит память о них, оставленную в саду, который они возделывали, в вещах, которые им принадлежали, — значит, он не любит их. Если человек не любит старые улицы, старые

дома, пусть даже и плохонькие, — значит, у него нет любви к своему городу. Если человек равнодушен к памятникам истории своей страны — он, как правило, равнодушен и к своей стране.

Итак, в экологии есть два раздела: экология биологическая и экология культурная, или нравственная. Убить человека биологически может несоблюдение законов биологической экологии, убить человека нравственно может несоблюдение законов экологии культурной. И нет между ними пропасти, как нет четко обозначенной границы между природой и культурой. Разве не влияло на среднерусскую природу присутствие человеческого труда? Крестьянин веками трудился, ласково гладил холмы и доли сохой и плугом, бороной и косой, оттого-то среднерусская, а особенно подмосковная, природа такая родная, приласканная. Крестьянин оставлял леса и перелески нетронутыми, обходил их плугом, и потому они вырастали ровными купами, точно в вазу поставленные. Избы и церкви деревенский зодчий ставил как подарки русской природе, на пригорке над рекой или озером, чтобы любовались своим отражением. Деревянные стены долго сохраняли тепло рук их строителей. Золотая маковка не только издали светилась как украшение, но и была ориентиром для путника. Не само здание как таковое было нужно человеку, а здание, поставленное в определенном месте, украшающее его, служащее гармоническим завершением ландшафта. Поэтому и хранить памятник и ландшафт нужно вместе, а не раздельно. Вместе, в гармоническом их сочетании, они входят в душу человека, обогащая его представления о прекрасном.

Человек — существо нравственно оседлое, даже и тот, кто был кочевником, для него тоже существовала «оседлость» в просторах его привольных кочевий. Только



безнравственный человек не обладает оседлостью и способен убивать оседлость в других.

Все мною сказанное не значит, что надо приостановить в старых городах строительство новых сооружений, держать их «под стеклянным колпаком» — так искаженно хотят представить позицию защитников исторических памятников некоторые не в меру рьяные сторонники перепланировок и градостроительных «улучшений».

А это значит только, что градостроительство должно основываться на изучении истории развития городов и на выявлении в этой истории всего нового и достойного продолжать свое существование, на изучении корней, на которых оно вырастает. И новое должно также изучаться с этой точки зрения. Иному архитектору, может, и кажется, что он открывает новое, в то время как он только разрушает ценное старое, создавая лишь некоторые «культурные мнимости».

Не все то, что воздвигается нынче в городах, есть новое по своему существу. Подлинно новая ценность возникает в старой культурной среде. Новое ново только относительно старого, как ребенок — по отношению к своим родителям. Нового самого по себе, как самодовлеющего явления, не существует.

Так же точно следует сказать, что простое подражание старому не есть следование традиции. Творческое следование традиции предполагает поиск живого в старом, его продолжение, а не механическое подражание иногда отмершему.

Возьмем, скажем, такой древний и всем хорошо знакомый русский город, как Новгород. На его примере мне легче всего будет показать свою мысль.

В древнем Новгороде не все, конечно, было строго продумано, хотя продуманность в строительстве древнерусских городов существовала в высокой мере. Были

случайные строения, были случайности и в планировке, которые нарушали облик города, но был и его идеальный образ, как он представлялся в течение веков его строителям. Задача истории градостроительства — выявлять эту «идею города», чтобы продолжать ее творчески в современной практике, а не глушить новой застройкой, противоречащей старой, а потому по большей части мертвой и мертвящей.

Новгород строился по обоим низким берегам Волхова, у самих полноводных его истоков. В этом его отличие от большинства других древнерусских городов, стоявших на крутых берегах рек. В тех городах бывало тесно, но из них всегда виднелись заливные луга, столь любимые в Древней Руси широкие просторы. Это ощущение широкого пространства вокруг своих жилищ было характерно и для древнего Новгорода, хотя и стоял он не на крутом берегу. Волхов мощным и широким руслом вытекал из Ильмень-озера, которое хорошо было видно из центра города.

В новгородской повести XVI в. «Видение пономаря Тарасия» описывается, как Тарасий, забравшись на кровлю Хутынского собора, видит оттуда озеро, как бы стоящее над городом, готовое пролиться и затопить Новгород. Перед Великой Отечественной войной, пока еще цел был собор, я проверял это ощущение: оно действительно очень острое и могло повести к созданию легенды о том, что Ильмень грозил затопить собой город.

Но Ильмень-озеро виднелось не только с кровли Хутынского собора, но прямо от ворот Детинца, выходящих на Волхов.

В былине о Садко поется, как Садко становится в Новгороде «под башню проезжую», кланяется Ильменю и передает поклон от Волги-реки «славному Ильмень-озеру».

Вид на Ильмень из Детинца, оказывается, не только замечался древними новгородцами, но и ценился. Он был воспет в былине...

Кандидат архитектуры Г. В. Алферова в своей статье «Организация строительства городов в русском государстве в XVI–XVII веках» обращает внимание на «Закон градский», известный на Руси начиная по крайней мере с XIII в. Восходит он к античному градостроительному законодательству, заключающему четыре статьи: «О виде на местность, который представляется из дома», «Относительно видов на сады», «Относительно общественных памятников», «О виде на горы и море». «Согласно этому закону, — пишет Г. В. Алферова, — каждый житель в городе может не допустить строительства на соседнем участке, если новый дом нарушит взаимосвязи наличных жилых сооружений с природой, морем, садами, общественными постройками и памятниками. Византийский закон апопсии (вид, открывающийся от здания. — Д. Л.) ярко отразился в русском архитектурном законодательстве „Кормчих книг“...»¹

При анализе 38-й грани 49-й главы «Закона градского», действовавшего на Руси, легко выявить рассматриваемые в этой главе градостроительные аспекты. В первую очередь внимание закона обращено на взаимосвязь построек города друг с другом и с природой. Иначе говоря, закону апопсии придавалось важнейшее значение не только в византийском градостроительном законодательстве, но и в русском.

Русское законодательство начинается с философского рассуждения о том, что каждый новый дом в городе влияет на облик города в целом. «Новое дело творит некто, когда хочет или разрушить, или изменить прежний вид». Поэтому новое строительство или перестройка существующих ветхих домов должны производиться

с разрешения местных властей города и согласовываться с соседями: в § 4 закона запрещается лицу, обновляющему старый, ветхий двор, изменять его первоначальный вид, так как если будет надстроен или расширен старый дом, то он может отнять свет и лишить вида («прозора») соседей.

Особенное внимание в русском градостроительном законодательстве обращается на открывающиеся из домов и города виды на луга, перелески, на море (озеро), реку.

Связь Новгорода с окрестной природой не ограничивалась только видами. Она была живой и реальной. Концы Новгорода, его районы, подчиняли себе окружающую местность административно. Прямо от пяти концов (районов) Новгорода веером расходились на огромное пространство подчиненные ему «пятины» — области. Город со всех сторон был окружен полями, по горизонту вокруг Новгорода шел «хоровод церквей», частично сохранившийся еще и в настоящее время. Один из наиболее ценных памятников древнерусского градостроительного искусства — это существующее еще и сейчас и примыкающее к Торговой стороне города Красное (то есть красивое) поле. По горизонту этого поля, как ожерелье, виднелись на равных расстояниях друг от друга здания церквей — Георгиевский собор Юрьева монастыря, церковь Благовещения на Городце, Нередица, Андрей на Ситке, Кириллов монастырь, Ковалево, Волотово, Хутынь. Ни одно строение, ни одно дерево не мешало видеть этот величественный венец, которым окружил себя Новгород по горизонту, создавая незабываемый образ освоенной, обжитой страны — простора и уюта одновременно.

Сейчас по горизонту Красного поля появляются какие-то бесформенные хозяйственные постройки, само



поле зарастает кустарником, который скоро превратится в лес и заслонит собою вид, вал, который издавна служил местом прогулок, особенно прекрасных вечером, когда косые лучи солнца особенно высвечивали белые строения по горизонту, не восстанавливается вид на Ильмень с Торговой стороны Новгорода, не только от Кремля, закрыт валами бесцельно вырытой земли для строительства предполагавшегося водноспортивного канала, по середине русла Волхова стоят громадные быки еще в 1916 г. начатого, но так, к счастью, и не осуществленного железнодорожного моста.

Долг современных градостроителей перед русской культурой — не разрушать идеальный строй наших городов даже в самом малом, а поддерживать его и творчески развивать.

Что же, однако происходит? Вид на Ильмень из центра Новгорода систематически сужается и загораживается. Вместо того, чтобы снести нелепый дом XIX в., портящий вид на Ильмень на Торговой стороне, за ним построена новая гостиница, еще более загораживающая вид на Ильмень. Между кремлем и Ильменем «вдвинут» неудачный памятник освобождению Новгорода, главными компонентами которого являются башня, «конкурирующая» с башнями кремля, и очень плохо сделанный конь, который, если только мысленно представить себе его в движении, неминуемо сломает себе ноги о нацистскую свастику.

...Стоит вспомнить о предложении академика Б. Д. Грекова, высказанном им еще в конце войны, после освобождения Новгорода: «Новый город следует строить несколько ниже по течению Волхова в районе Деревяницкого монастыря, а на месте древнего Новгорода устроить парк-заповедник. Ниже по течению Волхова и территория выше, и строительство будет дешевле: не надо

будет нарушать многометровый культурный слой древнего Новгорода дорогостоящими глубокими фундаментами домов».

Это предложение следовало бы учитывать при проектировании новой застройки во многих старых городах.

Ведь новое строительство легче осуществлять там, где оно не будет врезаться в старое. Новые центры древних городов должны строиться вне старых, а старые должны поддерживаться в своих наиболее ценных градостроительных принципах. Архитекторы, строящие в давно сложившихся городах, должны знать их историю и бережно сохранять их красоту.

А как все-таки строить, если это необходимо, рядом со старыми зданиями? Единого метода предложено быть не может, одно бесспорно: новые здания не должны заслонять собой исторические памятники, как это случилось в Новгороде и в Пскове (церковь Сергия с Залужья, застроенная домами-коробками, против гостиницы «Октябрьская» в центре города или громадное здание кинотеатра, поставленное вплотную к кремлю). Невозможна также никакая стилизация. Стилизуя, мы убиваем старые памятники, вульгаризуем, а иногда невольно пародируем подлинную красоту.

Приведу такой пример. Один из архитекторов Ленинграда считал самой характерной для города чертой шпили. Шпили в Ленинграде действительно есть, главных три: Петропавловский, Адмиралтейский и на Инженерном (Михайловском) замке. Но когда на Московском проспекте появился новый, довольно высокий, но случайный шпиль на обыкновенном жилом доме, семантическая значимость шпилей, отмечавших в городе главные сооружения, уменьшилась. Была разрушена и замечательная идея «Пулковского меридиана»: от Пулковской обсерватории прямо по меридиану шла



математически прямая многоверстная магистраль, упирравшаяся в «Адмиралтейскую иглу». Адмиралтейский шпиль был виден от Пулкова, он мерцал золотом вдали и притягивал к себе взор путника, въезжавшего в Ленинград со стороны Москвы. Теперь этот неповторимый вид перебит стоящим посередине Московского проспекта новым жилым домом со шпилем над ним.

Поставленный по необходимости среди старых домов новый дом должен быть «социален», иметь вид современного здания, но не конкурировать с прежней застройкой ни по высоте, ни по прочим архитектурным модулям. Должен сохраняться тот же ритм окон; должна быть гармонирующая окраска.

Но бывают иногда случаи необходимости «достройки» ансамблей. На мой взгляд, удачно закончена застройка Росси на площади Искусств в Ленинграде домом на Инженерной улице, выдержанным в тех же архитектурных формах, что и вся площадь. Перед нами не стилизация, ибо дом в точности совпадает с другими домами площади. Есть смысл в Ленинграде так же гармонично закончить и другую площадь, начатую, но не завершенную Росси, — площадь Ломоносова: в дома Росси на площади Ломоносова «врезан» доходный дом XIX в.

Вообще же следует сказать, что ленинградские дома второй половины XIX в., которые принято бранить за отсутствие вкуса, обладают той особенностью, что не столь уж резко конкурируют с домами великих архитекторов. Архитектура второй половины XIX в. при всех ее недостатках «социальна». Взгляните на Невский проспект: дома этого периода времени не очень его портят, хотя их много на участке от Фонтанки до Московского вокзала. Но попробуйте представить на их месте новые всемирно распространенного стиля дома, и весь Невский проспект, на всем его протяжении, будет безнадежно

испорчен. То же, впрочем, случится, если эту часть Невского стилизовать под ту, что лучше сохраняет старую застройку XVIII и первой половины XIX в. — от Адмиралтейства до Фонтанки.

Культурную экологию не следует смешивать с наукой реставрации и сохранения отдельных памятников. Культурное прошлое нашей страны должно рассматриваться не по частям, как повелось, а в его целом. Речь должна идти не только о том, чтобы сохранить самый характер местности, «ее лица необщее выражение», архитектурный и природный ландшафт. Это значит, что новое строительство должно возможно меньше противостоят старому, с ним гармонировать, сохранять бытовые навыки народа (это ведь тоже «культура») в своих лучших проявлениях. Чувство плеча, чувство ансамбля и чувство эстетических идеалов народа — вот чем необходимо обладать и градостроителю, и, в особенности, строителю сел. Архитектура должна быть социальной. Культурная экология должна быть частью экологии социальной.

Пока же в науке об экологии нет раздела о культурной среде, позволительно говорить о впечатлениях.

Вот одно из них. В сентябре 1978 г. я был на Бородинском поле вместе с замечательнейшим энтузиастом своего дела реставратором Николаем Ивановичем Ивановым. Обращал ли кто-нибудь внимание на то, какие преданные своему делу люди встречаются именно среди реставраторов и музейных работников? Они лелеют вещи, и вещи платят им за это любовью.

Именно такой, внутренне богатый человек и был со мной на Бородинском поле — Николай Иванович. Пятнадцать лет он не был в отпуске: он не может без Бородинского поля. Он живет несколькими днями Бородинской битвы: двадцать шестым августа (по старому



стилю. — *Ред.*) и днями, которые предшествовали битве. Поле Бородина имеет колоссальное воспитательное значение. Я ненавижу войну, я перенес ленинградскую блокаду, нацистские обстрелы мирных жителей из теплых укрытий в позициях на Дудергофских высотах, я был очевидцем героизма, с каким защищали советские люди свою Родину, с какой непостижимой стойкостью сопротивлялись врагу. Может быть, поэтому Бородинская битва, всегда поражавшая меня своей нравственной силой, обрела для меня новый смысл. Русские солдаты отбили на батарее Раевского восемь ожесточеннейших атак, следовавших одна за другой с неслыханным упорством. Под конец солдаты обеих армий сражались в полной тьме, на ощупь. Нравственная сила русских была удесятерена необходимостью защитить Москву. И мы с Николаем Ивановичем обнажили головы перед памятниками, воздвигнутыми на Бородинском поле благодарными потомками.

И здесь, на этой национальной святыне, политой кровью защитников Родины, в 1932 г. был взорван чугунный памятник на могиле Багратиона. Те, кто это сделал, совершили преступление против самого благородного из чувств — признательности герою, защитнику национальной свободы России, признательности русских брату-грузину, командовавшему с необыкновенным мужеством и искусством русскими войсками в самом опасном месте битвы. Как оценить преступление тех, кто в те же годы намалевал гигантскую надпись на стене монастыря, построенного на месте гибели Тучкова Четвертого его вдовой: «Довольно хранить остатки рабского прошлого!». Понадобилось вмешательство газеты «Правда» в 1938 г., чтобы надпись эта была уничтожена.

В 1980 г. отмечалось 600-летие Куликовской битвы. Но разве мы свято храним память об этом великом

народном подвиге, героях исторической битвы? Приведу выдержку из очерка Юрия Селезнева «Подвижники народной культуры», в котором он цитирует слова народного художника СССР П. Корина: «На Куликовском поле решалось будущее России и Европы. Русские грудью своей, жизнями тысяч оплатили победу. В те далекие века было завещано помнить павших на поле Куликовом “пока стоит Россия”».

А первым павшим был Александр Пересвет, что перед сдвинутыми ратями принял вызов Челубея и погиб, сразив врага... Пересвет и Ослябя упоминаются в каждой летописи, для множества поколений были они символом доблести и ратной чести.

Но многим ли известно, что Пересвет и Ослябя похоронены в Москве, в церкви Рождества? Сейчас она находится на территории завода “Динамо”. В четверике старой церкви установлен мотор в 180 киловатт. На метр он углублен в землю... Древняя почва вся перерыта. Здание сотрясается от грохота. Близлежащие улицы, называвшиеся именами героев — Пересветинская и Ослябинская, теперь переименованы. Нет ни одного упоминания — хотя бы доски мемориальной. Ничего нет. Рев моторов над прахом героев. Вот вся тебе память и слава».

В юности впервые приехав в Москву, я нечаянно набрел на церковь Успения на Покровке 1696–1699 гг. Я ничего не знал о ней раньше. Встреча с ней меня ошеломила. Передо мной вздымалось застывшее облако бело-красных кружев. Не было «архитектурных масс». Ее легкость была такова, что вся она казалась воплощением неведомой идеи, мечтой о чем-то неслышанно прекрасном. Ее нельзя себе представить по сохранившимся фотографиям и рисункам, ее надо было видеть в окружении низких обыденных зданий. Я жил под впечатлением этой встречи и позже стал заниматься



древнерусской культурой именно под влиянием толчка, полученного мной тогда. Позже я узнал, что такие разные люди, как Наполеон и Достоевский, считали ее красивейшей церковью в Москве. Наполеон во время Великого пожара Москвы выставил у нее караул и тем спас от огня. По инициативе А. В. Луначарского соседний с ней переулок был назван по фамилии ее строителя крепостного крестьянина — Потаповским. Но вот пришли люди и снесли церковь. Это было в начале 1930-х гг. Теперь на этом месте пустырь с каким-то ларьком. Разве не убито в нас что-то? Разве нас не обворовали духовно?

И еще о чем хотелось бы вспомнить. Город, в котором я родился и живу всю жизнь, — Ленинград, связан прежде всего в своем архитектурном облике с именами Растрелли, Росси, Кваренги, Захарова, Воронихина. По дороге с главного ленинградского аэродрома стоял Путевой дворец Растрелли. Прямо в лоб: первое большое здание Ленинграда и Растрелли! Оно было в очень плохом состоянии — стояло близко от линии фронта, но советские бойцы сделали все, чтобы сохранить его. И если бы его реставрировать, какой праздничной была бы эта увертюра к Ленинграду. Снесли! Снесли в конце 1960-х гг. И ничего нет на этом месте. Пусто на его месте, пусто в душе, когда это место проезжаешь.

Кто же эти люди, убивающие живое прошлое, прошлое, которое является и нашим настоящим, ибо культура не умирает? Иногда это сами архитекторы — из тех, которым очень хочется поставить «свое творение» на выигрышном месте.

Иногда это реставраторы, заботящиеся о том, чтобы выбирать себе наиболее «выгодные» объекты, о том, чтобы восстановленное произведение искусства принесло им славу, и восстанавливающие старину по своим

собственным, иногда очень примитивным представлениям о красоте.

Иногда же это совсем случайные люди: «туристы», разводящие костры вблизи памятников, оставляющие свои надписи или выковыривающие изразцы «на память». И за этих случайных людей ответственны все мы. Мы должны позаботиться о том, чтобы таких случайных убийц не было, чтобы вокруг памятников был нормальный нравственный климат, чтобы все — от школьников и до работников городских и областных организаций — знали, какие памятники доверились их знаниям, их общей культуре, их чувству ответственности перед будущим.

Одних запретов, инструкций и досок с указанием «Охраняется государством» недостаточно. Надо, чтобы факты хулиганского или безответственного отношения к культурному наследию неукоснительно разбирались в судах и виновных строго наказывали. Но и этого мало. Совершенно необходимо в программе средней школы ввести преподавание краеведения с основами биологической и культурной экологии, шире создавать в школах кружки по истории и природе родного края. К патриотизму нельзя призывать, его нужно заботливо воспитывать.

Итак, экология культуры!

Есть большое различие между экологией природы и экологией культуры, к тому же весьма принципиальное.

До известных пределов утраты в природе восстановимы. Можно очистить загрязненные реки и моря, можно восстановить леса, поголовье животных, конечно, если не перейдена известная грань, если не уничтожена та или иная порода животных целиком, если не погиб тот или иной вид растений. Удалось же восстановить зубров — и на Кавказе, и в Беловежской Пуще, даже



поселить в Бескидах, то есть там, где их раньше и не было. Природа при этом сама помогает человеку, ибо она «живая». Она обладает способностью к самоочищению, к восстановлению нарушенного человеком равновесия. Она залечивает раны, нанесенные ей извне — пожарами, вырубками, ядовитой пылью, сточными водами.

Иначе обстоит дело с памятниками культуры. Их утраты невосстановимы, ибо памятники культуры всегда индивидуальны, всегда связаны с определенной эпохой, с определенными мастерами. Каждый памятник разрушается навечно, искажается навечно, ранится навечно.

Можно создать макеты разрушенных зданий, как это было, например, в Варшаве, но нельзя восстановить здание как «документ», как «свидетеля» эпохи своего создания. Всякий заново отстроенный памятник будет лишен документальности — это только «видимость». От умерших остаются портреты. Но портреты не говорят, они не живут. В известных обстоятельствах «новоделы» имеют смысл и со временем сами становятся «документами» эпохи. Той эпохи, когда они были созданы. Старе место или улица Новый свят в Варшаве навсегда останутся символами патриотизма польского народа в послевоенные годы.

«Запас» памятников культуры, «запас» культурной среды крайне ограничен в мире, и он истощается со все прогрессирующей скоростью. Техника, которая сама является продуктом культуры, служит иногда в большей мере умерщвлению культуры, чем продлению ее жизни. Бульдозеры, экскаваторы, строительные краны, управляемые бездумными, неосведомленными людьми уничтожают и то, что в земле еще не открыто, и то, что над землей, — уже служившее людям. Даже сами реставраторы, руководствуясь своими собственными, недостаточно проверенными теориями или современными

представлениями о красоте, становятся иногда в большей мере разрушителями, чем охранителями памятников прошлого. Уничтожают памятники и градостроители, особенно если они не имеют четких и полных исторических знаний. На земле становится тесно для памятников культуры не потому, что земли мало, а потому, что строителей притягивают к себе старые места, обжитые и оттого кажущиеся особенно красивыми и заманчивыми для градостроителей.

Градостроителям, как никому, нужны знания в области экологии культуры.

В первые годы после Великой Октябрьской революции краеведение переживало бурный расцвет. По различным причинам в 1930-е гг. оно почти прекратило свое существование, специальные институты и многие краеведческие музеи были закрыты. А краеведение как раз и воспитывает живую любовь к родному краю и дает те знания, без которых невозможно сохранение памятников культуры на местах. На его основе можно серьезнее и глубже решать местные экологические проблемы. Давно высказывалось мнение, что краеведение следует ввести в качестве дисциплины в школьные учебные программы. До сих пор этот вопрос остается открытым.

Чтобы сохранить памятники культуры, необходимые для «нравственной оседлости» людей, мало только платонической любви к своей стране, любовь должна быть действенной.

А для этого нужны знания, и не только краеведческие, но и более глубокие, объединяемые в особую научную дисциплину — экологию культуры.

КУЛЬТУРА КАК ЦЕЛОСТНАЯ СРЕДА

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, эстрада, 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.

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

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.

Не углубляясь в частности и детали, не останавливаясь на некоторых различиях между существующими концепциями в области теории искусства, языка, науки и так далее, обращу внимание только на ту общую схему, по которой изучаются искусство и культура в целом. По этой схеме существуют творец (можно назвать его автором, создателем определенного текста, музыкального произведения, живописного полотна и так далее, художником, ученым) и «потребитель», получатель информации, текста, произведения... По этой схеме культурное явление развертывается в некотором пространстве, в некоторой временной последовательности. Творец находится в начале этой цепи, «получатель» в конце — как завершающая предложение точка.

Подобная культурологическая схема не позволяет достаточно полно и всесторонне понять и оценить культурные явления, сам процесс культурного творчества, восприятия его результатов и в конечном счете ведет к недооценке культуры, к недооценке факта присутствия в ней человека.

Первое, на что необходимо обратить внимание, восстанавливая связь между творцом и тем, кому предназначено его творчество, это на *сотворчество* воспринимающего, без которого теряет свое значение и само творчество. Автор (если это талантливый автор) всегда оставляет «нечто», что дорабатывается, домысливается в восприятии зрителя, слушателя, читателя и т. д. Особенно очевидно это обстоятельство сказывалось в эпохи высокого подъема культуры — в античности, в романском искусстве, в искусстве Древней Руси, в творениях XVIII в.

В романском искусстве при одинаковом объеме колонн, их одинаковой высоте капители все же значительно отличаются. Отличается и сам материал колонн.



Следовательно, одинаковые параметры в одном позволяют воспринять неодинаковые параметры в другом как одинаковые, иными словами — «домыслить одинаковость». Это же самое явление мы можем уловить и в древнерусском зодчестве.

В романском искусстве поражает и другое: чувство принадлежности к священной истории. Крестоносцы привозили с собой из Палестины (из Святой земли) колонны и ставили их (обычно одну) среди сходных по параметру колонн, сделанных местными мастерами. Христианские храмы воздвигались на поверженных остатках языческих храмов, тем самым позволяя (а в известной мере и принуждая зрителя) домысливать, довоображать замысел творца.

(Реставраторы XIX в. совершенно не понимали этой особенности великого средневекового искусства и обычно стремились к точности симметричных конструкций, к полной идентичности правой и левой сторон соборов. Так, с немецкой аккуратностью был достроен в XIX в. Кёльнский собор: две фланкирующие фасад собора башни были сделаны абсолютно одинаковыми. К этой же точной симметрии стремился великий французский реставратор Виолле ле Дюк в парижском соборе Нотр-Дам, хотя различие оснований обеих башен по размерам достигало более метра и не могло быть произвольным.)

Не привожу других примеров из области зодчества, но примеров в других искусствах довольно много.

Жесткая точность и полная законченность произведений противопоставлена искусству. Не случайно, что многие произведения Пушкина («Евгений Онегин»), Достоевского («Братья Карамазовы»), Льва Толстого («Война и мир») не были завершены, не получили полной законченности. Благодаря своей некоторой незавершенности

на века остались актуальными в литературе образы Гамлета и Дон Кихота, допускающие и даже как бы провоцирующие различные (зачастую противоположные) истолкования в разные исторические эпохи.

Культуру объединяет прежде всего явление, названное югославским ученым Александром Флакером *стилистической формацией*. Эта весьма емкая дефиниция имеет прямое отношение не только к зодчеству, но и к литературе, музыке, живописи и в известной мере к науке (стиль мышления) и позволяет выделить такие обще-европейские культурные явления, как барокко, классицизм, романтизм, готика, и так называемое романское искусство (англичане называют его норманнским стилем), которое также распространяется на многие стороны культуры своего времени. Стилистической формацией может быть назван стиль модерн.

В XX в. корреляция разных сторон культуры наиболее отчетливо проявилась в так называемом авангарде. (Достаточно вспомнить и назвать ЛЕФ, конструктивизм, агитискусство, литературу факта и кинематографию факта, кубофутуризм (в живописи и поэзии), формализм в литературоведении, беспредметную живопись и т. д.)

Единство культуры в XX в. выступает в некоторых отношениях даже ярче и теснее, чем в предшествующие века. Не случайно Роман Якобсон говорил о «едином фронте науки, искусства, литературы, жизни, богатом новыми, еще неизведанными ценностями будущего».

Для понимания единства стиля важно, что это единство *никогда не бывает полным*. Точное и неукоснительное следование всем особенностям какого-либо стиля в любом из искусств — удел малоталантливых творцов. Настоящий художник хотя бы частично отступает от формальных признаков того или иного стиля. Гениальный итальянский зодчий А. Ринальди в своем



Мраморном дворце (1768–1785) в Петербурге, в целом следуя стилю классицизма, неожиданно и умело использовал и элементы рококо, тем самым не только украсив свое здание и чуть-чуть усложнив композицию, но и как бы пригласив истинного ценителя зодчества искать разгадку своего отступления от стиля.

Одно из величайших произведений зодчества — Стрельнинский дворец под Петербургом (находящийся сейчас в ужасном состоянии) создавался многими архитекторами XVIII–XIX вв. и являет собой оригинальнейшую, своеобразную архитектурную шараду, заставляющую искусленного зрителя додумывать замысел каждого из принимавших участие в строительстве архитекторов.

Соединение, взаимопроникновение двух и более стилей отчетливо дает себя знать и в литературе. Шекспир принадлежит и барокко и классицизму. Гоголь соединяет в своих произведениях натурализм с романтизмом. Примеров можно было бы привести множество. Стремление создавать для воспринимающего все новые и новые задачи заставляло зодчих, художников, скульпторов, писателей менять стиль своих произведений, задавать читателям своего рода стилистические, композиционные и сюжетные загадки.

Единство творца и сотворяющего с ним читателя, зрителя, слушателя — только первая ступень единства культуры.

Следующая — это *единство материала* культуры. Но *единство*, существующее в *динамике* и *различии*...

Одно из самых главных проявлений культуры — язык. Язык не просто средство коммуникации, но прежде всего *творец, создатель*. Не только культура, но и весь мир берет свое начало в Слове. Как сказано в Евангелии от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог».

Слово, язык помогают нам видеть, замечать и понимать то, чего мы без него не увидели бы и не поняли, открывают человеку окружающий мир.

Явление, которое не имеет названия, как бы отсутствует в мире. Мы можем его только угадывать с помощью других связанных с ним и уже названных явлений, но как нечто оригинальное, самобытное оно для человечества отсутствует.

Отсюда ясно, какое огромное значение имеет для народа богатство языка, определяющее богатство «культурного осознания» мира.

Русский язык необычайно богат. Соответственно богат и тот мир, который создала русская культура.

Богатство русского языка обусловлено рядом обстоятельств. Первое, и главное, то, что он создавался на громадной территории, чрезвычайно разнообразной по своим географическим условиям, природному многообразию, разнообразию соприкосновений с другими народами, наличию второго языка — церковно-славянского, который многие крупнейшие лингвисты (Шахматов, Срезневский, Унбегаун и др.) даже считали для формирования литературных стилей *первым*, основным (на который позже уже наслаивалось русское просторечие, множество диалектов). Наш язык вобрал в себя и все то, что создано фольклором и наукой (научная терминология и научные понятия). К языку, в широком смысле, относятся пословицы, поговорки, фразеологизмы, ходячие цитаты (допустим, из Священного Писания, из классических произведений русской литературы, из русских романсов и песен). В русский язык органично вошли и стали его неотъемлемой частью (именами нарицательными) имена многих литературных героев (Митрофанушки, Обломова, Хлестакова и др.). К языку относится все увиденное «глазами языка» и языковым



искусством созданное. (Нельзя не учесть, что в русское языковое сознание, в мир, увиденный русским языковым сознанием, вошли понятия и образы *мировой* литературы, *мировой* науки, *мировой* культуры — через живопись, музыку, переводы, через языки греческий и латинский.)

Итак, мир русской культуры благодаря ее восприимчивости необычайно богат. Однако мир этот может не только обогащаться, но и постепенно, а иногда и катастрофически быстро, беднеть. Обеднение может происходить не только потому, что многие явления мы просто перестали «творить» и видеть (например исчезло из активного употребления слово «учтивость» — его поймут, но сейчас его почти никто не произносит), но потому, что сегодня мы все чаще прибегаем к словам пошлым, пустым, стертым, не укорененным в традиции культуры, легкомысленно и без видимой надобности заимствованным на стороне.

Колоссальный удар русскому языку, а следовательно, и русскому понятийному миру принесло после революции запрещение преподавания Закона Божия и церковно-славянского языка. Стали непонятными многие выражения из псалмов, богослужения, Священного Писания (особенно из Ветхого Завета) и т. д. Этот огромный урон русской культуре еще придется изучать и осмысливать. Двойная беда, что вытесненные понятия были к тому же понятиями в основном именно *духовной культуры*.

Культуру народа как единое целое можно уподобить горному леднику, движущемуся медленно, но необычайно мощно.

Это хорошо видно на примере нашей литературы. Совершенно неверно бытующее представление, будто литература только «питается» жизнью, «отражая»

действительность, прямолинейно стремится ее исправить, смягчить нравы и т. п. На самом же деле литература в огромной мере самодостаточна, чрезвычайно самостоятельна. Питаясь во многом за счет ею же самой созданных тем и образов, она бесспорно влияет на окружающий мир и даже формирует его, но весьма сложным и зачастую непредсказуемым способом.

Давно было указано и исследовано такое, например, явление, как развитие культуры русского романа XIX в. из сюжетопостроения и образов пушкинского «Евгения Онегина», саморазвитие образа «лишнего человека» и т. п.

Одно из самых ярких проявлений «саморазвития» литературы мы можем найти в произведениях Салтыкова-Щедрина, где персонажи древнерусских летописей, некоторых сатирических произведений, а затем книг Фонвизина, Крылова, Гоголя, Грибоедова продолжают свою жизнь — женятся, рожают детей, служат — и при этом наследуют в новых бытовых и исторических условиях черты своих родителей. Это дает Салтыкову-Щедрину уникальную возможность характеризовать современные ему нравы, направление мысли и социальные типы поведения.

Такое своеобразное явление возможно только при двух условиях: литература должна быть чрезвычайно богата и развита и, второе, — она должна быть широко и заинтересованно *читаема* обществом. Благодаря этим двум условиям вся русская литература становится как бы *одним произведением*, при этом произведением, связанным со всей европейской литературой, адресованной читателю, знающему литературу французскую, немецкую, английскую и античную — хотя бы в переводах. Если обратиться к ранним произведениям Достоевского, да и любого другого крупного писателя XIX и начала



XX в., мы видим, какую широкую образованность предполагали в своих читателях (и находили, конечно!) русские классики. И это тоже свидетельствует об огромном масштабе российской (или, точнее, все же русской) *культуросферы*.

Русская культуросфера одна способна убедить каждого образованного человека в том, что он имеет дело с великой культурой, великой страной и великим народом. Для доказательства этого факта нам не требуется в качестве аргументов ни танковых армад, ни десятков тысяч боевых самолетов, ни ссылок на наши географические пространства и залежи природных ископаемых.

Сейчас вновь вошли в моду идеи так называемого евразийства. Когда речь идет о проблемах экономического взаимодействия и цивилизованного сотрудничества Европы и Азии, идея евразийства выглядит приемлемой. Однако когда сегодняшние «евразийцы» выступают с утверждением некоего «туранского» начала русской культуры и истории, они уводят нас в область весьма сомнительных фантазий и, в сущности, очень бедной мифологии, направляемой больше эмоциями, чем научными фактами, историко-культурными реалиями и просто доводами рассудка.

Евразийство как некое идейное течение возникло в среде русской эмиграции в 1920-х гг. и развилось с началом издания «Евразийского временника». Оно сформировалось под влиянием горечи потерь, которые принес России октябрьский переворот. Ущемленная в своем национальном чувстве часть русских мыслителей-эмигрантов соблазнилась легким решением сложных и трагических вопросов русской истории, провозгласив Россию особым организмом, особой территорией, ориентированной главным образом на Восток, на Азию,

а не на Запад. Отсюда был сделан вывод, будто европейские законы не для России писаны и западные нормы и ценности для нее вовсе не годятся.

Между тем азиатское начало в русской культуре лишь мерещится. Мы находимся между Европой и Азией только географически, я бы даже сказал — «картографически». Если смотреть на Россию с Запада, то мы, конечно, находимся на Востоке или, по крайней мере, между Востоком и Западом. Но ведь французы видели и в Германии Восток, а немцы в свою очередь усматривали Восток в Польше.

В своей культуре Россия имела чрезвычайно мало собственно восточного. Восточного влияния нет в нашей живописи. В русской литературе присутствует несколько заимствованных восточных сюжетов, но эти восточные сюжеты, как это ни странно, пришли к нам из Европы — с Запада или Юга. Характерно, что даже у «всечеловека» Пушкина мотивы из Гафиза или Корана почерпнуты из западных источников. Россия не знала и типичных для Сербии и Болгарии (имевшихся даже в Польше и Венгрии) «потурченцев», то есть представителей коренного этноса, принявших ислам.

Для России, да и для Европы (Испании, Сербии, Италии, Венгрии), гораздо большее значение имело противостояние Юга и Севера, чем Востока и Запада.

С юга, из Византии и Болгарии, пришла на Русь духовная европейская культура, а с севера другая языческая дружинно-княжеская военная культура — Скандинавии. Русь естественнее было бы назвать Скандовизантией, нежели Евразией.

Для существования и развития настоящей, большой культуры в обществе должна наличествовать высокая культурная осведомленность, более того — культурная среда, среда, владеющая не только национальными

культурными ценностями, но и ценностями, принадлежащими всему человечеству.

Такая культуросфера — концептосфера — яснее всего выражена в европейской, точнее в западноевропейской, культуре, сохраняющей в себе все культуры прошлого и настоящего: античность, ближневосточную культуру, исламскую, буддистскую и т. д.

Европейская культура — культура общечеловеческая.

И мы, принадлежащие к *культуре России*, должны принадлежать *общечеловеческой культуре* через принадлежность именно к *культуре европейской*.

Мы должны быть русскими европейцами, если хотим понять духовные и культурные ценности и Азии и античности.

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.

(Лучшее доказательство универсального характера нашей культуры — положение дел, спектр и объем исследовательских работ, проводившихся в дореволюционной Российской императорской академии наук, в которой при незначительном числе ее членов были на самом высоком научном уровне представлены тюркология, арабистика, китаеведение, японистика, африканистика, финно-угроведение, кавказоведение,



индология, собраны богатейшие коллекции на Аляске и в Полинезии.)

Концепция Достоевского об универсальности, общечеловечности русских верна лишь в том отношении, что мы близки к остальной Европе, обладающей как раз этим качеством общечеловечности и одновременно позволяющей сохранить собственное национальное лицо каждому народу.

Наша первейшая и насущная задача сегодня — не дать ослабнуть этой *европейской общечеловечности* русской культуры и посылно поддержать равномерное существование всей нашей культуры как единого целого.

ТРИ ОСНОВЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ И РУССКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ¹

Европейская культура — какие ее главные особенности? Если определить географические границы Европы, то это не представит особых трудностей. Это дело в значительной мере условное. Мы можем условиться считать Европу до Урала или до Волги...

Однако определить особенности культуры Европы, ее духовные границы значительно труднее.

Культура Северной Америки, например, без сомнения европейская, хотя и лежит вне географических пределов Европы. И вместе с тем мы должны признать: если географические границы Европы при всей их «материальности» условны, то духовные особенности европейской культуры и безусловны и определены.

Эти духовные особенности европейской культуры могут быть восприняты непосредственно, и поэтому их существование, с моей точки зрения, не требует доказательств.

Прежде всего европейская культура — *личностная культура* (в этом ее *универсализм*), затем она *восприимчива*



к другим личностям и культурам и, наконец, это культура, основанная на *свободе* творческого самовыражения личности. Эти три особенности европейской культуры опираются на христианство, а там, где христианство в той или иной форме утрачено, европейская культура все равно имеет христианские корни. И в этом смысле понятно, что, отрекаясь от Бога, европейская культура утрачивает и эти три свои чрезвычайно важные особенности.

Коснемся восприимчивости к другим культурам. То, что Достоевский приписывал в своей знаменитой речи на Пушкинских торжествах только русскому человеку, — «всечеловечность», восприимчивость к чужим культурам, на самом деле является общей основой всей европейской культуры в целом. Европейец способен изучать, включать в свою орбиту все культурные явления, все «камни», все могилы. Все они «родные». Он воспринимает все ценное не только умом, но и сердцем.

Европейская культура — это культура универсализма, при этом универсализма личностного характера.

Личностный характер европейской культуры определяет ее особое отношение ко всему, находящемуся за пределами данной культуры. Это не только *терпимость*, но в известной мере и *тяготение* к другому. Отсюда и принцип свободы, внутренней свободы.

Все три принципа европейской культуры — ее личностный характер, ее универсализм и ее свобода — немыслимы друг без друга. Стоит отнять одно, как разрушаются две оставшиеся. Стоит отнять универсализм и признавать только свою культуру, как гибнет свобода. И наоборот. Это доказали национал-социализм и сталинизм.

Основа личности — свобода самовыражения. Только свобода предоставляет человеку личное достоинство. Личность вырастает только при существовании «обратной связи» с другими личностями.

Общество только тогда общество, а не толпа, не «население», когда оно состоит из личностей, обращенных друг к другу, способных охотно понять друг друга, а благодаря этому предоставить другому свободу — «для чего-то» — для самореализации в первую очередь. Необходимо терпимость, иначе невозможно существование общества без насилия и может существовать только общество без личностей, общество чиновников, рабов, поведение которых регулируется только страхом наказания.

Однако и одной терпимости недостаточно. Необходимо взаимопонимание. Не отказ от вмешательства в духовную жизнь личности (что может быть гарантировано государством), а понимание этой духовной жизни другого, признание за ней некоей правды, хотя бы и неполной.

Итак, три основания европейской культуры: *личность, универсализм и свобода*. Без одного из этих оснований не могут существовать два других, но и полное осуществление одного из них требует реализации двух других.

Основа же европейской культуры — христианство, решившее проблему личности. Единственная из религий, в которой Бог — личность.

Три основания европейской культуры очевидным образом связаны с ее миссией: сохранить в своих недрах, в своей науке и понимании все культуры человечества — как ныне существующие, так и ранее существовавшие.

У каждой культуры и у каждого культурного народа есть своя *миссия* в истории, своя *идея*. Но именно эта миссия и эта идея подвергаются целенаправленным атакам зла и могут обернуться «антимиссией».

Зло, по моему убеждению, — это прежде всего отрицание добра, его отражение со знаком минус.

Зло выполняет свою негативную миссию, атакуя наиболее характерные черты культуры, связанные с ее миссией, с ее идеей.



Чем сильнее добро, тем опаснее его «противовес» — зло, несущее в себе индивидуальные черты культуры, но опять-таки со знаком минус. Так, например, если народ щедр и щедрость его является наиболее важной чертой, то злое начало в нем будет расточительство, мотовство. Если наиболее приметная черта народа состоит в точности, то злом окажется негибкость, доведенная до полной бессердечности и душевной пустоты.

Призрачная индивидуальность зла порождается творческой индивидуальностью добра. Зло лишено самостоятельного творческого начала. Зло состоит в нетворческом отрицании и нетворческом противостоянии добру.

Из сказанного мною о характерных особенностях зла становится понятным, почему в европейской культуре зло проявляет себя прежде всего в форме борьбы с личностным началом в культуре, с терпимостью, со свободой творчества, выражает себя в антихристианстве, в отрицании всего того, в чем состоят основные ценности европейской культуры. Это религиозные противостояния Средневековья и тоталитаризма XX в. с его расизмом, стремлением подавить творческое начало, сведя его к одному скудному направлению, уничтожению целых наций и сословий.

Исходя из сказанного, обратимся к чертам добра и зла в русской культуре, в русском народе.

Русская культура всегда была по своему типу европейской культурой и несла в себе все три отличительные особенности, связанные с христианством: личностное начало, восприимчивость к другим культурам (универсализм) и стремление к свободе.

Славянофилы единодушно указывали на главный признак (особенность) русской культуры — ее *соборность*. И это верно, если ограничиваться только положительной стороной русской культуры. Соборность — это одна из форм тех трех начал европейской культуры, которые так для нее характерны.

Соборность — это проявление христианской склонности к общественному и духовному началу. В музыке — это хоровое начало. И оно, действительно, очень характерно для музыки церковной, для музыки оперной (оно отчетливо выражено у Глинки, Мусоргского). В хозяйственной жизни — это община (но только в лучших ее проявлениях).

С этим соседствует терпимость в национальных отношениях. Вспомним, что легендарное начало Руси было ознаменовано *совместным* призванием варяжских князей, в котором вместе участвовали и восточнославянские, и финно-угорские племена, а в дальнейшем государство Руси было всегда многонациональным. Универсализм и прямая тяга к другим национальным культурам были характерны и для Древней Руси, и для России XVIII–XX вв.

Здесь снова вспомним Достоевского с его характеристикой русских в его знаменитой речи на Пушкинских торжествах.

Но ведь это крайне характерно и для русской науки. Российская императорская академия наук создала замечательное востоковедение. Там работали великие китаеведы, арабисты, монголоеды, тюркологи, финно-угроведы. Петербург и Москва были центрами армянской и грузинской культур.

Стоит обратить внимание и на то, что старая столица России Петербург была средоточием различных европейских искусств. Здесь строили итальянцы, голландцы, французы, шотландцы, немцы. Здесь жили немцы, шведы, французы — инженеры, ученые, художники, музыканты, декораторы, садоводы...

Для Древней Руси и Московской России вплоть до XVIII в. было характерно утверждение государственной жизни на общественных началах (мое утверждение может показаться парадоксальным, но это именно так).



Князь в Древней Руси начинал свой день с совещания с дружиной, в которую входили военные и светские. Постоянно созывались княжеские «снемы» (съезды). Народ в Новгороде, Киеве, Пскове и в других городах сходил на вечевые собрания, хотя точный статус их недостаточно прояснен. В Московской Руси огромное значение имеют земские и церковные соборы.

Неоднократно употребляемые в документах XVI–XVII вв. формулы — «великий государь говорил, а бояре приговорили» (то есть постановили) или «великий государь сказал, а бояре не приговорили» — свидетельствуют об относительности власти государя.

Стремление народа к свободе, к «воле» выражалось в постоянных передвижениях населения на Север, Восток и Юг. Крестьяне стремились уйти от власти государства в казачество, за Урал, в дремучие леса Севера. При этом следует заметить, что национальная вражда с местными племенами была относительно незначительной. Не подлежит сомнению и глубокая привязанность народа к старине, выразившаяся в традиционности церковного распорядка и в движении староверов.

Амплитуда колебаний между добром и злом в русском народе чрезвычайно велика. Русский народ — народ крайностей и быстрого и неожиданного перехода от одного к другому, а поэтому — народ непредсказуемой истории.

Вершины добра соседствуют с глубочайшими ущельями зла. И русскую культуру постоянно одолевали «противовесы» добру в ее культуре: взаимная вражда, тираничность, национализм, нетерпимость. Снова обращу внимание на то, что зло стремится разрушить наиболее ценное в культуре. Зло действует целенаправленно, и это свидетельствует о том, что у «зла» существует «сознание». Если бы сознательного начала в зле не существовало, оно

должно было бы прорываться только на слабых участках, тогда как в национальном характере, в национальных культурах оно, как я уже говорил, атакует вершины.

Поразительно, что атакам зла подвергались в русской культуре все ее европейские, христианские ценности: соборность, национальная терпимость, общественная свобода. Зло действовало особенно интенсивно в эпоху Ивана Грозного (она не была характерной для русской истории), в царствование Петра Великого, когда европеизация соединялась с закабалением народа и усилением государственной тирании. Своего апогея атаки зла в России достигли в эпоху Сталина и «сталинщины».

Характерна одна деталь. Русский народ всегда отличался своим трудолюбием и, точнее, «земледельческим трудолюбием», хорошо организованным земледельческим бытом крестьянства. Земледельческий труд был свят. И вот именно крестьянство и религиозность русского народа были усиленно уничтожаемы. Россия из «житницы Европы», как ее постоянно называли, стала «потребительницей чужого хлеба». Зло приобрело материализованные формы.

Обращу внимание на одну поразительную особенность зла в наше время.

Как известно, простейшая и наиболее сильная ячейка общества, его слитности при условии свободы — семья. И в наше время, когда русская культура имеет возможность выпутаться из сетей зла — нетерпимости, тирании, деспотизма, оков национализма и прочего, — именно семья как бы «беспричинно», а на самом деле, вероятнее всего, целенаправленно, становится главной мишенью зла. Мы все должны, особенно у нас на родине, осознать эту опасность.

Зло атакует в обход!

О РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ¹

Нынешняя обстановка заставляет меня обратиться в редакцию с письмом, в котором — и не в первый уже раз — я отзываюсь на вопрос о том, каково же все-таки положение, каковы роль и значение интеллигенции в нашем обществе?

Это — не статья, это именно письмо, в котором автор говорит пусть и без строгого порядка, но так, как он представляет себе дело сегодня, как обязывает говорить его собственный житейский опыт.

Итак — что такое интеллигенция? Как я ее вижу и понимаю? Понятие это чисто русское, и содержание его преимущественно ассоциативно-эмоциональное.

Итак, что такое «интеллигенция»? Большой толковый словарь русского языка дает следующее определение: «Социальная группа, состоящая из образованных людей, обладающих большой внутренней культурой и профессионально занимающихся умственным трудом». Это определение явно неточно. В самом деле, «социальная группа» интеллигенции настолько разнородна, что не может считаться чем-то единым. Кроме того, интеллигент вполне может

не заниматься «умственным трудом» «профессионально».

Поэтому, не давая определения «интеллигенция», отметим некоторые ее характерные черты. Прежде всего — это внутренне свободные люди, живущие своими представлениями о жизни, о мире, своими нравственными убеждениями. Люди, подчиняющиеся в своей деятельности и оценках другим людям, системам или партийным требованиям, интеллигентами, как мне кажется, не являются: они отказываются от умственной самостоятельности (а, следовательно, от какой-то части своей духовной жизни), убивают в себе возможность руководствоваться только независимыми от «обстоятельств», партийных пристрастий, политической целесообразности убеждениями.

Следовательно, строго партийный человек — не интеллигент, он лишь профессионально работает в области идеологии.

Обратим внимание на еще одно обстоятельство. Постоянное стремление к свободе существует там, где есть угроза свободе. Вот почему интеллигенция как интеллектуально свободная часть общества существует в России и неизвестна на Западе, где угроза свободе для интеллектуальной части общества меньше (или она минимальна).

Русской интеллигенции присуща «тайная» свобода, о которой писали и Пушкин, и Блок.

К тому же по особенностям русского исторического прошлого мы, русские люди, часто предпочитаем эмоциональные концепты логическим определениям.

Я пережил много исторических событий, насмотрелся чересчур много удивительного и поэтому могу говорить о русской интеллигенции, не давая ей точного определения, а лишь размышляя о тех ее лучших



представителях, которые, с моей точки зрения, могут быть отнесены к разряду интеллигентов. В иностранных языках и в словарях слово «интеллигенция» переводится, как правило, не само по себе, а вкупе с прилагательным «русская».

Безусловно, прав А. И. Солженицын: интеллигент — это не только образованный человек, тем более не тот, которому он дал такое обозначение, как «образованец» (что-то вроде «самозванец» или «оборванец»). Это, может быть, и несколько резко, но Александр Исаевич понимает под этим обозначением слой людей образованных, однако продажных, просто слабых духом.

Интеллигент же — это представитель профессии, связанной с умственным трудом (инженер, врач, ученый, художник, писатель), и человек, обладающий умственной порядочностью. Меня лично смущает распространенное выражение «творческая интеллигенция», точно какая-то часть интеллигенции вообще может быть «нетворческой». Все интеллигенты в той или иной мере «творят», а с другой стороны, человек, пишущий, преподающий, творящий произведения искусства, но делающий это по заказу, по заданию, в духе требований партии, государства или какого-либо заказчика с «идеологическим уклоном», с моей точки зрения, никак не интеллигент, а наемник.

К интеллигенции, по моему жизненному опыту, принадлежат только люди свободные в своих убеждениях, не зависящие от принуждений экономических, партийных, государственных, не подчиняющиеся идеологическим обязательствам.

Основной принцип интеллигентности — интеллектуальная свобода, свобода как нравственная категория. Не свободен интеллигентный человек только от своей совести и от своей мысли. Я убежден, впрочем, что можно

быть и несвободным от раз и навсегда принятых принципов. Это касается людей «с лобной психикой», отстаивающих свои старые, когда-то ими высказанные или даже проведенные в жизнь мысли, которые сами для себя сковывают свободу. Достоевский называл такие убеждения «мундирами», а людей с «убеждениями по должности» — людьми в мундирах.

Человек должен иметь право менять свои убеждения по серьезным причинам нравственного порядка. Если он меняет убеждения по соображениям выгоды — это высшая безнравственность. Если интеллигентный человек по размышлении приходит к другим мыслям, чувствуя свою неправоту, особенно в вопросах, связанных с моралью, — это его не может уронить.

Совесть не только ангел-хранитель человеческой чести — это рулевой его свободы, она заботится о том, чтобы свобода не превращалась в произвол, но указывала человеку его настоящую дорогу в запутанных обстоятельствах жизни, особенно современной.

Вопрос о нравственных основах интеллигентности настолько важен, что я хочу остановиться на нем еще.

Прежде всего я хотел бы сказать, что ученые не всегда бывают интеллигентны (в высшем смысле, конечно). Неинтеллигентны они тогда, когда, слишком замыкаясь в своей специальности, забывают о том, кто и как может воспользоваться плодами их труда. И тогда, подчиняя все интересам своей специальности, они жертвуют интересами людей или культурными ценностями.

Самый несложный случай — это когда люди работают на войну или производят опыты, связанные с опасностью для человека и страданиями животных.

В целом забота о специальности и ее углублении — совсем неплохое правило жизни. Тем более что в России слишком много непрофессионалов берутся не за свое

дело. Это касается не только науки, но также искусства и политики, в которой также должен быть свой профессионализм.

Я очень ценю профессионалов и профессионализм, но это не всегда совпадает с тем, что я называю интеллигентами и интеллигентностью.

Я бы сказал еще и так: интеллигентность в России — это прежде всего независимость мысли при европейском образовании. (Почему европейском — скажу ниже.) А независимость эта должна быть от всего того, что ее ограничивает, будь то, повторяю, партийность, деспотически властвующая над поведением человека и его совестью, экономические и карьерные соображения и даже интересы специальности, если они выходят за пределы допустимого совестью.

Вспоминаю кружок русской интеллигенции, собиравшийся в Петрограде в 1920-е гг. вокруг замечательного русского философа Александра Александровича Мейера, — кружок «вторничан», потом получивший название «Воскресение» (мейеровцы переменили день своих собраний со вторника на воскресенье). Главным для «вторничан» была интеллектуальная свобода — свобода от требований властей, времени, материальной выгоды, от сторонних взглядов (что скажет княгиня Марья Алексевна). Интеллектуальная свобода определяла собой мировоззренческое поведение таких людей, как сам А. А. Мейер и окружавшие его: К. А. Половцев, С. А. Аскольдов-Алексеев, Г. Федотов, Н. П. Анциферов, М. В. Юдина, Н. И. Конрад, К. С. Петров-Водкин, Л. А. Орбели, Н. В. Пигулевская и многие другие.

Русская интеллигенция в целом выдержала испытание нашим «смутным» временем, и мой долг человека — свидетеля века — восстановить справедливое к ней отношение. Мы слишком часто употребляем выражение

«гнилая интеллигенция», представляем ее себе слабой и нестойкой, потому что привыкли верить следовательскому освещению дел, прессе и марксистской идеологии, считавшей только рабочих «классом-гегемоном». Но в следственных делах оставались лишь те документы, которые играли на руку следовательской версии, выбитой из подследственных иногда пытками, и не только физическими. Самое страшное было положение семейных. Ничем не ограниченный произвол следователей угрожал пытками членам семьи, и мы не вправе строго судить тех, кто, не вникая даже в суть подписываемого, подтверждал версии следователей (так было, например, в знаменитом «Академическом деле» 1929–1930 гг.).

Какими высокими и мужественными интеллигентами были интеллигенты из потомственных дворян! Я часто вспоминаю Георгия Михайловича Осоргина, расстрелянного 28 октября 1929 г. на Соловках. Он уже находился в камере смертников, когда к нему неожиданно для соловецких властей приехала жена (урожденная Голицына). Неожиданность произошла от полного беспорядка в тогдашних лагерях: власти на материке не знали, что по своему произволу предпринимали начальники на острове. Так или иначе, но под честное слово дворянина Осоргина выпустили из камеры смертников на свидание с женой, обязав не говорить ей, что его ожидает. И он выполнил свое обещание, данное палачам. Через год Голицына уехала в Париж, не зная, что на следующий же день после краткого свидания с нею Георгий Михайлович был зверски расстрелян.

Или одноногий профессор баллистики Покровский, который сопротивлялся в Святых воротах (увы, снесенных сейчас реставраторами) и бил своей деревянной ногой конвоиров только для того, чтобы не быть «послушным стадом».



Или Г. Г. Тайбалин. Рискаю жизнью, он приютил в своем медпункте старика-мусульманина, «лучшего певца Старой Бухары», совершенно беззащитного, ни слова не знавшего по-русски, и уже по одному этому обреченного на гибель.

Мужество русской интеллигенции, десятки лет сохранявшей свои убеждения в условиях жесточайшего произвола идеологизированной советской власти и погибавшей в полной безвестности, меня поражало и поражает до сих пор. Преклоняюсь перед русской интеллигенцией старшего, уже ушедшего поколения. Она выдержала испытания красного террора, начавшегося не в 1936-м или 1937 г., а сразу же после пришествия к власти большевиков.

Чем сильнее было сопротивление интеллигенции, тем ожесточеннее действовали против нее. О сопротивлении интеллигенции мы можем судить по тому, какие жестокие меры были против нее направлены, как разгонялся Петроградский университет, какая чистка происходила в студенчестве, сколько ученых были отстранены от преподавания, как реформировались программы в школах и высших учебных заведениях, как насаждалась политграмма и каким испытаниям подвергались желающие поступить в высшие школы. Детей интеллигенции вообще не принимали в вузы, а для рабочих были созданы рабфаки. И тем не менее в университетских городах возникали кружки самообразования, и для тех, кто учился в университете, петербургские профессора А. И. Введенский и С. И. Поварнин читали лекции на дому, вели занятия по логике, а А. Ф. Лосев издавал свои философские работы за собственный счет.

Русская интеллигенция вступила в эпоху Красного октября закаленная в своем сопротивлении царскому правительству. Не один только А. А. Мейер собирал

вокруг себя интеллигенцию, используя свой опыт объединения, полученный еще в ссылках и тюрьмах при царском правительстве.

Два парохода понадобились осенью 1922 г. («Пруссия» и «Бургомистр Хаген»), чтобы вывезти из России только ту часть интеллигенции, против которой не могли быть применены обычные меры ввиду ее общеевропейской известности.

Можно было бы привести пример сотен и тысяч ученых, художников, музыкантов, которые сохраняли свою духовную самостоятельность или даже активно сопротивлялись идеологическому террору — в исторической науке, литературоведении, в биологии, философии, лингвистике и т. д. За спинами главарей различного рода разоблачительных кампаний стояли толпы полужнаек, полуинтеллигентов, которые осуществляли террор, прихватывая себе ученые степени и академические звания на этом выгодном для них деле. Смее утверждать, что они не были интеллигентами в старинном смысле этого слова. Нет ничего опаснее полужнаиства. Полужнайки уверены, что они знают все или, по крайней мере, самое важное, и действуют нагло и бескомпромиссно. Сколько людей были выброшены этими полужнаиками на улицу! Остальным приходилось подкармливать не только А. А. Ахматову, но и Б. М. Эйхенбаума, Д. Е. Максимова, В. Л. Комаровича, даже и академика Л. А. Орбели, пока ему не дали отдельную лабораторию. Академик И. Ю. Крачковский из собственных средств платил заработную плату своим сотрудникам, когда занятия древними восточными языками были объявлены реакционными.

Ну а кто были первыми русскими интеллигентами? Если бы Владимир Мономах не писал свое «Поучение» преимущественно для князей, то совесть его и



знание пяти языков могли бы стать основанием для причисления его к первым русским интеллигентам. Но поведение его не всегда соответствовало вечным и всеобщим правилам морали. Совесть его была ограничена княжескими заботами.

В сущности, первым интеллигентом на Руси был в конце XV — начале XVI в. Максим Грек — человек итальянской и греческой образованности, до своего монашества носивший имя Михаила Триволиса и принадлежавший к ученому кругу Альда Мануция. В России он подвергался гонениям, находился в заключении и был причислен к лику преподобных только после своей смерти. Своей жизнью на Руси он прочертил как бы путь многих и многих интеллигентов.

Князь Андрей Курбский был бы интеллигентом, если бы он, будучи военачальником, не «отъехал» от Ивана Грозного. Как князь он имел право выбирать своего сюзерена, но как воин, командующий войсками, он бежал не по совести.

Не было на Руси подлинных интеллигентов и в XVII в. Были люди образованные и по европейским меркам. Но высокой русской интеллигенции нового времени в Древней Руси еще не было.

Бессмысленно задаваться вопросом — была ли культура Руси до Петра «отсталой» или не отсталой, высокой или невысокой. Нелепо сравнивать культуры «по росту» — кто выше, а кто ниже. Русь, создавшая замечательное зодчество (к тому же чрезвычайно разнообразное по своим стилевым особенностям), высокую хоровую музыку, красивейшую церковную обрядность, сохранившую ценнейшие реликты религиозной древности, прославленные фрески и иконы, но не знавшая университетской науки, представляла собой просто особый тип культуры с высокой религиозной и художественной практикой.

Неправильно думать, что интеллигенция появилась непосредственно после перехода России на позиции западноевропейской (европейской она была всегда) культуры.

При Петре не было интеллигенции. Для ее образования нужно было соединение университетских знаний со свободным мышлением и свободным мировоззренческим поведением.

Петр опасался появления независимых людей. Он как бы предчувствовал их опасность для государства, избегал встреч с западноевропейскими мыслителями. Во время своих поездок и пребывания в Западной Европе его интересовали прежде всего «профессионалы»: государственные деятели, военные, строители, моряки и рабочий люд — шкиперы, плотники, корабельщики, то есть все те, кто мог осуществлять его идеи, а не создавать их. Поэтому, может быть, у Петра лучше всего отношения складывались с архитекторами среднего таланта и не сложились они с Леблоном, предложившим свой план строительства Петербурга. Может быть, Петр был и прав. Изучая его указания, сопровождавшиеся иногда мелкими набросками, нельзя не удивляться самостоятельности его градостроительной концепции. Среди талантливых и энергичных практиков Петр чувствовал себя свободнее, чем среди теоретиков и мыслителей.

Европа торжествовала при Петре в России, потому что в какой-то мере Петру удалось восстановить тот путь «из Варяг в Греки», который был прерван в России татаро-монгольским игом, и построить у его начала Петербург. Именно это иго установило непроходимую стену с Западом, но не установило прочных культурных связей с Востоком, хотя русский государь принял под свой скипетр на равных основаниях Казанское и Астраханское царства, признав их князей и вельмож.



Петр восстановил связи с Европой, но попутно лишил ее земских соборов, упразднил патриаршество и еще более закрепостил крестьян.

Для России всегда была основной проблема Севера и Юга, а не Запада и Востока, даже в ее Балканских, Кавказских или Туркестанских войнах. Защита христианства была для России и защитой европейских принципов культуры: личностной, персонифицированной, интеллектуально свободной. Поэтому-то русская интеллигенция с таким восторгом воспринимала освобождение христианских народов на Балканах и сама подвергалась гонениям за эти же самые европейские принципы.

Первые настоящие, типично русские интеллигенты появились в конце XVIII — начале XIX в.: Сумароков, Княжнин, Новиков, Радищев, Карамзин. К ним нельзя отнести даже Державина — слишком он зависел от власти. Пушкин — несомненный интеллигент. Он не получал золотых табакерок и хотя жил в основном от гонораров, но в своем творчестве не зависел от них. Он шел свободной дорогой и «жил один».

Как некое духовное сообщество интеллигенция заявила о себе 14 декабря 1825 г. на площади Петровой. Восстание декабристов знаменовало собой появление большого числа духовно свободных людей. Декабристы выступили против своих сословных интересов и интересов профессиональных (военных в том числе). Они действовали по велению совести, а их тайные союзы не обязывали их следовать какой-то «партийной линии».

В то же время терроризм, зародившийся в России, и «профессиональные революционеры», все эти Ткачевы и Нечаевы (а может быть, и Чернышевские?), были глубоко антиинтеллигентными личностями. Не интеллигенты были и те, кто становился на колени перед «народом»

или «рабочим классом», не принадлежа ни к тому, ни к другому. Напротив, сам рабочий, обладая достаточно высоким профессиональным и непрофессиональным кругозором и природной совестью (а таких было немало до той поры, пока именем «рабочего класса» не стали твориться преступления), мог приближаться к тому, что мы называем общей интеллигентностью.

Но вернемся к нашему времени.

Усиленная духовная активность интеллигенции пришла на первое десятилетие советской власти. Именно в это десятилетие репрессии были в первую очередь направлены против интеллигенции. В последующие, 1930-е, годы репрессии были не только против интеллигенции (против нее они были всегда), но и против крестьянства, ибо крестьянство, которое и сейчас принято называть «безграмотным», обладало своей тысячелетней культурой. Духовенство, городское и сельское, отдельные представители которого еще до революции проявляли себя как интеллигенты (отец Павел Флоренский), снова выделило из своей среды ряд замечательных представителей интеллигенции (Сергий Булгаков, Викторин Добронравов, Александр Ельчанинов и др.).

Итак, большинство русской интеллигенции не запятнало себя отступничеством. Я мог бы назвать десятки имен людей, которые честно прожили свою жизнь и не нуждаются в оправдании себя тем, что «мы так верили», «мы так считали», «такое было время», «все так делали», «мы тогда еще не понимали», «мы были под наркозом» и пр. Эти люди исключают себя из числа интеллигентных, обязанностью которых всегда было и остается: знать, понимать, сопротивляться, сохранять свою духовную самостоятельность и не участвовать во лжи. Не буду приводить фамилии всех тех самозванных интеллигентов, участие которых в различного рода кампаниях



и проработках с самого начала не было случайностью. Их было много, но винить из-за них всю русскую интеллигенцию, против которой все семьдесят лет были направлены репрессии, никак нельзя. К тому же, не было бы старой интеллигенции, не было бы и диссидентов помоложе. Интеллигенция все это время была главным врагом советской власти, так как была независима.

Годы борьбы государства с интеллигенцией были одновременно годами, когда в официальном языке исчезли понятия чести, совести, человеческого достоинства, верности своим принципам, правдивости, беспристрастности, порядочности, благородства. Репутация человека была подменена характеристиками «треугольников», в которых все эти понятия и представления начисто отсутствовали, а понятие же интеллигентности было сведено к понятию профессии умственного труда.

Неуважение к интеллигенции — это и нынче неуважение к памяти тысяч и тысяч людей, которые мужественно вели себя на допросах и под пытками, остававшихся честными в лагерях и ссылках, во время гонений на те или иные направления в науке.

В будущем, когда станут публиковаться отдельные дела ЧК, ОГПУ или КГБ, опять-таки следует иметь в виду, что в протоколы следствий заносились только те материалы, которые подтверждали заранее составленную следователем версию. Бесследно исчезали из дел те, кто «помог следствию» или давал предварительные материалы для ареста — агентурные данные. Из дел исчезли все факты проявления мужества подследственных. Арестованных не освобождали: «Органы зря не берут!». Эта мысль укреплялась с годами все сильнее. Поэтому и нынче публиковать «дела» следует только с комментариями — на научной основе².

Интересно, как выслушивали интеллигентные люди свои приговоры. Позволю себе привести и еще некоторые воспоминания.

Это было в 1928 г., примерно в начале октября. Нас всех по делу студенческого кружка «Космическая Академия наук» и «Братство Серафима Саровского» вызвали к начальнику тюрьмы (ДПЗ — Дом предварительного заключения на Шпалерной улице в Ленинграде). Начальник с важным и крайне мрачным видом сидел насупившись, а мы все стояли. Впереди стоял Игорь Евгеньевич Аничков, получивший воспитание за границей и бывший типичным представителем старой русской интеллигенции. Загробным голосом начальник объявил: «Выслушайте приговор». Отлично помню, что слово «приговор» он произнес с правильным ударением на последнем слоге. Затем медленно и важно он стал читать этот самый приговор неизвестно чей, ибо суда не было. Все это время Игорь Евгеньевич стоял со скучающим видом. Едва начальник закончил чтение, Игорь Евгеньевич небрежно спросил: «Это все? Мы можем идти?». И, не дожидаясь ответа, двинулся к выходу. Мы все тронулись за ним мимо растерявшихся конвоиров. Это было великолепно. Черта, определявшая характер русской интеллигенции, — это отвращение к деспотизму — воспитала в ней стойкость и чувство собственного достоинства.

Ну а что же: интеллигенция — это западное явление или восточное? Ответ на этот вопрос лежит в том, признаем ли мы Россию Западом или Востоком. Один из главных столпов интеллигентности — характер образованности. Для русской интеллигентности образованность была всегда чисто западного типа.

Если Россия — это Восток или даже Евразия, то западноевропейский характер ее образованности позволяет



легко оторвать интеллигенцию от народа, оправдать в известной мере отрицательное отношение к ней господствовавшего в России слоя полунинтеллигенции, полубразованцев и образованцев. И не поэтому ли, не из желаний ли оторвать одно от другого, евразийство за последние годы приобретает у нас мракобесный, черный характер?

На самом же деле Россия — это никакая не Евразия. Если смотреть на Россию с Запада, то она, конечно, лежит между Западом и Востоком. Но это чисто географическая точка зрения, я бы даже сказал — «картографическая». Ибо Запад от Востока отделяет разность культур, а не условная граница, проведенная по карте. Россия — несомненная Европа по религии и культуре. При этом в культуре ее не найти резких различий между западным Петербургом и восточным Владивостоком.

Россия по своей культуре отличается от стран Запада не больше, чем все они различаются между собой: Англия от Франции или Голландия от Швейцарии. В Европе много культур. Главная связующая среда России с Западом — это, конечно, интеллигенция, хотя и не одна она. Для России проблема «Восток — Запад» играет меньшую роль, чем связи «Юг — Север». На это, кажется, никто не обращал особого внимания, но это именно так.

Взгляните все на ту же карту Европы, в частности — Восточной Европы. Заметьте: основными путями сообщения в течение долгого времени были реки, в основном текущие по меридиональным направлениям: с севера на юг или с юга на север. Они связывают между собой бассейны Балтийского и Черного морей и в конечном счете их — со Средиземноморьем. Путь «из Варяг в Греки» (я пишу их с большой буквы, так как Варяги и Греки — это не народы, а страны) был главным

торговым путем, путем и военным, и распространения культуры. Автор «Повести временных лет» XI в. именно так и описывает географические пределы Руси, начиная с водораздела — «Оковского леса», и по направлению рек, берущих там свое начало: какие реки текут в какое море. Границ нет — есть направления течения рек.

Русь имела два равноправных центра на этих путях — Новгород и Киев. С севера по этому пути приходили по найму и приглашению варяги. На севере обосновались Рюриковичи, спустившиеся на юг к Киеву и осевшие как государственная сила по всему пути от Ладоги до Херсонеса. С юга, из Византии, с помощью болгарского посредства пришла духовная культура, европейская религия христианства, связавшая тесными узами Русь с Западной Европой. Если определять культуру Руси как соединяющую главные культуры Европы X–XII вв., то ее следует определять как Скандовизантию, а не как Евразию. Кочевники Востока и южных степей Руси очень мало внесли в создание Руси, даже когда оседали в пределах русских княжеств в качестве наемной военной силы.

Русские смешивались прежде всего с финно-угорскими народами, вместе с которыми, по легенде, они призывали братьев Рюрика, Синеуса и Трувора. (См. в «Повести временных лет» под 862 г.: «Реша (сказали. — *Д. Л.*) руси, чюдь (будущие эстонцы. — *Д. Л.*), словени и кривичи и весь (вепсы, финно-угорское племя. — *Д. Л.*): “Земля наша велика и обилна, а наряда (государственной организации. — *Д. Л.*) в ней нет. Да поидете княжить и володети нами”. И далее: «И по тем городом суть находници (пришельцы) варязи, а перьвии насельници в Новегороде словене, в Полотьски кривичи (славянское племя. — *Д. Л.*), в Ростове меря (финно-угорское племя. — *Д. Л.*), в Беле-озере весь, в Муроме мурома

(финно-угорское племя. — *Д. Л.*); и теми всеми обладавшие Рюрик».)

Характерно, что все восточные сюжеты, которые есть в древней русской литературе, пришли к нам с юга через греческое посредство или с запада. Культурные связи с Востоком были крайне ограничены, и только с XVI в. появляются восточные мотивы в нашем орнаменте. Полоцк, будущий центр Белоруссии, тоже возник на речных торговых путях. Все три столицы — Новгород, Киев и Полоцк имели своими храмами храмы Софии — «Премудрости Божией». Ими промыслительно знаменовалось культурное единство трех восточнославянских народов.

Только жесточайшее татаро-монгольское нашествие, преуменьшать разрушительные последствия которого можно в силу желания во что бы то ни стало связать нас с Востоком, смогло уничтожить это единство Руси, скрепленное храмами Софии — символами мудрости мироустройства в его единстве. Все это вовсе не значит, будто Россия неизменно имела союзников на Западе и противников на Востоке, история этого никак не подтверждает, но ведь и речь идет вовсе не о военных союзах, а об истоках русской национальной культуры.

Истоки эти у России и Востока разные, это так, но это вовсе не отрицает, а скорее обуславливает сегодняшнюю необходимость взаимопонимания и взаимопомощи. Именно в этом, а не в другом каком-то смысле и должна пониматься нынче идея евразийства³. У каждой страны есть свой Восток и свой Запад, свой Юг и свой Север, и то, что для одной страны Восток, для ее соседей — Запад. Мирное же соседство в том и состоит, чтобы этнические границы не становились политическими «границами на замке», чтобы разнообразие никого не ущемляло, но обогащало.

«Когда враг не сдастся, его уничтожат!» — сказал Горький.

Однажды это высказывание стало предсказанием — это факт, однако неужели же оно действует и по наше время? Ведь и в наше время одна национальная интеллигенция уничтожает другую, в иных случаях — с оружием в руках. И в наше время интеллигенция подвергается осмеянию и уничтожению, и с чьей же стороны? Со стороны другой части интеллигенции, а если так, это значит, что та, «другая», часть необоснованно присвоила себе само определение «интеллигенция».

Дискуссии, разное видение мира и его будущего, конечно же, свойственны интеллигенции, но взаимное уничтожение привнесено в ее среду тем же Горьким, теми же полужайками и «образованцами», не говоря уж о ЧК — ГПУ — НКВД — КГБ. Так неужели и нынче всю тяжесть бремени, все исторические задачи, возложенные на интеллигенцию, она может решить только путем бесконечных распрей и взаимного озлобления, выводящим ее за пределы интеллигентности, в то время как вся история культуры, равно как и совсем недавний наш практический опыт подсказывают нам совершенно иной, противоположный путь?

И неужели мы станем по-прежнему, «по-большевистски», недооценивать интеллигенцию и ее роль в жизни наших народов?

Часть IV

ДЕКЛАРАЦИЯ ПРАВ КУЛЬТУРЫ *

ПРЕАМБУЛА

Генеральная конференция ЮНЕСКО,

— **рассматривая** культуру как главный источник гуманизации человеческой истории,

— **считая**, что культура любого народа, определяя его духовную уникальность, выражая его творческие силы и способности, одновременно является достоянием всего человечества,

— **понимая**, что диалог культур обеспечивает взаимопонимание между народами, выявление духовной уникальности каждого из них,

— **полагая**, что сохранение и развитие культуры каждого народа должно стать делом всего мирового сообщества,

— **осознавая**, что культура является основой социального и экономического развития народов, государств и цивилизаций, духовного и нравственного возвышения человека,

* Окончательный вариант, разработанный коллективом ученых СПбГУП под научным руководством Д. С. Лихачева. Печатается по: *Декларация прав культуры* (проект). 3-е изд. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2001.

— **учитывая**, что культурные различия народов и неспособность к культурному взаимопониманию и взаимобогащающему диалогу культур стали одной из причин межэтнических войн и международных конфликтов XX столетия,

— **рассматривая** культурное развитие и культурную солидарность в совокупности с экономической и политической интеграцией современного мирового сообщества как залог толерантности, взаимопонимания и демократии, условие предотвращения войн и насилия,

— **исходя из** того, что реализация ценностей демократического устройства жизни и прав человека в значительной мере определяется уровнем культурного развития общества,

— **принимая во внимание**, что утрата любого элемента культурного наследия является невозполнимой потерей и ведет к духовному обеднению всей человеческой цивилизации,

— **констатируя**, что в условиях ускорения цивилизационных процессов под угрозой оказывается целостность культур различных народов мира,

— **выражая озабоченность** усиливающейся экспансией антигуманных явлений массовой коммерческой культуры, угрожающих самобытности национальных культур и культурному развитию человечества в целом,

— **полагая**, что продуманная и целенаправленная политика государства в области культуры способна обеспечить сохранение и гармоничное развитие культуры каждого народа, наладить взаимодействие и продуктивный диалог между нациями,

— **осознавая** необходимость выработки национальных и международных мер по защите культуры,

— **исходя из** международных актов, затрагивающих вопросы культуры, в первую очередь, статьи 27 Всеобщей

декларации прав человека, провозглашающей, что «Каждый человек имеет право свободно участвовать в культурной жизни общества, наслаждаться искусством, участвовать в научном прогрессе и пользоваться его благами», преамбулы Устава ЮНЕСКО, утверждающего, что для поддержания человеческого достоинства необходимо широкое распространение культуры и образования среди всех людей на основе справедливости, свободы и мира,

— **учитывая** результаты и рекомендации ряда международных научных и научно-практических форумов, конференций и симпозиумов по вопросам охраны культурно-исторического наследия и развития культуры,

— **желая** дополнить и расширить ряд принципов и норм международной регламентации в области культуры, сформулированных в этих документах, уточнить и расширить сферу их действия,

— **провозглашает** настоящую Декларацию прав культуры:

Статья 1

В настоящей Декларации под культурой понимается сотворенная человеком материальная и духовная среда обитания, а также процессы создания, сохранения, распространения и воспроизводства норм и ценностей, способствующих возвышению человека и гуманизации общества. Культура включает:

а) *Культурно-историческое наследие* как форму закрепления и передачи совокупного духовного опыта человечества (язык, идеалы, традиции, обычаи, обряды, праздники, памятные даты, фольклор, народные промыслы и ремесла; произведения искусства, музейные, архивные и библиотечные фонды, коллекции, книги, рукописи, письма, личные архивы; памятники археологии, архитектуры, науки и искусства, памятные знаки, сооружения, ансамбли, достопримечательные места и другие свидетельства

исторического прошлого; уникальные ландшафтные зоны и местности археологического, исторического и научного значения, совместные творения человека и природы, современные сооружения, представляющие особую ценность с точки зрения истории, искусства или науки, а также другие предметы и явления, обладающие историко-культурной ценностью);

б) Социальные институты и культурные процессы, порождающие и воспроизводящие духовные и материальные ценности (наука, образование, религия, профессиональное искусство и любительское творчество, традиционная народная культура, просветительская, культурно-досуговая деятельность и т. д.);

в) Инфраструктуру культуры как систему условий создания, сохранения, экспонирования, трансляции и воспроизводства культурных ценностей, развития культурной жизни и творчества (музеи, библиотеки, архивы, культурные центры, выставочные залы, мастерские, система управления и экономического обеспечения культурной жизни).

Статья 2

Культура является определяющим условием реализации созидательного потенциала личности и общества, формой утверждения самобытности народа и основой душевного здоровья нации, гуманистическим ориентиром и критерием развития человека и цивилизации. Вне культуры настоящее и будущее народов, этносов и государств лишается смысла.

Статья 3

Культура каждого народа, большого и малого, имеет право на сохранение своей уникальности и самобытности. Вся совокупность явлений и продуктов материальной и духовной культуры народа составляет органичное



единство, нарушение которого ведет к утрате гармоничной целостности всей национальной культуры.

Статья 4

Культура каждого народа имеет право на сохранение своего языка как основного средства выражения и сохранения духовно-нравственного своеобразия нации, формы бытования национального самосознания, как носителя культурных норм, ценностей, идеалов.

Статья 5

Участие в культурной жизни есть неотъемлемое право каждого гражданина, поскольку человек является творцом культуры и ее главным творением. Свободный доступ к культурным объектам и ценностям, которые по своему статусу являются достоянием всего человечества, должен быть гарантирован законами, устраняющими политические, экономические и таможенные барьеры.

Статья 6

Культура каждого народа имеет право на участие в гуманистическом развитии всего человечества. Культурное сотрудничество, диалог и взаимопонимание народов мира являются залогом справедливости и демократии, условием предотвращения международных и межэтнических конфликтов, насилия и войн.

Статья 7

Культура обладает правом на международную защиту в ситуации войн и межэтнических конфликтов. Любые действия, ведущие к уничтожению памятников истории и культуры, включая периоды войн, межгосударственных и межэтнических конфликтов, должны быть в международно-правовом плане квалифицированы как преступление против человечества.

Статья 8

Культура обладает правом на поддержку со стороны государства, которое несет юридические и моральные обязательства перед прошлым, настоящим и будущим за сохранение и развитие культурного наследия всех народов и этносов, проживающих на его территории.

Статья 9

Государство обеспечивает равенство возможностей и условий культурного развития всех граждан, определяет направления, содержание и формы государственной поддержки культуры с учетом национальных традиций, уровня политического и экономического развития общества.

Статья 10

Государственная политика в сфере культуры должна строиться на уважении человеческого достоинства, обеспечении свободы выбора каждым членом общества форм участия в культурной жизни и творчестве.

Статья 11

На государственных организациях (воспитательных, образовательных, информационно-просветительных) лежит прямая обязанность воспитывать уважение граждан к отечественной культуре, ее истории, традициям, национальным языкам, к носителям национального самосознания, формировать представление о месте национальной культуры в духовном наследии человечества, ее вкладе в сокровищницу мировой культуры.

Статья 12

Как гарант сохранения и развития культурного наследия государство обязано:

а) рассматривать в качестве приоритетной задачи сохранение культурного достояния нации и обеспечивать его передачу будущим поколениям, уделяя особое



внимание системе образования и воспитания как социальному институту культурной преемственности;

б) содействовать воспитанию у граждан интереса, любви и уважения к культурному наследию своего народа, к культуре других народов мира;

в) обеспечивать художественное и эстетическое воспитание подрастающего поколения, поддержку молодых дарований и воспроизводство творческой элиты;

г) способствовать интеграции культурного потенциала каждого этноса в духовную жизнь всей нации;

д) брать под защиту объекты и памятники культуры, нуждающиеся в охране, консервации, реставрации и музеефикации;

е) осуществлять финансовую и организационную поддержку в издании полных каталогов музейных фондов, а также особо ценных малых собраний и отдельных произведений, хранящихся в частных руках;

ж) использовать для реставрации особо значительных памятников истории и культуры специалистов, имеющих международные дипломы высшей категории;

з) привлекать к судебной ответственности виновных за уничтожение, искажение или нанесение какого-либо ущерба произведениям, предметам и объектам, имеющим культурную ценность;

и) выявлять, учитывать и охранять составляющие достояние народа культурные ценности от незаконного ввоза, вывоза и передачи на них прав собственности;

к) не допускать разрушения созданных как единое целое исторических центров, ансамблей памятников истории и культуры, имеющих общечеловеческое значение (здания, алтари, деисусы, диптихи, триптихи, гарнитуры мебели, библиотеки, коллекции и т. д.);

л) обеспечивать стабильное местопребывание произведений культуры, имеющих национальное и общемировое

значение, и допускать их перемещение только по особым причинам исключительно культурного характера;

м) сохранять исторические поселения как единое культурное и стилевое целое.

Статья 13

Как субъект права государство обязано:

а) обеспечивать законодательную базу поддержки и развития культурной жизни и принимать административные меры по неукоснительному соблюдению международных и государственных норм в области культуры;

б) создавать систему социальных, экономических и правовых гарантий свободного творчества и профессиональной деятельности в сфере культуры;

в) обеспечивать свободный доступ к памятникам, произведениям и предметам культуры, вне зависимости от того, в чьем владении они находятся;

г) законодательно гарантировать выполнение воли жертвователей произведений и предметов культуры (как прижизненно, так и посмертно), имеющих общечеловеческую ценность;

д) не допускать ущемления права граждан пользоваться своим языком, который является главной культурной ценностью любого народа, малого или большого;

е) обеспечивать возможность получения среднего и высшего образования на родном языке представителям национальных меньшинств в местах их компактного проживания.

Статья 14

Как субъект власти государство обязано:

а) рассматривать культуру как основу духовной безопасности народа, как базовую предпосылку и критерий выработки моделей общественных преобразований;

б) считать главной целью национальной культурной политики создание системы экономических, правовых



и иных условий, способствующих спасению, сохранению и развитию культуры как духовной основы существования народа и предпосылки воплощения личностного потенциала каждого гражданина;

в) создавать условия для развития науки как важнейшего интеллектуального и духовного ресурса нации;

г) всесторонне поддерживать систему образования как ведущего социального института, обеспечивающего приобщение человека к отечественной и мировой культуре;

д) вырабатывать механизмы противодействия экспансии массовой коммерческой культуры, ведущей к деградации личности, угрожающей как сохранению самобытности национальных культур, так и культурному развитию человечества в целом;

е) обеспечивать минимум культурного развития членам общества, испытывающим трудности в реализации одного из фундаментальных прав человека на участие в создании, сохранении, распространении и потреблении культурных ценностей;

ж) поощрять создание материальной базы, отвечающей задачам культурной политики, развивать и укреплять сеть культурных и художественных учреждений как в крупных центрах, так и в небольших городах и сельской местности;

з) поддерживать негосударственные организации, способствующие развитию культурной жизни, обеспечивать правовые гарантии и создавать реальные условия для развития благотворительности в сфере культуры (включая налоговую политику);

и) стимулировать инициативу и участие различных групп населения в создании, сохранении, распространении и потреблении ценностей культуры;

к) осуществлять государственную политику в области подготовки компетентных кадров, способных осуществлять организационно-управленческую, консультативную,

художественно-творческую, научно-исследовательскую, экспертную деятельность в сфере культуры;

л) обеспечивать сохранение национальной культуры как гармоничной целостности и информировать общественность о возможных негативных последствиях для духовного здоровья нации утраты даже отдельных ее явлений и объектов.

Статья 15

Как субъект международного права государство обязано:

а) способствовать установлению международных контактов и сотрудничества в области сохранения и развития культурных богатств, поощрять распространение культурных ценностей, благоприятствующих укреплению мира и безопасности;

б) участвовать в международном сотрудничестве с целью возвращения незаконно вывезенных с территории того или иного государства культурных ценностей;

в) неукоснительно соблюдать требования «Конвенции о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта» от 14 мая 1954 года, поскольку основной ущерб культура несет от военных действий;

г) осуществлять международное культурное сотрудничество на основе признания права культуры каждого народа и этноса на самобытность и целостность.

Статья 16

Для обеспечения выполнения положений Декларации при ЮНЕСКО по решению Генеральной конференции учреждается комиссия по соблюдению прав культуры, действующая на основе положения, выработанного Исполнительным советом.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ И ПРИМЕЧАНИЯ

СЛОВО И ИЗОБРАЖЕНИЕ В ДРЕВНЕЙ РУСИ

¹ Труды Восьмого археологического съезда в Москве, 1890. М., 1895. Т. II. С. 213.

² См.: *Розов Н. Н.* Миниатюрист за чтением Псалтири. М.; Л.: ТОДРЛ. Т. XXII. 1966.

³ Сказания Массы и Геркмана. СПб., 1874. С. 270; ср.: *Масса Исаак.* Известие о Московии в начале XVII в. М., 1937. С. 63.

⁴ *Воронин Н. Н.* Рец. на кн.: *Арциховский А. В.* Древнерусская миниатюра как исторический источник // Вести. АН СССР. 1945. № 9.

⁵ *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи. М., 1963. Т. I. № 227 и 276. Текст надписи у Рублева сокращен, у Дионисия — полный.

⁶ «Изображение» слова возрождается в XX в. во всех видах условного искусства. Ж. Брак первый обратился в 20-х гг. XX в. к аналитическому кубизму. В своей композиции «Le Portugais» он впервые применил печатные (типографского типа) буквы. С тех пор применение букв и коротких надписей вошло в художественную ткань произведений всех кубистов. Многие из картин Дж. Северини буквально испещрены надписями. Буквы и надписи служили напоминанием о предметно-идейном мире и уничтожали чисто декоративный характер произведений. Гри стал впервые применять вырезки из газет (в «Papiers collés»): прием, впоследствии широко распространившийся (особенно в поп-арте). Вырезки из календаря в композиции К. Швитерса «Deutschland» превращали картину в сувенир, стремящийся закрепить памятное мгновение.

Ясно читаемые вывески широко применяет М. Шагал, а перед тем — Б. Кустодиев, М. Ларионов, И. Машков, Д. Бурлюк и др. Тема слова в «условной живописи» очень важна и многостороння. О текстах в средневековых фресках см.: РагоЈruh Св. Текстови и фреске. Матица Српска, 1966.

⁷ О нарастании повествовательности в живописи XVI в. см. главу Н. Е. Мневой «Московская живопись XVI века» в кн.: История русского искусства. Т. III / под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. М., 1955.

⁸ *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. 2-е изд. М., 1970. С. 97–103; *Idem.* Der Mensch in der altrussischen Literatur. Dresden. S. 145–152.

⁹ Термин «барроссо» еще раньше в схоластической номенклатуре силлогизмов означал четвертый вид второй фигуры, то есть силлогизм: «Каждый А есть Б; некоторые В не есть Б; следовательно, некоторые В не есть А».

¹⁰ *Wulfelin H.* Renaissance und Barock. Мюнхен, 1888; *Idem.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Мюнхен, 1915.

¹¹ Термин «барокко» к литературе применялся уже Г. Вёльфлином (см. его книгу «Renaissance und Barock», S. 83–85), но более специально о литературе барокко стали говорить в 10-х и 20-х гг. XX в. К музыке термин «барокко» стал применяться еще до Г. Вёльфлина (см.: *Ambros W. A.* Geschichte der Musik. Breslau, 1878. Bd. 4. S. 85–86).

¹² См.: *Wellek R.* Concepts of Criticism. New Haven-L, 1963. P. 69–172 (The Concept of Baroque in Literary Scholarship).

¹³ Признание «стиля эпохи» не отрицает идейной борьбы в каждую данную эпоху, как не отрицает этой борьбы и признание того факта, что идеи господствующего класса являются в каждую данную эпоху господствующими идеями. Но нельзя абсолютизировать понятие «стиля эпохи» и полагать, что стиль эпохи подавляет все другие стилистические возможности, исключает борьбу стилей, связь стилей с отдельными идейными движениями эпохи и пр.

¹⁴ *Klaniczay T.* Styles et histoire du style. — Etudes de littérature comparée publiées par L'Académie des sciences de Hongrie. Budapest, 1964.

¹⁵ *Méle E.* Jart religieux du XII s. en France. 2-е изд. P., 1924. Э. Маль хорошо проследил связи между отдельными искусствами в недрах этого стиля.

¹⁶ См.: *Дмитриев Ю. Н.* К истории новгородской архитектуры // Новгородский исторический сборник. Новгород, 1937. Вып. 2.; *Воронин Н.* Владимиро-суздальское наследие в русском зодчестве // Архитектура СССР. 1948. № 2; *Лихачев Д.* Национальное

самосознание Древней Руси. Очерки из области русской литературы XI–XVII вв. М.; Л., 1945.

¹⁷ О проникновении на Русь элементов западноевропейского Ренессанса и античного наследия писали Ф. И. Буслаев, Д. В. Айналов, В. Н. Перетц, Н. К. Гудзий, П. Н. Сакулин, В. Ф. Ржига, А. И. Белецкий, Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев, Н. Г. Порфиридов, М. В. Алпатов, В. Н. Лазарев, И. И. Иоффе, А. Н. Свирин, А. Л. Якобсон, А. И. Некрасов, И. М. Снегирев, Н. А. Казакова, Я. С. Лурье, А. И. Клибанов, А. А. Зимин, М. П. Алексеев, А. Н. Егунов и др.

ЗАКОН ЦЕЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ И ПРИНЦИП АНСАМБЛЯ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЭСТЕТИКЕ

¹ О профильных изображениях второстепенных фигур в византийском искусстве см.: *Detms O. Byzantine mosaic decoration.* Л., 1947. Р. 8.

² *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 22.

ПРОГРЕССИВНЫЕ ЛИНИИ РАЗВИТИЯ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

¹ *Mvle E. L'art religieux du XIIIe siecle en France.* Paris (первое издание — 1898 г., последнее из известных мне — 1958 г.).

² См.: *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 116–166.

³ *Достоевский Ф. М.* Письма. М.; Л., 1934. Т. 3. С. 197.

⁴ *Гуковский Г. А.* К вопросу о русском классицизме // *Поэтика.* IV. Л., 1928. С. 146.

⁵ *Рифтин Б.* Метод в средневековой литературе Востока // *Вопросы литературы.* 1969. № 6. С. 93. К этому же сравнению любил прибегать М. К. Азадовский в своих лекциях по фольклору. Фольклор еще более традиционен, чем средневековая литература.

⁶ Там же. С. 86.

⁷ Отмечу, что явление «остранения» (то есть изображение того или иного явления странным, необычным) не присуще литературе как таковой во все времена и у всех народов, а характерно, по преимуществу, для реализма.

⁸ Мысль эта подсказана мне покойным проф. В. В. Новожиловым.

⁹ *Максимов Д. Е.* Образ простого человека в лирике Лермонтова (К постановке вопроса) // *Учен. записки ЛГПИ, ф-т языка и лит.* Л., 1954. Вып. 3. Т. IX. С. 144.

¹⁰ Ср.: *Конрад Н.* Запад и Восток. 2-е изд. М., 1972. С. 480–486.

¹¹ Характеристику переводной литературы XI–XV вв. см.: *Мещерский Н. А.* Проблемы изучения славяно-русской переводной литературы XI–XV вв. // ТОДРЛ. Т. XX. 1964. С. 180–231; *Мещерский Н. А.* Искусство перевода Киевской Руси // ТОДРЛ. Т. XV. 1958.

¹² См.: *Соболевский А. И.* Переводная литература Московской Руси. М., 1903; *Сперанский М. Н.* Из истории русско-славянских литературных связей. М., 1960.

¹³ *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 23. С. 318.

¹⁴ См. подробнее: *Лихачев Д. С.* Текстология на материале русской литературы X–XVI вв. М.; Л., 1962. С. 40 и след.

КУЛЬТУРА РУСИ ВРЕМЕН АНДРЕЯ РУБЛЕВА И ЕПИФАНИЯ ПРЕМУДРОГО

¹ *Ключевский В. О.* Курс русской истории. 1937. Т. II. С. 51.

² *Мавродин В. В.* Образование русского национального государства. М.; Л., 1941. С. 127.

³ *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961. С. 15–16.

⁴ *Méle E.* L'art religieux de la fin du Moyen âge en France. P., 1925. P. 229.

⁵ Литература о Возрождении или Предвозрождении в Малой Азии рассмотрена акад. Н. И. Конрадом в предисловии к кн.: *Чалоян В. К.* Армянский Ренессанс. М., 1963. С. 159–164, а также: *Мец А.* Мусульманский Ренессанс. М., 1966, а также собственные работы Н. И. Конрада в его книге «Запад и Восток». М., 1972.

⁶ См. подробную характеристику окружения А. Рублева: *Воронин Н. Н.* Андрей Рублев и его время // История СССР. 1960. № 4; ср.: *Тихомиров М. Н.* Андрей Рублев и его эпоха // Вопросы истории. 1961. № 1.

⁷ Об этом см.: *Воронин Н. Н.* Итоги развития древнерусского искусства // История русского искусства / под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова и В. Н. Лазарева. М., 1959. Т. IV. С. 629.

⁸ *Filipowicz — Osieczkowska G.* O malarstwie bizantyckim w Polsce. Polskie Muzeum, Krakow, 1900; *Соболевский А. И.* Русские фрески в старой Польше. М., 1916; *Каринский Н. М.* Русская надпись в Люблинском тюремном костеле // Известия Археологической комиссии. 1903. Вып. 35; *Gawarecki Я., Gawdzik Gz.* Lyblin. Warszawa, 1959; *Арне Т.* Русско-византийская живопись в Готляндской церкви // Известия Комитета изучения древнерусской живописи. Пгр., 1921. Вып. 1; *Эттингер.* Русская церковная стенопись в средневековой Польше // Старые годы. 1915. Янв.-фев.

⁹ *Соболевский А. И.* Переводная литература Московской Руси XVI–XVII вв. СПб., 1903. С. 1–3; *Щепкин В. М.* Учебник русской палеографии. Гл. XI, XII и XIII. М., 1920 (1918).

¹⁰ *Сперанский М. Н.* «Греческое» и «лигатурное» письмо в русских рукописях XV–XVI веков. *Byzantinoslavica*. 1932. Т. IV. С. 58–64.

¹¹ Наиболее авторитетный анализ обоих стилей см.: *Щепкин В. Н.* Учебник русской палеографии. С. 55–58.

¹² *Тихомиров М. Н.* Исторические связи русского народа с южными славянами с древнейших времен до половины XVII в. // *Славянский сборник*. М., Госполитиздат, 1947. С. 177. Воспроизведение грамоты см.: *Ильинский Г. А.* Грамоты болгарских царей. М., 1911. Прил. 6.

¹³ *Соболевский А. И.* Переводная литература Московской Руси. XIV–XVII вв. СПб., 1903. С. 3–4.

¹⁴ *Смирнов С. Н.* Сербские святые в русских рукописях // Юбилейный сборник Русского археологического общества в Королевстве Югославии. К 15-летию общества. Белград, 1936. С. 161–264; *Иванов Й.* Българското книжовно влияние в Русия при митрополит Киприан (1375–1406) // *Известия на Института за българска литература*. 1958. Кн. VI; *Ангелов Б. Ст.* Из историята на руското културно влияние в България (XV–XVIII вв.) // *Известия на Института за българска история*. 1956. Кн. 6; *Дмитриев Л. А.* Роль и значение митрополита Киприана в истории древнерусской литературы (к русско-болгарским литературным связям XIV–XV вв.) // *Труды Отдела древнерусской литературы*. Л., 1963. Т. XIX. С. 215–254.

¹⁵ *Соболевский А. И.* Переводная литература Московской Руси. XIV–XVII вв. СПб., 1903. С. 4–5; *Вздорнов Г. И.* Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV–XV вв. // *Труды Отдела древнерусской литературы*. Л., 1968. Т. XXIII. С. 171–198.

¹⁶ Там же. С. 12; *Голубинский Е.* История русской церкви. Чтения в обществе истории и древностей российских. М., 1900. Кн. 1. Т. II. С. 213–221.

¹⁷ Книга Степенная царского родословия // Полное собрание русских летописей. СПб., 1913. Т. XVI. Ч. 2. С. 441. То же известие и в других летописях.

¹⁸ *Айналов Д. В.* Византийская живопись XIV столетия. Пгр., 1917.

¹⁹ *Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'évangile au XIV, XV et XVI siècles. P., 1916.

²⁰ *Лазарев В. Н.* О связях новгородской живописи с сербской // Ежегодник Института истории искусств АН СССР. М.; Л., 1947; *Он же.* Искусство Новгорода. М.; Л., 1947. С. 88–89; *Он же.* История

византийской живописи. М., 1947. Т. I. С. 246 и 383, прим. 155; *Он же*. Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. М., 1954. Т. II. С. 201–206; *Он же*. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века // Ежегодник Института истории искусств АН СССР. 1958. С. 233–278. Ср. также *Порфиридов Н. Г.* Новые открытия в области древней русской живописи в Новгороде (1918–1928) // Сборник Новгородского общества любителей древности. Новгород, 1928. Вып. IX. С. 5; *Он же*. Древний Новгород. М.; Л., 1947. С. 289; *Alpatov M., Brunov N.* Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932. S. 298–299; *Ainalov D.* Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin; Leipzig, 1932. С. 53, 60–61; *Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 158–159.

²¹ *Лазарев В. Н.* Искусство Новгорода. М.; Л., 1947. С. 89–91; *Он же*. История византийской живописи. Т. 1. С. 246; *Он же*. Живопись и скульптура Новгорода. С. 206.

²² *Айналов Д. В.* Византийская живопись XIV столетия. С. 145–146.

²³ *Millet G.* Recherches... С. 549, 632 и др.

²⁴ *Брунов Н.* Русская архитектура X–XV вв. // Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры. М., 1940. Вып. 1. С. 6.

²⁵ *Шляпкин И. А.* Древние русские кресты. 1. Кресты новгородские, до XV века, неподвижные и не церковной службы. СПб., 1906. С. 33–34. Аргументация И. А. Шляпкина, впрочем, не отличается убедительностью и основывается главным образом на общих впечатлениях.

²⁶ *Сперанский М. Н.* Из истории русско-славянских литературных связей. М., 1960; *Ангелов Б. Ст.* Из истории на руското книжовно проникване у нас (XI–XIV век) // Известия на Института за българска литература. София, 1955. Книга трета.

²⁷ Материалы, отмеченные в книге Н. Мавродинова «Връзките между българското и руското изкуство» (София, 1955), слишком скудны, чтобы можно было говорить о русском влиянии на болгарское искусство XIV–XV вв.

²⁸ Литературу вопроса см.: *Иконников В. С.* Опыт русской историографии. Киев, 1908. Т. II. Кн. 2. С. 1091, сн. 3; Некоторые данные о святогорцах в России можно найти в кн.: *Строев П. М.* Библиографический словарь и черновые материалы к нему. СПб., 1882. С. 46, 119, 121–122 и др., а также в трудах И. И. Срезневского, Макария, Филарета и др.

²⁹ Особенно следует отметить в этом отношении Парорийский монастырь, откуда учение исихастов усиленно распространялось и на Болгарию, и на Сербию. (*Сырку П.* Очерки из истории литературных сношений болгар и сербов в XIV–XVII веках. СПб., 1901. С. LXXIII и др.)

³⁰ *Лазарев В. Н.* Псковская живопись XIV века // История русского искусства / под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова и В. Н. Лазарева. М.; Л., 1954. Т. II. С. 354.

³¹ В датировке фресок Михайло-Сковородского монастыря соглашаемся не с Ю. А. Олсуфьевым, относившим их к концу XIV в. (*Олсуфьев Ю. А.* Вновь раскрытые фрески в Новгороде // Архитектурная газета. 1937. 18 окт.), а с В. Н. Лазаревым, относящим их к концу 50-х гг. XIV в.: *Лазарев В. Н.* Росписи Сковородского монастыря в Новгороде // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР (сб. ст. под ред. И. Грабаря). М.; Л., 1948. С. 91 и сл., особенно с. 100; *Он же.* Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. Т. II. С. 142.

³² *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. Т. II. С. 160–161. Ср. также: *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961.

³³ *Алпатов М. В.* Андрей Рублев. М., 1959. С. 23–24. Ср. изд. 1972 г. С. 100.

³⁴ *Грабарь И. Э.* Андрей Рублев // Вопросы реставрации. 1926. Т. 1. С. 74. См. также: *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев. М., 1960. С. 15–18.

³⁵ *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.; Л., 1941. С. 24.

³⁶ *Алпатов М. В.* Фрески храма Успения на Волотовом поле // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. С. 135.

³⁷ *Порфиридов Н. Г.* Древний Новгород: очерки из истории русской культуры XI–XV вв. М.; Л., 1947. С. 277.

³⁸ Там же. С. 278 и сл.

³⁹ *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. Т. II. С. 159.

⁴⁰ *Лазарев В. Н.* Там же.

⁴¹ *Порфиридов Н. Г.* Древний Новгород. С. 280–281.

⁴² Там же. С. 287.

⁴³ *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.; Л., 1941. С. 28.

⁴⁴ *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. Т. II. С. 159.

⁴⁵ *Рыбаков Б. А.* Ремесло в Древней Руси. М., 1948. С. 767–776.

⁴⁶ Воспроизведено П. Витри (*Vitry P.* La cathédrale de Reims P., 1916). Д. Айналов (Византийская живопись XIV столетия. Пгр., 1916. С. 144)

писал: «Я не знаю более раннего изображения Христа нищего, чем у Дуччио в его Сиенской иконе (Примеч. М. В. Алпатова).

⁴⁷ *Didron A. Histoire de Dieu. P., 1843. С. 27* (Примеч. М. В. Алпатова).

⁴⁸ *Вертеловский А. Западная средневековая мистика и отношение ее к католицизму. Харьков, 1888. С. 258 и сл.* (Примеч. М. В. Алпатова). Цит. по: *Алпатов М. В. Фрески храма Успения на Вологтовом поле. С. 123–124.*

⁴⁹ *Воронин Н. Н. Архитектура Пскова // История русского искусства. М., 1954. Т. II. С. 317–318.*

⁵⁰ *Симеоновская летопись // Полное собрание русских летописей. СПб., 1913. Т. XVIII. С. 106.*

⁵¹ *Никоновская летопись // Полное собрание русских летописей. СПб., 1897. Т. XI. С. 8.*

⁵² *Воронин Н. Н. Андрей Рублев и его время (к 600-летию художника) // История СССР. 1960. № 4. С. 55–56. Подробнее см.: Воронин Н. Н. К характеристике архитектурных памятников Коломны времени Дмитрия Донского // Материалы и исследования по археологии СССР. М., 1949. № 12.*

⁵³ *Алеппский П. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию. М., 1896. Вып. II. С. 146–149.*

⁵⁴ См. подробнее о московской архитектуре XIV в. в статье Н. Н. Воронина «Два памятника архитектуры XIV века в Московском Кремле» // Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960.

⁵⁵ См. подробнее: *Дмитриев Ю. Н. К истории новгородской архитектуры // Новгородский исторический сборник. Л., 1937. Вып. 2.*

⁵⁶ *Комарович В. Л. Культ Рода и Земли в княжеской среде XII–XIII вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1960. Т. XVI.*

⁵⁷ Здесь использованы материалы В. Л. Комаровича, хранящиеся в Архиве Пушкинского Дома в его фонде.

⁵⁸ В 1410 г. татары подошли «к Володимерю лесом безвестно из-за реки Клязмы, людем в полдень спящем» (Симеоновская летопись // Полное собрание русских летописей. СПб., 1913. Т. XVIII).

⁵⁹ В Московской Руси обычно вставали в седьмом часу утра, называвшемся первым часом дня. Но царь Федор Иоаннович вставал в 4 часа утра.

⁶⁰ Вообще следует отметить, что длинные, не сшитые по швам откидные рукава («накапки»), составляющие очень характерную деталь русской одежды, были распространены в XV в. также повсеместно и в Западной Европе.

⁶¹ Вопрос о восточноевропейском Предвозрождении требует особых исследований. Укажу только, что в изучении Предвозрождения

Закавказья необходимо не упустить из виду серьезную работу Г. Габриэляна «К вопросу об армянском возрождении» (Известия Академии наук Армянской ССР. Общественные науки. № 6. 1956. На армянском языке). Статья направлена против концепции В. Чалояна, утверждающего, что Возрождение возникло в Армении раньше, чем в Западной Европе.

⁶² О связи византийско-болгарских мистических учений с предвозрожденческой мистикой и еретичеством на Западе см. в кн.: *Радченко К.* Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием. Киев, 1898. Гл. II: Религиозно-нравственное состояние Византии в XIV столетии и влияние развивавшихся в это время философско-богословских идей ее на духовную жизнь в Болгарии. С. 51–168.

⁶³ *Успенский Ф.* Очерки по истории византийской образованности. СПб., 1891. С. 246–365.

⁶⁴ Характеристику национальных школ в живописи «Палеологовского Ренессанса» и литературу вопроса см.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. С. 236–258.

Следует особо отметить то обстоятельство, что некоторые черты нового стиля в связанном с византийской живописью монументальном изобразительном искусстве Кавказа появились раньше, чем в самой Византии. См.: *Амиранашвили Ш. Я.* История грузинского искусства. М., 1950. Т. 1. С. 186 и сл.

⁶⁵ Пахомий Серб занимался главным образом переделкой предшествующих русских произведений, естественно, что он многому научился у их авторов и частично воспринял старые русские традиции (см.: *Яблонский В.* Пахомий Серб и его агиографические писания: биографический и библиографически-литературный очерк. СПб., 1908).

⁶⁶ См.: *Грабарь И. Э.* Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Вопросы реставрации. М., 1926. Сб. 1. С. 65 и сл.

⁶⁷ См.: *Зубов В. П.* Епифаний Премудрый и Пахомий Серб. (К вопросу о редакциях «Жития Сергия Радонежского») // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1953. Т. IX.

⁶⁸ *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. СПб., 1871. С. 94.

⁶⁹ См.: *Лихачев Д. С.* Национальное самосознание Древней Руси. М.; Л., 1945. С. 78–81.

⁷⁰ См.: *Лихачев Д. С.* Русские летописи. М.; Л., 1947. С. 297 и сл.

⁷¹ См.: *Лихачев Д. С.* Задонщина // Литературная учеба. 1941. № 3.

⁷² См.: *Лихачев Н. П.* Инок Фомы Слово похвальное о вел. кн. Борисе Александровиче. СПб., 1908.

⁷³ См.: *Марков А. В.* Один из случаев литературного вымысла в московском летописании // Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук. 1913. Т. XVIII. Кн. 1.

⁷⁴ См.: *Лихачев Д. С.* Еллинский летописец второго вида и правительственные круги Москвы в конце XV в. // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1948. Т. VI.

⁷⁵ Здесь и выше прилагательное «национальный» употребляем в значении «свойственный национальности».

⁷⁶ М. Горький говорил о русском искусстве нового времени: «Русское искусство прежде всего сердечное искусство. В нем неугасимо горела романтическая любовь к человеку, этим огнем любви блещет творчество наших художников великих и малых» (Максим Горький о родине. М., 1945. С. 48). Зачатки этой «сердечности» мы можем заметить и в древнейших произведениях русского искусства — особенно рублевского цикла.

⁷⁷ См.: *Алексеев М. П.* Явления гуманизма в литературе и публицистике Древней Руси (XVI–XVII вв.) // Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. М., 1960. *Клибанов А. И.* Реформационные движения в России. М., 1960; *Он же.* У истоков русской гуманистической мысли // Вестник истории мировой культуры. 1958. Кн. 1; *Он же.* К проблеме античного наследия в памятниках древнерусской письменности // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1957. Т. XIII. Ср. также: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия) // Доклады советской делегации. V международный съезд славистов (София, сентябрь 1963). М., 1963.

ПЕТРОВСКИЕ РЕФОРМЫ И РАЗВИТИЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

¹ *Бурсов Б. И.* Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1967. С. 7.

РУССКАЯ КУЛЬТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ И ДРЕВНЯЯ РУСЬ

¹ Глава написана Д. С. Лихачевым в соавторстве с В. Д. Лихачевой.

² *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1955. Т. XII. С. 261.

³ *Аксаков К. С.* Сочинения исторические. М., 1889. С. 58.

⁴ *Киреевский И. В.* «Горе от ума» — на Московском театре (1832) // *Киреевский И. В.* Полн. собр. соч.: в 2 т. М., 1911. Т. 2. С. 60–61.

⁵ *Киреевский И. В.* Письмо А. И. Кошелеву (1828). Там же. С. 215.

⁶ *Киреевский И. В.* О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России (1852). Там же. Т. 1. С. 207.



⁷ Там же. С. 218.

⁸ *Киреевский И. В.* Деятнадцатый век (1832). Там же. С. 102.

⁹ Там же. С. 105.

¹⁰ Там же. С. 174.

¹¹ Там же. С. 203.

¹² Там же. С. 95.

¹³ Альгаротти где-то сказал: «Petersbourg est la fenetre par laquelle la Russie regarde l'Europe» (примечание Пушкина к «Медному всаднику»).

¹⁴ *Киреевский И. В.* Деятнадцатый век // Полн. собр. соч.: в 2 т. Т. 1. С. 99.

¹⁵ Письмо первое // *Чаадаев П. Я.* Философические письма. Казань, 1906. С. 12.

¹⁶ Там же. С. 13.

¹⁷ Там же. С. 10.

¹⁸ *Чаадаев П. Я.* Сочинения и письма. М., 1913. Т. 1. С. 216.

¹⁹ Письмо первое // *Чаадаев П. Я.* Философические письма. С. 13.

²⁰ Отошлю прежде всего к наиболее обстоятельному исследованию: *Hubert J., Parcher J., Volbach W. E.* The Carolingian Renaissance. N. Y., 1970; *Panofsky E.* Renaissance and Renascences in Western Art. L., 1970.

²¹ Отсюда понятно, почему эстетическое открытие древнерусского зодчества было связано с появлением «короткой» реалистической точки зрения в фотографии (см. об этом выше).

РУССКАЯ КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

¹ В основу статьи положен доклад, прочитанный автором на VII конгрессе Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы (МАПРЯЛ), 1990.

САД И КУЛЬТУРА РОССИИ

¹ *Деллел Ж.* Сады, или Искусство украшать сельские виды / пер. *А. Воейкова.* СПб., 1816. Перевод Воейкова издавался в начале XIX в. два раза.

² Здесь А. Воейков имеет в виду сад XVII в. «в селе Софьине в 40 верстах от Москвы по Коломенской дороге».

³ Первое значение «виноград» — «фруктовый сад» (см.: Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1975. Вып. 2. С. 185).

⁴ *Раппопорт П. А.* Борисов городок // Материалы и исследования по археологии СССР. № 44. М., 1955. Т. 3. С. 59–76.

⁵ Главные из работ *И. Забелина:* Московские сады в XVII столетии // Журнал садоводства. 1856. № 8; Домашний быт русских

царей в XVI–XVII ст. М., 1862. Ч. 1; Выписка заморских деревьев в 1654 году // Журнал садоводства. 1859. Янв. (отдел Смесь); Материалы для истории города Москвы. М., 1884; История города Москвы. М., 1905; Опыт изучения русских древностей и истории. Ч. 2. М., 1973. См. также: *Снегирев И. М.* Взгляд на историческое садоводство в Москве до Петра I // В-сти Моск. гор. полиции. 1853. № 168.

⁶ *Забелин И. Е.* Черты русской жизни в XVII столетии // Отечественные записки. 1857. № 1. С. 339.

⁷ *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII в. М., 1916. Т. IV. С. 8, 15.

⁸ *Любецкий С. М.* Окрестности Москвы в историческом отношении и в современном их виде для выбора дач и гулянья. М., 1880. С. 142–149.

⁹ *Забелин И.* Московские сады в XVII столетии. С. 13.

¹⁰ *Забелин И.* Домашний быт русских царей в XVI–XVII ст. С. 74.

¹¹ «Чердаками» назывались открытые помещения и отдельные строения, у которых не было стен, а крыша держалась на столбах или стенах, не закрывавших с них вида, а к ним — доступа воздуха.

¹² *Забелин И.* Московские сады в XVII столетии. С. 12.

¹³ Так считает Т. Б. Дубяго (*Дубяго Т. Б.* Русские регулярные сады и парки. Л., 1962. С. 31).

¹⁴ *Успенский А. И.* Императорские дворцы. М., 1913. Т. 2 (сноска 1 к с. 1). Фактическая история устройства садов при Петре I довольно хорошо изучена. Наиболее полный обзор материалов см. в указанной книге *Дубяго Т. Б.* Русские регулярные сады и парки. Там же литература вопроса и отсылки к архивным материалам.

¹⁵ *Дубяго Т. Б.* Летний сад. М.; Л., 1951. С. 14.

¹⁶ *Дубяго Т. Б.* Летний сад. С. 39 и след. Опись 31 фонтана со скульптурными группами см. на с. 44 и след.

¹⁷ *Шубинский С. Н.* Очерки из жизни и быта прошлого времени. СПб., 1888. С. 22.

¹⁸ Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца. 1721–1725. М., 1902. С. 62.

¹⁹ Весьма возможно, что многие садовые проекты французского архитектора Леблona (1679–1718), приехавшего в Россию в 1716 г., не получили своего осуществления, за исключением Петергофского сада и некоторых других, именно потому, что у Леблona был другой стиль оформления садов и Петру не нравились его проекты. Т. Б. Дубяго предполагает, что Петру Леблон казался недостаточно смелым проектировщиком, но дело, скорее, в другом — в несоответствии проектов Леблona «голландским» вкусам Петра, в частности его любви к цветникам. См.: *Дубяго Т. Б.* Летний сад. С. 24 и след.

²⁰ Опыт о расположении садов. С. 24. Неправильности грамматического согласования в тексте перевода оставляю, как в подлиннике.

²¹ *Эфрос А. М.* Гонзаго в Павловске // *Эфрос А. М.* Мастера разных эпох. М., 1979. С. 93.

²² В подлиннике поэма Жака Делиля называется «Les jardins ou L'art d'embellir les paysages» (1782).

²³ Имеется в виду Klaus Berhem (1620–1683).

²⁴ *Экономический магазин*. 1786. Ч. XXVII. С. 227, 234, 240. «Экономический магазин» включал множество советов и теоретических положений по садоводству, издавался А. Т. Болотовым в 1780–1789 гг.

²⁵ См. об этом: *Болотов А. Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. 1738–1795. СПб., 1873. Т. 4.

²⁶ *Кобенко Д. М.* Цесаревич Павел Петрович в 1754–1796: историческое исследование. 2-е изд., доп. СПб., 1888. С. 160.

«САДЫ ЛИЦЕЯ»

¹ Никто из комментаторов «Евгения Онегина» не шел дальше этого обычного понимания, даже Владимир Набоков (*Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary by Vladimir Nabokov. N. Y., 1964. Vol. 3. P. 129–131.*)

² Сад Медичи цел до сих пор (*Giardino dei semplici*), но уже без скульптур.

³ *Пуцин И. И.* Записки о Пушкине. Письма. М., 1979. С. 31.

⁴ Подробно см.: *Dixon H. J.* The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century. L., 1976.

⁵ *Свиньин П.* Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. СПб., 1817. С. 146.

⁶ Французский архитектор Жан Батист Александр Леблон указывал, что в композицию партеров включаются различные природные формы: ветви с листьями, флероны (орнамент, напоминающий цветок), пальметты, орнаментально расчлененные листья, вороньи клювы, начатки стеблей, зерна, трилистники, раковины и пр. (*La Theorie et la Pratique du Jardinage, ou Ton traite б fond les beaux Jardins appellés communiment les Jardins de Plaisance et de Proprety. A la Haye, chez Pierre Husson, 1715.*)

⁷ См.: *Вильчковский С. Н.* Царское Село. СПб., 1911. С. 143. Могу сослаться на свои личные воспоминания и на воспоминания старых царскоселов, помнивших «Голландку» — Старый сад.

⁸ См.: *Cowell F. R.* The Garden as a Fine Art. L., 1978. P. 171.

⁹ *Pevsner N. Studies in Art. Architecture and Design. N. Y., 1968. Vol. 1. P. 100* (перевод мой).

¹⁰ *Pevsner N. Studies in Art... P. 101. О развитии пейзажных парков под влиянием упорядоченного с помощью живописи «беспорядка» в природе Кр. Хусси пишет в кн.: Hussy Chr. The Picturesque. L., 1927. См. также: Hadfield M. Gardening in Britain. L., 1960; Hyams Ed. The English Garden. L., 1962.*

¹¹ *Pevsner N. Studies in Art... P. 101.*

¹² См.: *Hyams Ed. Capability Brown and Humphry Repton. L., 1971. P. 4.*

¹³ Специальное выражение, означающее «чувствительность в пейзаже садов».

¹⁴ «Вечернее гульбище всех прочих пространнее, для него определена вся нижняя часть сада поперек онаго. Широкия, а некоторыя и прямыя дороги осенены большими деревьями, между коих различные беседки и киоски, то в лесу, то над водою разметанныя, прерывают единообразность прямой линии» (*Львов Н. А. Каким образом должно бы было расположить сад князя Безбородки в Москве. Цит. по: Гримм Г. Г. Проект парка Безбородко в Москве: материалы к изучению творчества Н. А. Львова // Сообщения Института истории искусств. Вып. 4–5. Живопись. Скульптура. Архитектура. М., 1954. С. 121–122*).

¹⁵ Сообщения Института истории искусств. С. 110.

¹⁶ *Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 309.*

¹⁷ См.: *Бенца А. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. СПб., 1910.*

¹⁸ См. подробнее: *Лихачев Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.*

ЗАМЕТКИ К ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ТОПОГРАФИИ ПЕТЕРБУРГА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ ДВАДЦАТОГО ВЕКА

¹ В составлении этих заметок большую помощь оказал Е. Ф. Ковтун, которому приношу глубокую благодарность. Им, в частности, сообщены мне основные факты относительно «Дома Мятлевых» и других творческих центров Петербурга, связанных с художественной жизнью.

² *Кугель А. Артистические кабачки // Театр и искусство. 1906. № 33.*

³ *Долгополов Л. К. «Двенадцать» А. Блока в издании «Алконоста», во второй книге факсимильного переиздания: Александр Блок. Двенадцать. Рисунки Ю. Анненкова. СПб.: Алконост, 1918. С. 5 и след.*

ДОСТОЕВСКИЙ В ПОИСКАХ РЕАЛЬНОГО И ДОСТОВЕРНОГО

¹ См.: *Гранин Д.* Дом на углу // Лит. газета. 1969. 1 янв.

² См.: *Краснов Ю., Метлицкий Б.* Живу в доме Шиля // Веч. Ленинград. 1971. 11 нояб.; *Бурмистров А.* Тринадцать ступеней вверх // Веч. Ленинград. 1973. 6 авг.

³ Как на одну из последних работ по этим вопросам укажу на статью К. А. Кумпан и А. М. Конечного «Наблюдения над топографией «Преступления и наказания» (Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. Т. 35. № 2. С. 180–190). Отмечу, впрочем, что сомнения, высказываемые авторами статьи в топографической точности указаний Достоевского, несколько преувеличены. Не подлежит сомнению факт усиленных поисков Достоевским топографической достоверности, попытки точно описать все места жительства, места событий и маршруты действующих лиц. Если Достоевский и ошибался, называя в одном случае этаж, на котором жила Соня Мармеладова, третьим, а в другом случае вторым, то это нисколько не свидетельствует о том, что он сознательно стремился деконкретизировать события, описать их топографически неточно. Неточности были неизбежны именно в силу стремления к точности, в силу того, что автору невозможно было запомнить и повторить все те точные, в смысле количества шагов, поворотов и переходов, указания, которые он столь часто делал в своих романах.

⁴ См.: *Гроссман Л. П.* Семинарий по Достоевскому: Материалы, библиография и комментарий. М.; Пг., 1922. С. 56.

⁵ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 69–70. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

⁶ *Чичерин А. В.* Идеи и стиль. М., 1968. С. 198–199.

⁷ Письмо от 7/19 июля 1876 г. // *Достоевский Ф. М.* Письма. М.; Л., 1934. Т. 3. С. 218.

⁸ См.: *Комарович В. Л.* Петербургские фельетоны Достоевского // Фельетоны сороковых годов. Л., 1930. С. 89–126.

⁹ *Достоевский Ф. М.* Письма. Т. 3. С. 227–228.

¹⁰ В письме к Н. Н. Страхову от 26 февраля (10 марта) 1869 г. Достоевский писал: «Неужели фантастический мой “Идиот” не есть действительность, да еще самая обыденная» (*Достоевский Ф. М.* Письма. Л., 1930. Т. 2. С. 170).

¹¹ *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.

¹² См. бытовую обстановку в Павловске, описанную в повести Ю. Д. Беляева «Барышни Шнейдер» (СПб., 1874).

¹³ См.: *Розанов А. С.* Музыкальный Павловск. Л., 1978. С. 61.

¹⁴ За это указание благодарю Г. М. Фридендера.

¹⁵ См.: *Dixon H. J. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*. L., 1976. P. 74–75.

¹⁶ Знание — сила. 1974. № 5. С. 43–46.

КОНТРАПУНКТ СТИЛЕЙ КАК ОСОБЕННОСТЬ ИСКУССТВ

¹ Произведениям Достоевского, особенно ранним, помимо дополнительного романтического стиля, присущ, как известно, и натурализм.

² Об английской перпендикулярной готике и ее видоизменениях под влиянием «соседних» стилей см.: *Harvey J. The Perpendicular Style*. L., 1978.

³ *Robinson J. M. Gothic Revival at Arundel. 1780–1870 // The Connoisseur*. 1978. March. № 793. P. 162–171.

⁴ См.: *Pevsner N. Studies in Art. Architecture and Design. From Mannerism to Romanticism*, 1968. Vol. 1. P. 110. В связи с этим нужно отметить, что Адам следовал не только архитектуре античности, но и ее пониманию итальянским архитектором эпохи Возрождения Палладио. Главный объект для изучения и творческого переосмысления Адам нашел не в Италии, а в Сплите — дворец Диоклетиана (около 300 г. н. э.). Адам изучал дворец Диоклетиана вместе с французским художником Шарлем Луи Клериссо и двумя чертежниками. Сделанные тремя последними чертежи купила затем Екатерина II, и это в известной мере повлияло на появление и развитие стиля так называемого екатерининского классицизма в России.

⁵ Отметим попутно, что одними из пионеров возрождения стиля регентства были в Англии поэт Данте Гариел Россетти и его брат Вильям Михаил. Данте Габриел Россетти обратился к стилю регентства в своей живописи и в поэзии одновременно (*Wainwright C. The Dark Ages of art revived or Edwards and Roberts and the regency revival // The Connoisseur*. 1978. June. P. 94–105).

⁶ См. об этом: *Himmelheler G. Biedermeier // The Connoisseur*. 1979. May. P. 2–11.

⁷ Стиль был назван по выдуманной фамилии воображаемого юмористического поэта начала XIX в. Готлиба Бидермайера (*Gottlieb Biedermeier*).

⁸ А. К. Глазунов сам утверждал: «Да, я кое-чему научился у Дриго и Петипа и им благодарен» (цит. по кн.: *Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX в.* Л.; М., 1963. С. 319).

⁹ См.: *Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII вв.* Л., 1973. С. 165–214.



КОНЦЕПТОСФЕРА РУССКОГО ЯЗЫКА

¹ Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991.

² *Аскольдов-Алексеев С. А.* Концепт и слово // Рус. речь. Новая серия. Л., 1928. Вып. II. С. 28–44.

³ *Степанов Ю. С.* Слова «правда» и «цивилизация» в русском языке // Изв. АН СССР. Сер. Лит. и яз. 1972. Т. 31. Вып. 2; *Он же.* Слова «мнение» и «общественное мнение» в русском языке // L'enseignement du russe. № 23. 1977.

⁴ См. указ. сб. «Логический анализ языка».

⁵ Словарь языка Пушкина. М., 1959. Т. 3. С. 317.

⁶ Словарь русского языка. М., 1984. Т. 3.

⁷ *Максимов Д. Е.* Тема пути в творческом сознании Блока // *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Александра Блока. 2-е изд. Л., 1981.

ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

¹ *Алферова Г. В.* Кормчая книга как ценнейший источник древнерусского градостроительного законодательства // Византийский временник. 1973. № 35. С. 197.

ТРИ ОСНОВЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ И РУССКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ

¹ Речь, подготовленная для международной конференции «Великая Европа культур», которая проходила в римском католическом университете Ла Сапиенца в апреле 1991 г.

О РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

¹ Письмо в редакцию журнала «Новый мир».

² К сожалению, в настоящее время БАН публикует документы «Академического дела» именно в том виде, которого добивались следователи, это дело создавшие.

³ Я писал положительные отзывы на рукописи талантливейшего историка-фантаста евразийца Л. Н. Гумилева, писал предисловия к его книгам, помогал в защите диссертации. Но все это не потому, что соглашался с ним, а для того, чтобы его печатали. Он (да и я тоже) был не в чести, но со мной, по крайней мере, считались, вот я и полагал своим долгом — ему помочь, чтобы он имел возможность высказать свою точку зрения, скреплявшую культурно разные народы нашей страны.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть I

ЗАМЕТКИ ОБ ИСТОКАХ ИСКУССТВА	5
СЛОВО И ИЗОБРАЖЕНИЕ В ДРЕВНЕЙ РУСИ	14
ЗАКОН ЦЕЛЬНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ И ПРИНЦИП АНСАМБЛЯ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЭСТЕТИКЕ	34
ПРОГРЕССИВНЫЕ ЛИНИИ РАЗВИТИЯ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	44
ПОСТЕПЕННОЕ СНИЖЕНИЕ ПРЯМОЛИНЕЙНОЙ УСЛОВНОСТИ	45
ВОЗРАСТАНИЕ ОРГАНИЗОВАННОСТИ	51
ВОЗРАСТАНИЕ ЛИЧНОСТНОГО НАЧАЛА	55
УВЕЛИЧЕНИЕ «СЕКТОРА СВОБОДЫ»	64
РАСШИРЕНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ СРЕДЫ	68
РОСТ ГУМАНИСТИЧЕСКОГО НАЧАЛА	72
РАСШИРЕНИЕ МИРОВОГО ОПЫТА	74
РАСШИРЕНИЕ И УГЛУБЛЕНИЕ ЧИТАТЕЛЬСКИМ ВОСПРИЯТИЕМ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	76
КУЛЬТУРА РУСИ ВРЕМЕН АНДРЕЯ РУБЛЕВА И ЕПИФАНИЯ ПРЕМУДРОГО	87
ПЕТРОВСКИЕ РЕФОРМЫ И РАЗВИТИЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ	164
РУССКАЯ КУЛЬТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ И ДРЕВНЯЯ РУСЬ	171
РУССКАЯ КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ	191

Часть II

О РУССКОЙ ПРИРОДЕ	208
САД И КУЛЬТУРА РОССИИ	216
САДЫ МОСКОВСКОЙ РУСИ	217
ПЕТРОВСКИЕ САДЫ	226
ПЕЙЗАЖНЫЕ ПАРКИ РОКОКО И РОМАНТИЗМА	230
РУССКИЕ УСАДЕБНЫЕ САДЫ	237
«САДЫ ЛИЦЕЯ»	244
1	244
2	247
3	253
ПЕТЕРБУРГ В ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ	261
ЗАМЕТКИ К ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ТОПОГРАФИИ ПЕТЕРБУРГА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ ДВАДЦАТОГО ВЕКА (по воспоминаниям)	276



ДОСТОЕВСКИЙ В ПОИСКАХ РЕАЛЬНОГО И ДОСТОВЕРНОГО	285
КОНТРАПУНКТ СТИЛЕЙ КАК ОСОБЕННОСТЬ ИСКУССТВ	304
1	304
2	306
3	311
КОНЦЕПТОСФЕРА РУССКОГО ЯЗЫКА	316

Часть III

ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ	330
КУЛЬТУРА КАК ЦЕЛОСТНАЯ СРЕДА	348
ТРИ ОСНОВЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ И РУССКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ	363
О РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ	370

Часть IV

ДЕКЛАРАЦИЯ ПРАВ КУЛЬТУРЫ	388
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ И ПРИМЕЧАНИЯ	398

Научное издание

Дмитрий Сергеевич ЛИХАЧЕВ

**Избранные труды
по русской и мировой культуре**

Ответственный редактор *И. В. Петрова*; редактор *А. Ю. Ларионова*;
дизайнер *Н. А. Румянцева*; технический редактор *Е. Ю. Николаева*;
корректоры: *Я. Ф. Афанасьева, О. В. Смушко, И. Н. Чугунова*

Подписано в печать с оригинал-макета 04.05.06.

Формат 60х90/16. Гарнитура SchoolBook.

Усл.-печ. л. 28,0. Тираж 2000 экз.

Издательство Санкт-Петербургского Гуманитарного
университета профсоюзов

192238, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15