

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. Но как воспитать эту любовь?

Она 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.

Советский патриотизм — неотъемлемая часть действенного интернационализма. 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, моря, реки, леса, чтобы охранить 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 ту окружающую нас 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 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 действующей силы 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, дома-музеи — значит постоянно 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 мерилом 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, бывшие «участниками» его юности, свидетелями исторических, революционных событий, — 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 долы 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 яркая, веселая игрушка, 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 вхо-





дят в душу человека, обогащая его представления о прекрасном.

Человек — существо нравственно оседлое; даже и для того, кто был кочевником, 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 строительство новых сооружений в старых городах, 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 то, что градостроительство должно основываться на изучении истории развития городов и на выявлении в этой истории всего живого 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».

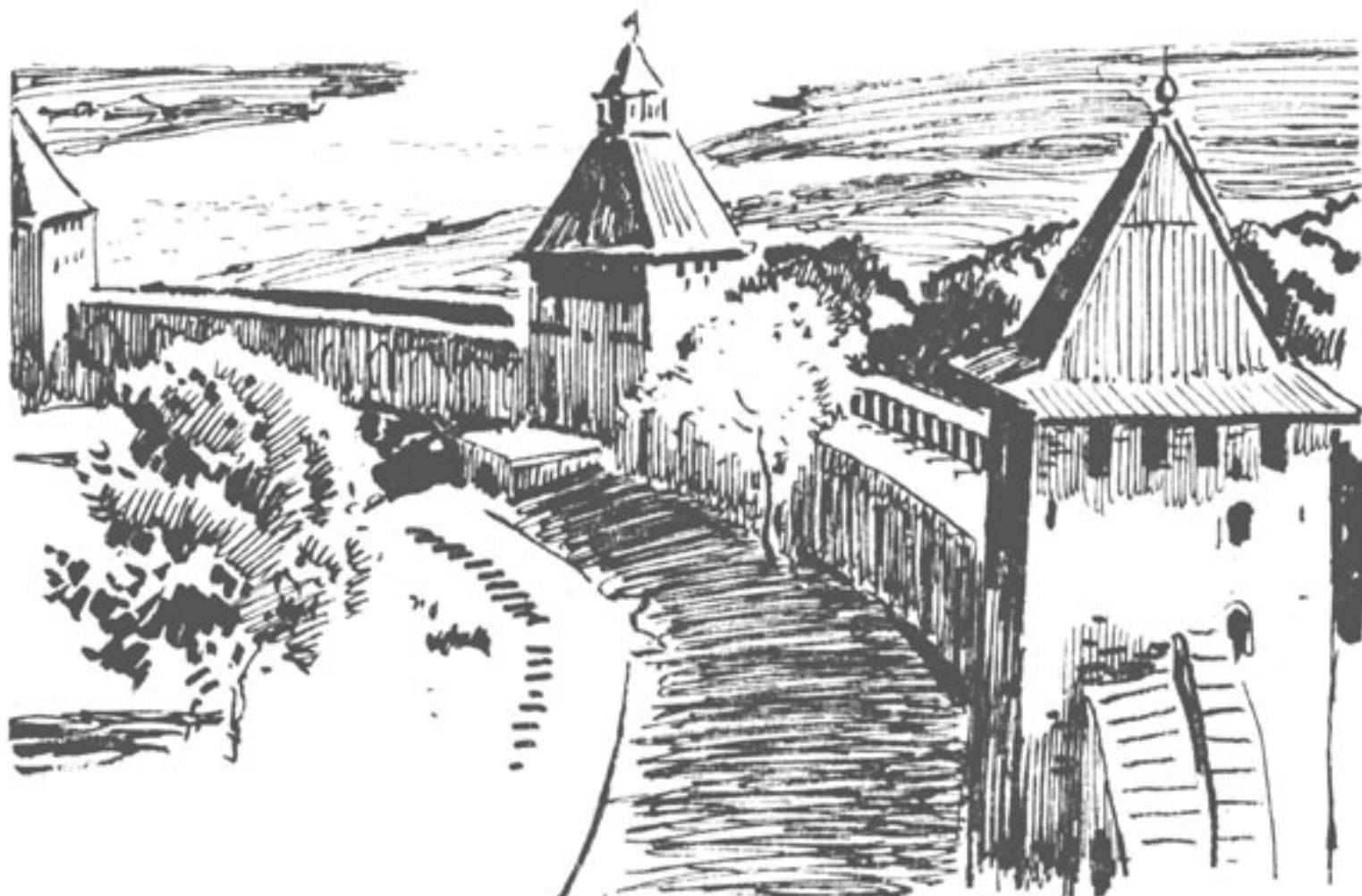
Не все то, что воздвигается нынче в городах, есть новое по своему существу. Подлинно новая культурная ценность возникает в старой культурной среде. Новое ново только относительно старого, как ребенок по отношению к своим родителям. Нового самого по себе, как самодовлеющего явления, не существует.

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.

Новгород строился по обоним низким берегам Волхова, у самых 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 собой потопить 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...

Историк 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 взаимосвязь наличных жилых сооружений с природой, морем, садами, общественными постройками и памятниками. Византийский закон апопсии («вид, открывающийся от здания») ярко отразился в русском архитектурном законодательстве „Кормчих книг”...».

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 Новгороду новгородские «пятины» — области. Город со всех сторон был окружен полями, по горизонту вокруг Новгорода шел «хоровод церквей», частично сохранившихся еще и сейчас. Один из наиболее ценных памятников древнерусского градостроительного искусства — это существующее еще и сейчас и примыкающее к Торговой стороне города Красное (красивое) поле. По горизонту этого поля, как ожерелье, виднелись на равных расстояниях друг от друга здания церквей — Георгиевский собор Юрьева монастыря, Нередица, Андрей на Ситке, Благовещение на Городце, 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.

Долг современных градостроителей перед русской культурой не разрушать этот идеальный строй, а поддерживать его и творчески развивать.

Новгород, как и Киев, Владимир, Сузdalь, в мировом, архитектурном наследии (не только русском) занимает не меньшее место, чем Флоренция, Венеция, Афины... Наш общественный и патриотический долг не только это декларировать, но и ясно знать, а соответственно этому решать судьбу исторических городов на конференциях архитекторов, художников, историков, ар-





хеологов, реставраторов и писателей. Да — писателей, ибо писатели ощущают внутреннюю красоту наших городов, как и природы, знают нужды людей и вдумываются в наше будущее.

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».

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. Невозможна также никакая стилизация. Стилизуя, мы убиваем старые памятники, вульгаризируем, а иногда невольно пародируем подлинную красоту.

Приведу такой пример. Один из архитекторов Ленинграда считал самой характерной для города чертой шпиля. 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 шпиля, отмечавшего в городе главные сооружения, стерлась.

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 своим прочим архитектурным модулям. Должен сохраняться тот же ритм окон, должна быть гармонирующей окраска.

Но бывают иногда случаи необходимости «достройки» ансамблей. На мой взгляд, удачно закончена застройка Росси на площади Искусств в Ленинграде домом на Инженерной улице, выдержаным 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 очень 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.

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. А это значит, что новое строительство должно возможно меньше противостоять 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. Вещи, памятники дарят своим хранителям вкус и понимание искусства, понимание прошлого, проникновенное влечение к людям, их создавшим.

Именно такой, внутренне богатый человек и был со мной на Бородинском поле — Николай Иванович. Пятнадцать лет он не уходит в отпуск: он не может без Бородинского поля. Он живет самим временем Бородинской битвы: седьмым сентября (по новому стилю) 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 удешевлена необходимостью защитить Москву. И мы с Николаем Ивановичем обнажили головы перед памятниками героям, воздвигнутыми на Бородинском поле благодарными потомками...

* * *

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 сорт растений. Удалось же восстановить зубров — и на Кавказе, и в Беловежской пуще, даже поселить в Бескидах, т. е. 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.

рами. Каждый памятник разрушается навечно, искажается навечно, ранится навечно.

Можно создать макеты разрушенных зданий, как это было, например, в Варшаве, разрушенной нацистами, но нельзя восстановить здание как «документ», как «свидетеля» эпохи своего со-здания. Всякий заново отстроенный памятник старины 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.

«Запас» памятников культуры, «запас» культурной среды крайне ограничен в мире, и он истощается со все прогрессирующей скоростью. 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.

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.

ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ — ВСЕНАРОДНОЕ ДОСТОЯНИЕ

В Конституции СССР провозглашено: «Забота о сохранении исторических памятников и других культурных ценностей — долг и обязанность граждан СССР». Трудно переоценить воспитательное воздействие культурной среды на человека.

Хочу напомнить об одном, сравнительно давнем, но не потерявшем важности призывае. «Где бы ты ни жил, читатель, в больших или малых городах или в сельских районах Советской России, если ты любишь свою Родину, свой народ и гордишься его славной многовековой историей, — ты не можешь не любить вошедших в наши дни из глубины веков памятников культуры прошлого». Этими словами начинается небольшая книжка Н. Н. Воронина «Любите и сохраняйте памятники древнерусского искусства» (М., 1960). Кратко, содержательно, просто, с большим увлечением и искренней любовью к русской истории рассказал Н. Н. Воронин о том, чем ценные для нас памятники культуры прошлого, какую роль должны они играть в воспитании советского патриотизма, об их значении для современного градостроительства, для современного искусства, каково должно быть их место в культуре будущего. Памятники прошлого в наших советских городах — это обширный и неумолкающий лекторий, учащий патриотизму, способствующий эстетическому воспитанию, повест-

вующий о великой роли народа в истории культуры. Забота о памятниках — это забота не только о прошлом, но главным образом о будущем, о наших потомках, которым они, несомненно, понадобятся. Десятки поколений сохраняли для нас эти памятники, и долг наш передать эту культурную эстафету будущим поколениям.

Сознанием исключительной ценности культуры прошлого для построения нового общества были пронизаны первые постановления Советской власти по этим вопросам. Сразу после Великой Октябрьской революции партия и правительство уделяли громадное внимание вопросу об охране памятников культуры. Уже 3 ноября 1917 г. Наркомпрос обратился с воззванием ко всем гражданам России бдительно беречь культурные богатства. Несмотря на чрезвычайную занятость в первые дни Октябрьской революции, великий Ленин не упускал случая напоминать о необходимости сохранять памятники культуры. 8 ноября 1917 г. в «Ответе на запросы крестьян» В. И. Ленин предлагал волостным земельным комитетам строжайше берегать культурные ценности помещичьих имений, а в телеграмме председателю Острогожского Совета 19 декабря 1917 г. вновь предлагал сохранять имущество этих имений, привлекать к суду за расхищение и сообщать «приговоры суда нам»¹. Хотелось бы в этой связи напомнить слова В. И. Ленина, приведенные В. Д. Бонч-Бруевичем: «Всю старину мы должны тщательно охранять не только как памятники искусства, — это само собой, но и как памятники быта и жизни древних времен. Сюда должны приходить экскурсии, здесь должны быть развернуты музеи, здесь должны даваться подробные исторические объяснения посетителям...»².

Декретом Совнаркома от 5 октября 1918 г. учет и охрана памятников культуры были объявлены общегосударственным делом, целью которого были признаны «изучение и возможно полное ознакомление широких масс населения с сокровищами искусства и старины, находящимися в России». Этот декрет сопровождался указанием, что «виновные в неисполнении сего декрета подвергаются ответственности по всей строгости революционных законов вплоть до конфискации всего их имущества и лишения свободы».

Несмотря на огромные трудности, переживавшиеся страной, в течение 1918—1923 гг. было обследовано более 2350 церквей и монастырей и 520 помещичьих усадеб. За тот же период было организовано 260 музеев и реставрировано 224 памятника преимущественно древнерусского зодчества; широкое развитие получило краеведение.

К величайшему сожалению, конец 20-х и начало 30-х годов принесли непоправимый ущерб делу охраны памятников культуры.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 50, с. 17.

² См.: Правда, 20 сентября 1980 г.

Постановление партии и правительства «О преподавании гражданской истории в школах СССР» (1934 г.) постепенно изменило отношение к памятникам национальной старины.

В этом постановлении констатировалось, что преподавание истории в школах страны носило отвлеченный, схематический характер, а также указывалось, что только подлинно научный подход к изучению исторического и культурного прошлого страны может «обеспечить необходимую для учащихся доступность, наглядность и конкретность исторического материала...»

Колossalный ущерб памятникам принесло вторжение фашистских орд в нашу страну. Сразу же по освобождении временно оккупированных территорий началось восстановление разрушенных и полуразрушенных памятников. В первые послевоенные годы было восстановлено свыше 600 памятников архитектуры. Ремонтно-восстановительные работы охватили свыше 1,5 тысячи памятников. Многие из них были превращены в музеи, стали выходить путеводители, а многие местные музеи реорганизованы. Но с течением времени положение с охраной памятников вновь стало ухудшаться. «Интерес и любовь к ним,— пишет Н. Н. Воронин, — не прививала школа, почти перестала выходить необходимая массовая литература о памятниках, о них молчала лекционная пропаганда, радио и т. п. Все это определило порой равнодушное, а иногда и враждебное отношение к ним, приведшее к ряду непоправимых потерь в культурном наследии русского народа». Огромный вред делу охраны памятников культуры приносит



выходить необходимая массовая литература о памятниках, о них молчала лекционная пропаганда, радио и т. п. Все это определило порой равнодушное, а иногда и враждебное отношение к ним, приведшее к ряду непоправимых потерь в культурном наследии русского народа».

неумение увидеть за церковным сооружением прошлых веков его национальной ценности. «Отсюда,— пишет Н. Н. Воронин,— и частые случаи порчи или прямого разрушения памятников древнерусского зодчества и особенно церковных построек, уничтожение которых иногда даже представляется своего рода «содействием» благородному делу борьбы с религией». Н. Н. Воронин уделяет в своей книге много внимания борьбе с этим предрассудком, показывая, в какой мере церковные постройки были в специфических условиях средних веков одновременно и светскими, мирскими, связанными с общегосударственными и народными потребностями. «Народные мастера — выходцы из городских ремесленников или крестьян,— пишет автор,— созиная и украшая храмы, не были подневольными слепыми исполнителями чуждого и враждебного им дела. Они вкладывали в свой сознательный труд все свое мастерство и умение, всю силу своей мысли и таланта. Об этом хорошо сказал А. М. Горький: «Маленькие, язычески разнообразные, как бы игрушечные древние церкви убедительно говорят нам о талантливости нашего народа, выраженной в церковном зодчестве».

Колоссальное строительство, развернувшееся особенно в последние годы, налагает огромную ответственность на градостроителей. Позволю себе привести цитату из книги Н. Н. Воронина, прекрасно иллюстрирующую мысль об особой ответственности градостроителей в сохранении памятников русской культуры. «В нашей градостроительной практике,— пишет Н. Н. Воронин,— еще часто случаи невнимательного, а порой и враждебного отношения к памятникам древнего зодчества, случаи далеко не продиктованного необходимостью сноса их или такой организации застройки, когда древнее здание оказывается нагло закрытым новыми и даже в их внутренних дворах и т. п., когда древний облик города совершенно искажается. Древние архитектурные памятники представляются авторам подобных проектов чем-то вроде темных пятен в облике нового города, тогда как в действительности они являются его украшением и гордостью. Вспомним, что в Риме в его новой застройке сохранены даже фрагменты и руины древних зданий, составляющих всемирную славу «вечного города». Ложное представление, что древние руины зданий «обезображивают» город, якобы нарушают его благоустройство и красоту, порой и порождает у наших строителей стремление «восстановить» их в «первоначальном» виде, создать никому не нужные и дорогостоящие подделки под древнюю архитектуру. Нельзя забывать, что это — исторические памятники, всякая фальсификация которых лишает их научного и художественного значения... Необходимо, следовательно, хозяевам наших древнерусских городов, советским людям, решительно включиться в обсуждение и критику планов их застройки, борясь против неправильных тенденций, за наилучшее сочетание старого и нового в развитии социалистического города».

Призыв Н. Н. Воронина как нельзя более своевремен и ныне. Памятники культуры принадлежат народу, и не одному только нашему поколению. Мы несем за них ответственность перед нашими потомками. С нас будет большой спрос и через сто, и через двести лет.

Не лучше, а, пожалуй, даже хуже, чем с памятниками архитектуры, обстоит дело и с произведениями древнерусской живописи. При посещении наших древних городов мне постоянно приходится наблюдать катастрофическое ухудшение состояния фресок. Древние фрески гибнут из-за того, что квалифицированных реставраторов-монументалистов у нас ничтожно мало и они не организованы должным образом, не в состоянии укрепить и поддержать сохранность множества настенных росписей в Новгороде, Пскове, Владимире, Ярославле, Костроме, Переяславле, Ростове и др. В очень плохом состоянии, например, превосходные и слабо изученные фрески в новгородской церкви в Аркажах XII в. Осыпаются те небольшие остатки фресок, которые удалось сохранить в восстановленной церкви Нередицы в Новгороде тоже XII — начала XIII в.

Станковая живопись, уцелевшая в памятниках архитектуры, состоящих под охраной, как правило, не внесена ни в описи, ни в инвентари и находится в беспризорном состоянии, расхищается и осыпается (церкви Севера, Ярославля, Костромы, Углича, Звенигорода, Сольвычегодска и т. д.). Как правило, хранилища с памятниками древнерусского искусства не охраняются, поскольку в глазах даже музейного «начальства» материалы эти не имеют «особой ценности». Не редки случаи безответственного уничтожения памятников древнерусского искусства, особенно икон, а также порчи их в результате неумелой реставрации.

* * *

В книге Н. Н. Воронина поставлен вопрос об охране памятников древнерусского искусства, но его нужно поставить шире: об охране всего нашего материального исторического и культурного наследия. Взять хотя бы собирание, хранение и изучение древнерусских рукописей.

Древнерусские рукописи еще встречаются в немалом числе в местах традиционного поселения старообрядцев. Сейчас, с ростом культурного уровня населения в этих районах, молодое поколение отошло от старообрядчества, но в массе своей молодежь здесь еще не настолько выросла культурно, чтобы по-настоящему ценить историческое значение древних рукописей, доставшихся ей от отцов и дедов. Поэтому рукописи часто валяются на чердаках и в неотапливаемых кладовках, в сараях, плесневеют, гибнут, а подчас и сознательно уничтожаются или попадают в руки беззастенчивых спекулянтов.

А ведь при хорошей постановке дела собирания, хранения

и пропаганды древних рукописных памятников можно достичь поразительных результатов.

Свое 25-летие отметило не так давно Хранилище древнерусских рукописей Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. 32 рукописи, привезенные ученым В. И. Малышевым в 1949 г. из Усть-Цилемского района Коми АССР, стали первым вкладом в собрание, ныне насчитывающее более 7 тысяч рукописей XII—XX веков. За прошедшие годы определился профиль Хранилища, оно стало сводом низовой, демократической, в большинстве случаев крестьянской рукописной литературы русского Севера. Стремительный рост Хранилища — сейчас в нем больше рукописей, чем было в Библиотеке Академии наук перед революцией, — там собирали письменные памятники с петровских времен — служит свидетельством плодотворности и необходимости широкого развертывания поиска бесценных страниц древнерусской литературы. Хранилище Пушкинского дома только за счет организованных экспедиций в поисках рукописной книги увеличилось примерно на 3 тысячи манускриптов.

За последние годы Хранилище имени В. И. Малышева получило мировую известность, на его материалах выполнен ряд научных работ самого высокого уровня, отвечающего строгим требованиям современной медиевистики.

В отличие от распространенных путей собирания рукописной книги (монастырские библиотеки и т. п.) археографы Пушкинского дома шли «по низу», в основном разыскивая остатки крестьянских библиотек, собраний старообрядческих общин. «Важной особенностью большей части рукописного материала, — писал бессменный хранитель этих древних рукописей В. Малышев, — является то, что он обнаружен был в селах и деревнях, принадлежал местным крестьянам, охотникам, ремесленникам, рыбакам. Это была литература их отцов и дедов, через которую они познавали мир и которая помогала им вместе со сказкой, былиной и духовным стихом коротать долгие зимние вечера. Это был в недалеком прошлом круг тех памятников, которые удовлетворяли духовные запросы северорусского крестьянства, жившего еще в XIX веке понятиями XVII века».

Важной чертой Хранилища Пушкинского дома является включение в его состав ряда территориальных собраний, таких, как Усть-Цилемское, Мезенское, Красноборское, Пенежское, Причудское и др. Собирание и изучение этих очагов местной письменности дает возможность реально представить себе основные особенности распространения памятников древнерусской литературы, их локальную судьбу, прослеживаемую в определенном месте и в определенное время. Для этого применяются принципы строгого географического и временного приурочения памятника литературы, как это уже было достигнуто в отношении, скажем, древнерусской архитектуры и частично иконной живописи.

Хранение рукописей в некоторых местных архивах, библио-

теках и музеях так же не организовано, как и хранение икон.

Хранение и сортирование рукописей невозможно, если не проводится систематического их изучения. Между тем работа по научному описанию рукописей ведется очень слабо.

Такое положение нетерпимо. Ученым приходится пользоваться неполными и не всегда научно точными дореволюционными описаниями рукописных собраний, сложившихся еще в XIX в. Колossalное рукописное наследство в наших крупнейших хранилищах еще не изучено, не описано и лежит мертвым капиталом. С другой стороны, исследователи вынуждены заново «открывать» то, что давно изучено и могло стать общеизвестным, войти в справочники и научные описания. В поисках нужного документа приходится просматривать множество рукописей, что требует не только больших сил и времени, но и отражается на сохранности рукописей.

Рукопись — не книга, названия у нее нет, состав рукописи, если он не раскрыт в научном описании, всегда таинственны. Каждый исследователь, обращаясь к такой рукописи, вынужден заново производить огромную работу по ее изучению. Эта работа повторяется столько раз, сколько ученых обращаются к этой рукописи. Такая трата сил и времени бессмысленна. Результаты исследования состава рукописи не должны теряться для будущих исследователей. Они должны фиксироваться в научных описаниях, а последние необходимо регулярно публиковать. К сожалению, даже в библиотеках всесоюзного значения укоренился вредный взгляд на отдел рукописей: считают, в лучшем случае, что рукописи — те же книги и их нужно только каталогизировать без научного изучения всего их содержания. Библиотеки и архивохранилища редко выпускают научные описания, подменяя их поверхностными «путеводителями» и «обзорами». А ведь по существу деятельность рукописных отделов должна носить научно-исследовательский характер. Здесь, наряду с чисто библиотечно-библиографическими задачами, должны ставиться задачи научные. Нельзя только хранить рукописи, надо их исследовать. Без изучения хранение невозможно. Результаты исследований рукописей должны публиковаться библиотеками. Сколько рукописей гибнет, остается недоступными читателям оттого, что хранители не знают их научной ценности.

Библиотеки должны регулярно организовывать экспедиции по сбору рукописей, разъяснить населению научное значение древних рукописей. Пропаганда научных знаний в области археологии — вот что еще крайне необходимо для сохранения памятников нашей письменности.

* * *

В вопросе о сохранении памятников культуры, в вопросе о реконструкции наших исторических городов у нас недостаточно

проводится принцип демократизма. Почему, прежде чем начать переустройство исторических мест, не обсудить проекты с художниками, писателями, историками, искусствоведами на широких собраниях и в печати?

Разве мало у нас примеров того, как огромные средства, отпускаемые Советским правительством на реставрацию и ремонт памятников старины, расходовались не по назначению из-за отсутствия контроля со стороны общественности. Так, часть средств, отпущенных для этой цели Новгороду накануне его 1100-летия, была израсходована на обезобразившую Новгородский кремль асфальтировку. Эта асфальтировка, не вяжущаяся с древним обликом кремля, была при этом произведена так, что уровень почвы был поднят вокруг древней Софии и талые воды стали весной заливать нижнюю часть храма с древнейшими погребениями и остатками фресок.

Старинные, новгородского типа зубцы на стенах Новгородского кремля были частично заменены зубцами в виде «ласточкиных хвостов», хотя нужды в такого рода замене не было никакой и не было никаких оснований считать новые зубцы соответствующими древнему облику Новгородского кремля.

Необходимо также, чтобы пропаганда культурного наследия заняла большое место в нашей лекционной работе, особенно в работе общества «Знание». Необходимо приучить нашу молодежь любить свой край, свой город, свое село, местные исторические и революционные традиции, беречь памятники исторического, революционного прошлого. Пропаганда ленинского учения о культурном наследстве — это боевая задача историков и искусствоведов, всех работников культуры в целом. Больше внимания следует уделять изданию хорошо составленных путеводителей, в которых заняли бы наконец достойное место памятники культуры, затем — открыток, брошюр, художественных изданий, популяризирующих памятники культуры, и, наконец, самое главное — в программах по преподаванию истории в средней школе необходимо предусмотреть уроки по местной истории.

Нельзя не присоединиться к заключительным строкам прекрасной книжки Н. Н. Воронина: «Включение советской общественности в охрану памятников культуры сыграет важную роль и в их учете и изучении. При огромности нашей страны далеко еще не все памятники учтены и включены в списки органов охраны. В их выявлении могут оказать неоценимую помощь краеведы, туристы, жители удаленных от научных центров мест. Даже в центральных районах страны... до сих пор ученые находят дотоле неизвестные древние здания выдающегося научного значения. В ряде городов за последние годы обнаружены особенно ценные для науки новые памятники жилой архитектуры XVII века. А сколько подобных памятников может быть выявлено и спасено на огромных просторах России, как неизмеримо улучшится их охрана, если к ним проявят любовный и живой

интерес рабочие и колхозники, интеллигенция, сотни и тысячи советских патриотов!»

Любовь к своей Родине — это не нечто отвлеченное; это — и любовь к своему городу, к своей местности, к памятникам ее культуры, гордость своей историей. Вот почему преподавание истории в школе должно быть конкретным — на памятниках истории, культуры, революционного прошлого своей местности. Вот почему нужна лекционная пропаганда местных памятников культуры.

Как много может дать изучение своих местных памятников истории для их сохранения и для воспитания патриотизма, показывает замечательный опыт Тихвинской средней школы № 1, о котором стоит рассказать особо.

Под руководством преподавателя истории И. П. Крупейченко учащиеся этой школы создали местный краеведческий музей. Они собрали много исторических экспонатов, связанных с историей Тихвина в XVI, XVII вв., с революцией 1905 г., с Великой Октябрьской революцией и партизанской борьбой тихвинцев в Великой Отечественной войне. Инициатива учащихся была поддержана местными партийными и общественными организациями.

Этот опыт создания музея может быть полезным для других средних школ и сам по себе показывает, как важна общественная инициатива в сохранении и пропаганде памятников культуры.

В 1956 г. участники школьного кружка по изучению местной истории обратились через районную газету ко всем жителям Тихвина со следующим призывом: «В нашей школе в нынешнем году организован краеведческий музей. Работая над оформлением, собирая материалы для него, мы уже многое узнали из истории Тихвина и еще более полюбили наш родной город. Мы стремимся к тому, чтобы наш музей непрестанно пополнялся новыми экспонатами. В этом нам большую помощь могут оказать наши родители, все жители Тихвина и района. Вот мы сегодня и обращаемся к вам, дорогие тихвинцы, наши старшие товарищи, с огромной просьбой: помогите нам в сборе материалов для школьного краеведческого музея по истории далекого прошлого, а также о развитии народного хозяйства и культуры в нашем городе и районе в годы Советской власти.

Экспонатами для нашего музея могут быть: различная посуда, утварь, ручные изделия из дерева и металла, одежда, книги о городе Тихвине и другие предметы.

Нашему музею хотелось бы получить материалы об установлении Советской власти в Тихвине (газеты, брошюры, фотографии), документы из времен гражданской войны в нашей стране, о периоде после Великой Октябрьской социалистической революции и о защите Тихвина в годы Великой Отечественной войны.

Мы думаем также организовать стенды, посвященные развитию промышленности и сельского хозяйства в нашем крае.

Для этого просим наши промышленные предприятия, колхозы, совхозы, машинно-тракторную станцию подготовить для музея образцы промышленной и сельскохозяйственной продукции. Мы, юные краеведы, будем бережно хранить все, что передано в наш музей, и с готовностью показывать всем, кто интересуется прошлым и настоящим нашего города».

«Руководители хозяйственных организаций города, — пишет в своем отчете И. П. Крупейченко, — согласились изготовить для школьного историко-краеведческого музея экспонаты промышленной продукции, производящейся на предприятиях города. Наша инициатива была поддержана и Тихвинским городским отделом народного образования, который помог изготовить на предприятиях города стенды и витрины для музея по чертежам, выполненным учащимися десятого класса. Особую помощь оказалась нам Детская областная туристская станция, которая согласовала все вопросы по созданию музея с местными организациями. По ее инициативе мы получили на хранение две пушки XVI—XVII вв. Существенную помощь в подборе краеведческой литературы оказала нам Государственная публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде... Сбор экспонатов для музея шел успешно. Ученики приносили фотографии, старые книги, различные памятники старины».

* * *

Беречь и охранять памятники культуры — долг и обязанность советских людей. Так провозглашено в нашей Конституции и специальном законе о сохранении и использовании памятников истории и культуры. Что же нужно, чтобы каждый из нас стремился внести свой посильный вклад в дело защиты памятников исторического прошлого?

Прежде всего необходимо широко пропагандировать ленинское учение о культурном наследии.

Деятельность Общества охраны памятников истории и культуры должна обеспечить правильное использование тех огромных средств, которые отпускаются социалистическим государством на это важное дело, и гарантировать нас, с одной стороны, от безвозвратной утери прекрасных памятников прошлого, а с другой — от различных бессмысленных затрат, в том числе и на неоправданную реставрацию вроде той, которая была проведена в Новгородском кремле.

Охрана памятников культуры, будь то исторические здания, произведения живописи, памятники истории техники или древние рукописи, — не может быть эффективной, если не проводить их достаточно широкого научного изучения. Пора напомнить о том, что изучение искусства Древней Руси у нас ведется слабо. В Советском Союзе нет центра, который бы систематически изучал русское искусство X—XVII вв. Перед музеями и рукопис-

ными хранилищами должны быть поставлены научные задачи, они должны систематически издавать свои труды.

Гораздо энергичнее необходимо проводить работу по выявлению, собиранию памятников искусства. Надо вспомнить, как энергично проводилась экспедиционная деятельность в 20-х годах под руководством И. Э. Грабаря.

Воспитание советского патриотизма невозможно без воспитания гордости за великое прошлое нашего народа.

ДРЕВНЕРУССКАЯ КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННОСТЬ

«Изборник» древнерусских памятников в БВЛ (Библиотека всемирной литературы) составлялся с целью, которую не могли себе ставить древнерусские книжники: показать современному советскому читателю разнообразие, богатство и высокие художественные достоинства семивековой древнерусской литературы. Мы стремились включить произведения разных жанров, разных типов и различные по своей идейной направленности.

К нашему большому огорчению, мы не достигли цели. Объем сборника не позволил нам включить в него многие весьма важные и показательные произведения. Достаточно сказать, что в сборник не попали «Хожение за три моря» Афанасия Никитина, «Домострой», трактат «О причинах гибели царств» и многое другое. Некоторые произведения пришлось сильно сократить.

Впрочем, некоторое сходство с древнерусскими «четьмами» у нашего «Изборника» действительно есть. И это сходство подчеркнуто тем, что ему дано древнерусское название. В Древней Руси книга была дорога. Древнерусский писец стремился переписать для себя в одной книге все то, что его больше всего интересовало. Каждая книга была одной из очень немногих книг у своего владельца. Современный широкий читатель также почти не имеет книг по древнерусской литературе. Мы решили дать современному читателю все то, что он мог бы не только прочесть, но и изредка перечитывать. Поэтому ему нужен сборник избранных произведений — «Изборник».

Наш «Изборник» — своеобразное приглашение к чтению древнерусских произведений. Сейчас тот же коллектив составителей, что работал и над «Изборником», создает многотомную «Библиотеку древнерусской литературы», в которую мы постараемся включить все то, что любим и ценим сами и что, по нашему убеждению, представит существенный интерес для современного читателя.

Все виды древнерусского искусства тесно связаны между собой. Эти связи могут быть обнаружены по разным, так сказать, линиям. Первое, на что следует обратить внимание: подавляющее большинство произведений изобразительного искусства Древней Руси посвящено сюжетам, заимствованным из письменности.

Нельзя понять эти сюжеты, не принимая во внимание письменных истолкований символов и аллегорий, самих средневековых представлений о мире, об истории, лучше всего поясняемых литературой. Второе: литература сама очень часто посвящает свое внимание сюжетам, связанным с историей памятников изобразительного искусства и зодчества (истории икон, истории создания церквей и монастырей, истолкованию содержания икон и фресковых изображений). Третье: многие произведения словесного искусства предназначались для пения, а все произведения музыкального искусства были связаны со словом. Фрески и иконы создавались нередко на сюжеты песнопений и отражали музыкальную структуру своих «оригиналов».

Для познания эстетических принципов литературы Древней Руси очень важно проверять выводы наблюдениями в других искусствах. Думаю, что искусствоведам необходимо проверять свои выводы данными, добтымыми в области изучения древней русской литературы.

Все искусства в Древней Руси неразъединимы. Плодотворность изучения связей отдельных видов искусств между собой не подлежит сомнению. Кстати, мы посвятили один из томов «Трудов отдела древнерусской литературы» (т. XXII, 1966) изучению взаимодействия древнерусской литературы с изобразительными искусствами.

Древняя русская литература вопреки обычным, широко распространенным представлениям совершенно не была замкнута в своих узких национальных границах. Напротив, для нее характерно отсутствие четких национальных ограничений, хотя непосредственные нужды русской действительности отражались в ней в высокой степени. Дело в том, что огромное количество произведений древней русской литературы было общим для всех восточных и южных славян. Если мы возьмем такое грандиозное собрание литературных произведений, как созданные по инициативе митрополита Макария в начале XVI в. «Великие Четыре Минеи», куда входили памятники самых различных жанров, то заметим, что более трех четвертей включенного в них литературного материала было общим для литератур всех восточных и южных славян.

Русские памятники были понятны на всем востоке и юге славянства, и наоборот. Был большой фонд памятников, которые были распространены на всем юго-востоке Европы. Больше того, среди этих памятников были и такие, которые, правда в переводах, были популярны по всей средневековой Европе, например «Александрия» или «Физиолог» (Бестиарий). Рукописи, созданные в Сербии или Болгарии, перевозились в Россию, а созданные в России вывозились в другие страны. Даже в XVIII в. рукописи и печатные издания (а также иконы) вывозились из России в Болгарию, Сербию и Румынию. Известен по именам ряд русских писцов, работавших в монастырях Болгарии и Сербии. На

Русь приезжали и здесь работали сербские и болгарские писатели (в XV и XVI вв. особенно).

Между памятниками всех древних славян замечается типологическая близость, общая система жанров, общие эстетические принципы и общие умственные течения. Литературы восточных и южных славян, а также румын связывала не только общность литературного (церковнославянского) языка, общность господствующей религии, но и общность ересей, общность народной борьбы за национальное освобождение, общность протеста народных масс против феодального гнета, одним словом, то многое общее в окружавшей их действительности, которая и явилась основой их связей и их культурного единства.

Постановка вопроса о восточноевропейском Предвозрождении вполне законна. В самом деле, несмотря на отдельные элементы Ренессанса, проникшие на Русь с Запада, подлинного Возрождения на Руси не было. Возрождение не могло развиться на Руси по целому ряду причин: падение городов-коммун Новгорода и Пскова, ускоренное развитие централизованного государства, потребовавшего концентрации всех умственных и материальных сил на задачах государственного строительства, ослабление связей с Византией и Западом в результате падения Константинополя и полного разрыва с Западом на Флорентийском соборе, укрепление церкви и союза церкви с государством и т. д. Только в XVII в. исторические функции Возрождения приняло на себя проникшее на Русь барокко.

Предвозрождение в отличие от Возрождения характерно тем, что обращение к человеку и тенденции к раскрепощению человеческой личности развиваются в недрах еще религиозного сознания. Движение Предвозрождения захватило Византию, Кавказ, южных и восточных славян, было связано с филологическими штудиями, с перемещениями из страны в страну средневековой монашествующей интеллигенции, с усиленной переводческой деятельностью и т. д. Важнейшие памятники такого внимания к человеку, к личности человека, к его психологии, к его душевным переживаниям — это до сих пор не изданная и даже не изученная Диоптра, литература, связанная со скитническим монашеством, многочисленные жития русских и южнославянских и восточнославянских святых XIV в., отражающие интерес к человеческой психологии, отдельные повести (например, русская «Повесть о Петре и Февронии Муромских») и пр. В области изобразительного искусства внимание к внутренней жизни человека характерно в России для таких во многом противоположных, но вместе с тем и близких художников конца XIV — начала XV в., как Андрей Рублев и Феофан Грек, а в дальнейшем, на рубеже XV и XVI вв., — Дионисий с сыновьями. В России Предвозрождение имело еще одну черту — обращение к эпохе национальной независимости, к Киевской Руси с ее памятниками: к «Повести временных лет», к «Слову о полку Игореве», к «Сло-

ву о погибели Русской земли» и многих других. Эпоха независимости была как бы «своей античностью», и интерес к ней во всех областях культурной жизни страны сыграл выдающуюся роль в духовном освобождении от монголо-татарского рабства.

Культурная отсталость Руси сравнительно с Западной Европой появляется не в конце XI в., а только с XIII в.— после нашествия Батыя. Эпоха домонгольской Руси — время исключительно быстрого и высокого подъема культуры. Об этом свидетельствуют памятники литературы (не только «Слово о полку Игореве», но и такие, как «Моление Даниила Заточника», «Получение» Владимира Мономаха, «Киево-Печерский патерик», «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона, ораторские произведения Кирилла Туровского или «Повесть временных лет»), памятники домонгольской живописи и архитектуры. Отставание начинается только после монголо-татарского завоевания. Оно-то и сковало творческие силы на Руси.

Сейчас появилась некая мода на Древнюю Русь. Как и во всякой моде, в этой моде есть и свои хорошие, и свои дурные стороны. Хорошо, что развивается туризм по древнерусским городам. Люди путешествуют, многое узнают, начинают ценить прошлое своей страны, воспитывают в себе патриотические чувства, развиваются эстетически. «Спрос» на все древнерусское заставляет местные организации внимательнее относиться к памятникам старины, поддерживать их и реставрировать.

Но, с другой стороны, в этой моде есть и некоторые отрицательные стороны. Неглубокий интерес к памятникам Древней Руси заставляет малообразованных людей усматривать в Древней Руси по преимуществу развлекательную сторону: появляются рестораны, бары и коктейль-холлы под звучными названиями «харчевен», «кабачков», «медовух» и пр., где подаются разные, по большей части плохие, квасы, меды, сбитни... Это, конечно, опошление древнерусской культуры. В этом много грубомаскарадного, поддельного, безвкусного. Я люблю древнерусскую одежду, но мне стыдно смотреть, когда современного человека наряжают в какие-то псевдорусские поддевки и сарафаны. Нестерпима пошлость этого превращения Древней Руси в развлекательно-питейный, антиисторический и пошлый подход к Древней Руси. Это может заставить молодых людей одеваться «а ля рюсс», есть деревянными ложками, носить смазные сапоги и зипуны. Но не менее пошлой окажется попытка ограничить свои культурные потребности духовными ценностями Древней Руси. Вся ценность культуры Древней Руси предстанет перед нами только тогда, когда мы ощутим ее дополняющую нас и расширяющую наш современный опыт способность.

Несколько слов о коллекционерстве икон, которое приняло сейчас массовые формы. Известно, что коллекционеры во все века спасали от гибели многие и многие произведения искусства. Рано или поздно частные коллекции вливаются в большие собра-

ния. Однако формы, которые приобрело сейчас коллекционирование икон, во многом уродливы. Прежде всего о моральной стороне дела. Коллекционеры ездят по сельским местностям и, пользуясь тем, что настоящая цена на предметы древнерусского и народного искусства местному населению неизвестна, приобретают их не то чтобы за полцены, а за одну сотую их настоящей стоимости, а иногда получают их и совсем бесплатно. Такого рода приобретательством занимаются, не задумываясь о моральной стороне, весьма видные и почтенные люди. Между тем, давать настоящую цену за приобретаемые вещи необходимо не только потому, что иное — обман и грабеж, но и для того также, чтобы местное население, узнав, как ценятся предметы искусств, начало бы их по-настоящему беречь, а не относиться к ним как к ненужному хламу прошлого.

Плохо также и то, что те памятники архитектуры и монументальной живописи, которые не связаны непосредственно с туристическими маршрутами, не восстанавливаются и забываются.

Как это могло случиться? Ответ на вопрос заключается, мне кажется, в том, что мода на все древнерусское не переступила еще у многих границ самого поверхностного увлечения. История древнерусских городов у нас, по существу, не изучается.

Тяга к древнерусской культуре, как я уже отмечал, — явление симптоматическое. Эта тяга вызвана прежде всего стремлением глубже понять, осмыслить национальные традиции. И это понятно, так как современная культура отталкивается от всяческого обезличивания, связанного с развитием стандартов и шаблонов: от безликого псевдоинтернационального стиля, от постепенно выветривающихся национальных основ жизни.

Но есть и другая причина обостренного внимания к эпохе Древней Руси. Каждая культура ищет связей с культурой прошлого. Ренессанс и классицизм обращались к античности. Барокко и романтизм — к готике. Для нашей современной культуры закономерно обращение к эпохам большого гражданского подъема, к эпохам борьбы за национальную независимость, к героическим темам. Все это как раз глубоко представлено в культуре Древней Руси.

Не менее существенно и такое, казалось бы, частное, но очень важное явление. Наших современников Древняя Русь привлекает и эстетически. Древнерусское искусство, подобно искусству народному, отличает лаконичность, красочность, жизнерадостность, смелость в решении художественных задач.

Немалую роль в тяготении к культуре Древней Руси имеет сейчас интерес к этическим проблемам.

Интерес к древнерусской культуре характерен сейчас для молодежи всего мира. Книги по древнерусской культуре, литературе, искусству издаются и переиздаются повсюду. Невозможно перечислить всех изданий и переизданий памятников Древней Руси, которые делаются на Западе и на Востоке.

Нельзя не упомянуть и о переизданиях исследований по Древней Руси. Тут и дореволюционные исследования, и современные, советские. Несколько книг переиздано на Западе и моих. Я упоминаю об этом не потому, что они мои, а потому, что они посвящены Древней Руси: ее культуре, ее памятникам.

Таким образом, тяга к древнерусскому перестает быть поверхностью модой, она становится более глубоким и широким явлением. А изучать в этой области исследователям есть что. Так, например, объем рукописного наследия, сохранившегося в наших архивах, колоссален. Наследие рукописного периода нашей книжности — одно из самых больших книжных средневековых наследий в Европе.

По далеко не полному исчислению акад. Н. К. Никольского, количество рукописных книг XI—XVIII вв., собранных в одних только крупнейших архивах страны, составляет примерно 80—100 тысяч. На каждую рукописную книгу приходится в среднем от 15 до 20 рукописных статей. Иными словами, количество списков древнерусских сочинений — от 1 200 000 до 2 000 000!

По картотеке Н. К. Никольского, алфавитный список русских авторов и их сочинений составляет 9220 единиц. Добавьте список анонимных сочинений — 2360 единиц. И еще список славянских авторов и их сочинений — 1560 единиц, греческих переводных — 11200. И это лишь по неполным данным картотеки Н. К. Никольского! Но есть еще, например, «Словарь русской, украинской, белорусской письменности и литературы до XVIII века», подготовленный И. У. Будовницем (М., 1962) и теперь, безусловно, требующий значительно дополненного переиздания. Он нужен историкам СССР, археографам, литературоведам.

Итак — дело за исследователями!

РУССКАЯ КУЛЬТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ И ДРЕВНЯЯ РУСЬ

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 ро-

манского 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 предшествующих, играли роль не только ученые, но и философы, писатели, архитекторы, скульпторы, живописцы и т. д. Ученые сочинения Винкельмана, литературные произведения Гете и Шиллера, живопись Давида и Менгса и многих других, а в России — Гнедич, Ф. Толстой, Мартос и многие другие были теми ступенями, с помощью которых поднималось наше усвоение античности, а вместе с тем и наша собственная, европейская культура.

Однако усвоение античности — не единственный пример обращения к предшествующим культурам: барокко обращается не только к античности, но и к готике, романтизм обращается к готике и барокко и т. д. 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, а также 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. Этап этот ждет еще своих исследований.

И современники Петра, и последующие поколения ясно ощущали, что политические успехи Петра создали из старой Руси новое европейское государство. Это уже было высказано канцлером Петра графом Головкиным, И. И. Неплюевым и др. Петр воспринимался как творец современной России, и эта современная Россия казалась полной противоположностью древней.

Однако те представления о Древней Руси, которыми в основном живет XIX век 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 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., т. е. непосредственно предпетровская, отождествлялась со всей Русью. Как будто 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 в., о XIII в., о XV в.) — 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 годов 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 сходствовали между собою некоторыми общими признаками наружности и в обыкновениях. Со времен Петровых, высшие степени (т. е. высшие слои населения. — Д. Л.) отделились от низших, и русский земледелец, мещанин, купец увидел немцев в русских дворянах».

Суждения Карамзина отразились и во взглядах славянофилов, и во взглядах их противников. И так называемые 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 Белинского, и у славянофилов. Славянофилы видели в Руси «земское», т. е. в их понимании «мужицкое» царство, земледель-

ческое 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». 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». Он отрицал существование искусства в Древней Руси. Существование искусства в Древней Руси отрицали и В. И. Григорович, и другие славянофилы. 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». Он говорит о «простоте жизненных потребностей» в Древней Руси, о «тяжелом закоснении», об «кощепенении духовной деятельности», которое было следствием татарского ига. Он отмечает простонародный, крестьянский характер народности: «...у нас искать национального, значит искать необразованного».

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». «Русский быт, созданный по понятиям прежней образованности и проникнутый ими, еще уцелел, почти неизменно, в низших классах народа». Киреевский в статье «Девятнадцатый 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».

Знаменательно, что это было написано Киреевским в 1832 г., а в 1833 г. Пушкин создавал «Медного всадника», где писал об окне в Европу, ссылаясь, впрочем, в примечании не на Киреевского, а на Альгарotti.

Так же как и Белинский, Киреевский рассматривает Новгород и Псков как историческую случайность. «У нас также были Новгород и Псков; но внутреннее устройство их (занятое по большей части из сношений с иноземцами) 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».

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». Он подчеркивает крестьянский, деревенский характер Древней Руси: «Мир пересоздавался, а мы прозябали в наших лачугах из бревен и глины». Он отмечает азиатскую созерцательность: «Всегда поражала меня эта немота наших лиц». В письме к А. И. Тургеневу он подчеркивает стихийность, бессознательность русской истории: «Мысль разрушила бы нашу историю, кистью одною можно ее создать». Он подчеркивает отъединенность русской истории: «Уединившись в своих пустынях, мы не видали ничего, происшедшего в Европе. Мы не вмешиваемся в великое дело мира».

Чаадаев перенес распространенную в его время характеристику Древней 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 мало оригинальны. 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 Ф. И. Буслаев, но отрицательное отношение к древнерусскому искусству и непонимание древнерусской культуры продолжало чувствоватьться 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...

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 господствовавших 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.

ПРИНЦИП АНСАМБЛЯ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЭСТЕТИКЕ

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 утверждая идею могущества создавшего его князя и ничтожество и бессилие его подданных. Самый факт постройки столь огромного здания, вероятно, воспринимался как своего рода чудо, облекавшее 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 первичным 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 — «Шестодневе» 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 величием, 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 выделяться 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 ансамлевый характер носило и изобразительное искусство. Иконы собирались в ансамбли, в ансамбле же объединялись фресковые изображения. То и другое смот-

релось не с неподвижных точек зрения, а как бы в движении. Архитектура и живопись были обращены к идущему или окидывающему взором все пространство вокруг себя зрителю.

Тот же эстетический принцип оказывается и в литературе. Произведения группировались в громадные ансамбли: летописи, хронографы, Четьи-Минеи, патерики, прологи, разного вида палеи, разного вида 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 ее 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.

КОМУ ПРИНАДЛЕЖАТ ИСТОРИЧЕСКИЕ ЛАНДШАФТЫ?

В стародавние времена богатый помещик, показывая гостю имение с веранды своего дома, говорил: «Это все мое, до самого горизонта: и лесок тот, и деревенька та!» И действительно, не только лесок и деревенька, но и самий пейзаж принадлежали ему. Если хотел, помещик переводил крестьян в свои южные поместья, где нужны были люди, а лесок продавал на выруб. И прелестный русский пейзаж терял свою задумчивость, свою тихую красоту, переставал существовать... Помещик владел не только землей, но и красотой нашей Родины.

Помещиков у нас давно нет. Никто не может продать в свою пользу красоту на выруб. Но достаточно ли все-таки упорядочена у нас ответственность за красоту нашей природы, за сохранность памятников культуры? Даже если бы исторические здания во всех без исключения случаях действительно тщательно оберегались, разве дело только в их сохранении? Уничтожить исторический ансамбль или поэтический пейзаж можно не только разрушая, но и строя: выстроив, например, большой модный ресторан в историческом парке на самом видном его месте...

Недавно в Пушкинских Горах чуть было не построили много-

этажную городского типа гостиницу для туристов. Только после многократного вмешательства нашей печати удалось спасти пушкинские пейзажи, — пейзажи, которые не принадлежат ни Псковскому облисполкуму, ни туристским организациям, а всему советскому народу, любящему и ценящему поэзию Пушкина. Газеты спасли пушкинские пейзажи, но разве нормально, чтобы во всех случаях сохранения наших культурных ценностей необходимо было бы поднимать шум в печати?

Сложность положения наших градостроителей состоит в том, что они не только призваны охранять наши культурные ценности, специально не занимаясь их изучением (ибо они строители, а не историки), но и создавать новое.

Мы знаем, какой огромный ущерб нанесли историческому облику городов во всем мире, казалось бы, очень талантливые градостроители. Градостроитель, естественно, думает о своем здании больше, чем о зданиях своих коллег, особенно если они жили давно... Архитекторы порой недостаточно осознают, что охрана архитектурных ансамблей, исторического лица наших городов есть также творческая задача. Реконструкция исторического центра наших городов не должна сводиться только к упорядочению движения, расширению улиц и площадей, сносу зданий, мешающих движению, расширению сети ресторанов и «торговых точек» и т. п., но она должна вести и к большему выявлению исторического своеобразия города, к освобождению этого своеобразия от случайных, мешающих восприятию индивидуальности города элементов. Заставить активно действовать в ансамбле города его исторические части — это увлекательная творческая задача глубочайшей важности. Исторические здания важны не только с точки зрения их чисто внешней красоты. Ведь градостроитель может сказать в этом случае: постараемся выстроить на их месте не хуже. На самом деле исторический город привлекателен той богатейшей гаммой исторических ассоциаций, которую вызывают в его жителях исторические места, памятники, ансамбли и, больше того, весь его архитектурный ландшафт. И мы не должны легкомысленно относиться к этому огромному богатству, которым владеем в наших исторических городах. Это богатство имеет колоссальное воспитательное значение.

В Ленинграде мне как-то встретился шофер такси. Я спешил на вокзал, и, может быть, поэтому он принял меня за приезжего. Всю дорогу он рассказывал мне историю Ленинграда, домов, мимо которых мы проезжали. Он не успевал сказать все, что хотел, и только мотал головой, как от зубной боли, от всего невысказанного... Лучшей и более патриотической лекции я не слышал. Ленинград стоял передо мной как полная чаша, до краев наполненная теплой и ароматной памятью о прошлом. Шофер этот был когда-то на Ленинградском фронте. Наверное, эта любовь к Ленинграду помогла ему выстоять, выжить...

Но от шофера такси обратимся к тем градостроителям, в чьих

руках находится сейчас в Ленинграде память истории. И мы сразу спустимся с облаков на землю. Строительство высотных гостиниц в безликом «интернациональном» стиле (термин американских архитекторов) в историческом центре Ленинграда грозило уничтожить его традиционный облик, его изумительное, неповторимое архитектурное единство. К счастью, это «поветрие» явно идет на убыль и высотные гостиницы в старой части города уже не воздвигаются.

Приглядитесь к центру Ленинграда. Он располагается вокруг Большой Невы. Она обстроена с таким расчетом: создать величественные ансамбли и вместе с тем не уничтожить большими размерами зданий впечатления от огромных водных просторов. Знаменитые шпили, возвышающиеся над Невой, делают выше низкое облачное ленинградское небо, но они ничего не подавляют и ничего не заслоняют. На самом центральном месте — на стрелке Васильевского острова — стоит здание Биржи, построенное Тома де Томоном. Сейчас это Военно-морской музей. Здание величественно, монументально. Оно поднято над Невой на высоком цоколе, лишено мелких, дробных форм, его видно отовсюду. При всей своей величественности оно сравнительно невелико. И это крайне важно! Нетрудно построить величественное здание, сделав его большим. Трудно сделать величественным небольшое здание. Биржа поставлена так, что Нева кажет-



ся еще более широкой, чем она есть на самом деле. И этот эффект изумительно поддержан окружающим архитектурным ландшафтом. Здание Зимнего дворца тоже сравнительно невысоко (22 метра). Оно монументально своей протяженностью. Отсутствие в Зимнем резко выделенного центра также не случайно: дворец слит с линией набережных, вторит горизонтальным колоссального водного пространства. Мощные каменные низкие стены Петропавловской крепости на противоположном Зимнему берегу контрастируют с легко возносящейся над ними драгоценной золотой иглой. Все тщательно продумано. Об этой продуманности свидетельствует и низкое длинное здание Военно-медицинской академии на противоположном от стрелки Васильевского острова конце Большой Невы — на стрелке Пироговской набережной. Низкая горизонталь этого двухэтажного здания создает важный перспективный эффект. Она усиливает перспективное сокращение, усиливает ощущение дали. Архитектурный ландшафт Невы принадлежит, казалось бы, опытнейшему театральному декоратору, создавшему неповторимое сочетание огромного водного зеркала со строго соразмерной ему архитектурой.

Архитектурные ансамбли Ленинграда изучают архитекторы всего мира. Отдельные прекрасные здания можно найти и вне Ленинграда, но с точки зрения удивительного единства своего ансамбля, по цельности оставляемого им впечатления и по обилию исторических революционных воспоминаний в мире нет другого равного ему города.

Ущерб архитектурному ландшафту Большой Невы был нанесен уже в 40-х годах постройкой громоздких зданий на Петровской набережной. Эти здания, по общему мнению архитекторов, неудачны. Еще больший ущерб цельности ландшафта был нанесен строительством громадной одиннадцатиэтажной коробки гостиницы «Ленинград» на Пироговской набережной — той самой набережной, застройка которой так изумительно рассчитана на впечатление перспективного сокращения.

Один ленинградский художник хорошо сказал про эту столбом стоящую гостиницу: «Гостиница заслонила нам солнце белых ночей». «Ленинград» воздвигнут как раз на том месте, где в белые ночи закатывается и восходит солнце над Ленинградом. Тысячи жителей и приезжих в белые ночи выходят на набережные Невы и ранее устремляли свои взоры туда, где сейчас гостиница для интуристов, чтобы проводить и встретить через короткий промежуток времени солнце. На фоне светлого неба вместо солнца они видят теперь унылый прямоугольник гостиницы.

Исторические центры наших городов должны быть зонами садов, парков, учреждений культуры, зонами... тишины. Да, именно тишины. Зоной тишины сделана в Югославии старая часть Дубровника. При восстановлении Ковентри английские градостроители отвели из его исторического центра все транспортные магистрали. Оберегается от транспортной перегрузки централь-

ная часть Праги и Буды в Будапеште. Торговые магистрали, транспортные коммуникации, административные учреждения должны кольцом охватывать исторические центры и быть в равной мере доступными как из центра, так и из новых районов.

Исторические города населяют не только те, кто в них сейчас живет. Их населяют великие люди прошлого, память о которых не может умереть. В каналах Ленинграда отразились Пушкин и Достоевский с персонажами его «Белых ночей». В Военно-медицинской академии живет память о великом Пирогове, чей музей снесен был для строительства гостиницы на набережной его имени. В городе Ленина живет Ленин. С его именем особенно связана улица Воинова — улица, на которой находится Таврический дворец, которая ведет к Смольному.

Исторические ландшафты нашего Отечества созданы народом и народу принадлежат. Они не могут быть достоянием одной только профессиональной группы, имеющей свои важные, но отнюдь не всеобъемлющие задачи. Народ должен решать вопрос о судьбе исторических памятников.

Историческую атмосферу наших городов нельзя зафиксировать никакими фотографиями, репродукциями и макетами. Эту историческую атмосферу можно выявить, подчеркнуть реконструкциями, но можно и легко уничтожить, — уничтожить бесследно. Она невосстановима. Надо хранить наше прошлое: оно имеет самое действенное воспитательное значение. Оно воспитывает чувство ответственности перед Родиной, любовь к Родине, уважение к подвигам предков, укрепляет веру в силу и бессмертие народа.



АРХИТЕКТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

В «Литературной газете» была напечатана статья архитектора Н. Соколова «Письмо от вещего Олега». Автор пишет о трудностях, которые возникают перед архитектором, работающим в древнем городе со сложившимся архитектурным обликом: «Так растерялся бы не один современный писатель, получив неожиданно письмо от вещего Олега и оказавшись перед необходимостью на него отвечать, а сначала разобрать и понять «плетение букв и словес» древнерусского языка. В историческом городе архитектор читает письмена древнерусского (узбекского, армянского, латышского и т. д.) градостроительства».

Из статьи мы узнаем о растерянности некоторых архитекторов перед сложностью возникающих архитектурных проблем в наших исторических городах. Автор призывает своих коллег «проявить творческие способности, такт, воображение, вкус, талант, даже остроумие».

Обращусь к образу «письма от Олега», полученного неким писателем. Что должен сделать с таким письмом писатель? Сомнений нет: либо он должен сам изучить древнерусский язык, древнерусскую палеографию (ситуация, впрочем, невозможная, ибо при Олеге древнерусской письменности еще не существовало), либо попросить помощи у специалистов. Ни простой такт, ни воображение, ни даже феноменальное остроумие писателю не помогут. Помочь смогут знания и исследования. Только с помощью знаний он разберет «плетение букв и словес».

Какими же знаниями должен обладать архитектор-градостроитель, работающий в историческом месте?

Здание никогда не существует само по себе. Оно несет в себе отпечаток времени и воспринимается всегда в контексте культуры. Я имею в виду не только архитектурный ансамбль, но и историческую жизнь в архитектурной среде. В домах жили писатели, композиторы, художники, актеры, политические деятели. В окружении архитектуры происходили события — действительные, а иногда и не менее важные — воображаемые: действия романов или повестей. Город тронула и украсила поэзия.

А поэтому архитектор, работающий в старом городе, должен обладать разнородными знаниями прошлого его, быть историком не только стилей и зодчества, но и историком литературы, историком искусств и т. д. Сохранение памятников архитектуры и «литературного антуража» особенно волнует и писателей, и литератороведов — особенно, потому, что «литературные места» учитываются в расчетах наших архитекторов гораздо меньше, чем памятники архитектуры.

Многочисленные примеры непоправимых ошибок наших градостроителей в исторических городах невольно вызывают в памяти то бережное отношение, которого требовал В. И. Ленин к художественной культуре прошлого. Как вспоминал В. Д. Бонч-

Бруевич, «несмотря на всю свою занятость, Владимир Ильич обращал большое внимание на архитектурные древности Москвы и других городов... Он хотел, чтобы во что бы то ни стало были восстановлены ярославские древние церкви, которые представляли собой памятники нашего стариинного зодчества. Когда ему приходилось слышать, что в Галиче, Угличе и других стариинных русских городах пытались разрушить церкви, он немедленно рассылал телеграммы и строгие приказы этого не делать, вызывал представителей местных властей, разъясняя им значение исторических памятников»¹.

НЕСТАРЕЮЩЕЕ ПРОШЛОЕ

Известно, какое огромное моральное воздействие оказывают на молодежь, туристов, простых жителей городов места, связанные с жизнью и творчеством больших писателей.

На Литейном проспекте в доме 60 сохранилась вся целиком квартира Салтыкова-Щедрина: планировка, карнизы, камин, дверные ручки и прочее, и прочее. Таких квартир, связанных с жизнью выдающихся деятелей культуры прошлого, немало. Не обязательно открывать повсюду музеи писателей, но обязательно эти квартиры сохранять, и если нельзя их приспособить под жилье, то во всяком случае можно в них размещать учреждения. Так можно было бы в свое время сохранить на набережной Кутузова (б. Французской) квартиру Пушкина — единственную, в которой до капитального ремонта сохранялось все, как было при Пушкине в 1834—1836 гг. Как бережно не только сохранены, но и восстановлены пушкинские места в Псковской области! Там они охватывают огромную территорию. Почему же нельзя было сохранить несколько десятков метров в Ленинграде?

Не так много историков архитектуры занимаются историей градостроительства. В свое время вышла работа Л. М. Тверского «Русское градостроительство до конца XVII века» (Л.—М., 1953). Сейчас древнерусским градостроительством успешно занимается Г. В. Алферова². Она изучает древнерусское градостроительное законодательство, восходящее к византийскому.

Одним из основных правил было в Древней Руси при строительных работах: не загораживать вид соседу, особенно на озеро или реку (у греков — на море). Даже не зная соответствующих установлений, можно было бы догадаться, что нельзя на крутом берегу реки, где обычно располагались древнерусские города, ставить большие здания на площади, выходящей на реку,

¹ Бонч-Бруевич В. Д. Избранные сочинения. М., 1963, т. III, с. 362.

² См.: Алферова Г. В. Кормчая книга как ценнейший источник древнерусского градостроительного законодательства. — Византийский временник, 1973, № 35.

«спиной» к реке. Загораживать выход к природе. В чудесном историческом городе Новгороде-Северском вид на реку на его центральной площади загорожен зданием универмага, и это при наличии больших пустырей вокруг. Прелестный вид на заливные луга исчез.

Очень многое для сохранения памятников отечественной культуры делается в Ленинграде, но даже и в таком городе есть серьезные проблемы. Например, следовало бы твердо помнить об установлении, запрещавшем ставить дома выше определенной отметки. Именно этому установлению Ленинград в значительной мере обязан единством своего архитектурного облика. Застройка Ленинграда с его бурными железными крышами вовсе не рассчитана на то, чтобы ее рассматривать сверху. Это город горизонталей. Он расположен на плоской местности.

Другая особенность Ленинграда, которой он также обязан старинным постановлениям, — это пастельные тона его ансамблей. Ленинград знаменит цветом своих улиц, Невского, ансамбля Невы. После Великой Октябрьской революции, когда стало возможным красить здания в «плановом порядке», цветовая гамма Ленинграда стала еще прекрасней. В Петербурге запрещалось строить неоштукатуренные здания, но в самые последние годы об этом совершенно забыли. Пошла полоса увлечения «белой архитектурой», которая быстро стала грязно-серой. Эти грязно-серые дома вторглись в середину города, а надо было бы помнить, что цвет в Ленинграде играет такую роль, как ни в одном городе мира.

ПРЕСЛОВУТЫЙ СТЕКЛЯННЫЙ КОЛПАК

Я хочу остановиться еще на одном вопросе. На том, как обычно некоторые наши градостроители «изображают» позицию тех, кто защищает то или иное историческое здание, тот или иной ансамбль, протестует против какого-нибудь высотного здания. Архитекторы, сторонники нового, обычно говорят: «Нельзя поставить город под стеклянный колпак», «Жители не могут терпеть неудобства», «Нельзя сейчас воспользоваться приемами древнего градостроительного мышления», «Должна быть разрешена транспортная проблема» и т. п.

Нет, речь идет о сохранении ансамблей, о сохранении исторических зданий, о том, чтобы считаться именно с лучшими, а не со всякими традициями. Никто и не требует восстановления мостовых из плах в Новгороде, торцовых мостовых в Ленинграде.

В упомянутой выше статье «Письмо от вещего Олега» Н. Соколов пишет: «Для архитектуры такая борьба старого с новым не новость. Еще на античном Акрополе в Афинах Парфенон и Эрехтейон были построены на месте снесенных более древних храмов. Историческая наука проиграла, лишилась памятников,

но красота мира выиграла. На руинах стоит не один город...»

Увы, современные типовые здания не равняются Парфенону и Эрехтейону. Оправдывать их появление на месте памятников ссылками на исторические примеры как-то неловко. Если раньше все сменявшие друг друга архитектурные стили были в той или иной мере совместимы, то современная техника и строительные возможности не сравнимы ни с чем прежним. На Невском проспекте эклектичные здания второй половины XIX в. могут в какой-то мере ужиться со зданиями, выстроенными в стиле ампир или классицизма конца XVIII в. Однако может ли войти в старый ансамбль новое современное здание (особенно высотное) — это всегда вопрос. Сейчас признается по большей части лишь один способ сочетания нового со старым: контраст. Однако принцип контрастирования старого и нового не может применяться бездумно. Здесь есть свои законы, которые следует изучать. Эффект контраста должен быть заранее рассчитан.

Перед градостроителями стоит проблема гибкой реакции новых архитектурных форм на особенности старого архитектурного контекста. И в этом случае можно с уверенностью сказать: не следует подделяться под древность. Однако в новом необходимы размерные, метрические и ритмические повторяемости. Надо, чтобы современная архитектура в старых районах была более «социальна», т. е. лучше сочеталась с уже существующей застройкой. Надо, чтобы изучалась не только история города, но и его эстетическая специфика (по этой части существуют совершенно доморощенные представления); вкусовых решений, как и волевых, должно быть как можно меньше. Необходимы разносторонние знания по истории культуры.

Приведу еще пример. В Лейпциге построено новое здание оперы. Это вполне современное здание в современных формах, но каждый, взглянув на это здание, скажет: это театр. И поэтому здание оперы вписалось в старый ансамбль. В здании видно его назначение. И у нас есть подобные же решения: каждый сразу узнает назначение здания: цирк ли это (в Москве), или вокзал, или рынок. Но вот Курский вокзал в Москве можно принять за крытый рынок. И отсутствие признаков назначения сразу делает здание «несоциальным». А ведь старое здание Курского вокзала можно было бы как-то сохранить, приспособить к новым нуждам — как сохранены фасады Московского вокзала в Ленинграде и Ленинградского — в Москве. Это потому еще важно, что Курский вокзал был вокзалом, с которого уезжали и приезжали многие писатели — Толстой, Тургенев, Чехов, Горький.

Когда не стремятся поставить новое здание «ради мировой красоты», а думают о его назначении в окружающем ансамбле, получается и лучше, и дешевле, и здание легче вписывается в ансамбль.

Старое и новое борются по преимуществу там, где новое претендует быть независимым от своего собственного содержа-

ния и от соседней архитектуры. И меньше всего старое может соседствовать со стилем «ретро». Это уже совсем безобразно. «Ретро» — это вопиющая безвкусица. Словечко людоедки Элочки. Это возрожденный «петушковый стиль» времени Александра III, ложный национализм и глупость. Подделка под старое убивает старое.

Смысл моих заметок в следующем. Нельзя полагаться на какие-то избитые общие аргументы в защиту нового или в защиту старого. Необходимо изучать историю городов, сел, садов и парков. Необходимы знания, глубокие знания по истории культуры в целом. И лучше всего, если эти знания будут даваться уже в средней школе. Это привьет учащимся знания и любовь — любовь к родным местам, любовь, которая невозможна без знаний, и знания, которые не дадутся без любви.

КТО ДЕРЖИТ НИТЬ ВРЕМЕН?



Архитектура вовсе не принадлежит одним архитекторам. Это так же верно, как и то, что литература не принадлежит только писателям.

Выйдя из-под пера писателя, произведение становится достоянием читателей. О нем высказывают суждение критики. Его вскоре начинают изучать историки литературы.

И за каждым зданием через десяток лет после того, как оно построено, начинает клубиться «дымок истории». Сперва небольшой, потом все более и более заметный. Это и есть тот «дым отечества», который не затемняет, а, напротив, проясняет наш горизонт.

Говорят, что стоит посадить деревья на самой некрасивой городской улице, и они делают привлекательными стандартные районы, дарят им индивидуальное лицо. Исторические ассоциации, которыми «обращаются» наши города, — такие же деревья. Без них города были бы во сто раз скучнее.

В свое время «Литературная газета» опубликовала прогноз будущего наших городов, сделанный одним видным архитектором. И как это характерно: крупный зодчий ни одним словом не обмолвился о том, какое место займет в городе будущего прошлое. А от прошлого не освободишься. Хотим мы того или не хотим, но история будет жить в здании и со зданием. Она будет жить в городе — даже самом молодом.

Возвращусь к той аналогии, к которой я уже обращался, — аналогии между писателем и архитектором. Можно ли поручать издание классиков только современным писателям без участия текстолога и историков литературы?

О будущем наших городов должны думать не только архитекторы и градостроители, но и историки культуры всех ее областей. Ибо кому же еще думать о будущем, если не тому, кто занимается прошлым? Историк живет во времени. Он чувствует бег времени. Он занимается прошлым ради будущего.

Как же сохранить прошлое в городах будущего? Дом не может существовать вне окружения. Если он и будет одиноким



свидетелем прошлого среди молодых зданий, его существование не будет полноценным. Надо беречь исторические ансамбли и устанавливать заповедные зоны, сохраняя в них все наслаждения. Нельзя в старые районы, подлежащие охране, вклинивать высотные здания, способные задавить наше прошлое. Конечно, и в заповедных районах придется в исключительных случаях строить новое, но в этом новом нужно строго соблюдать старый архитектурный модуль: в размерах, в высоте, в проемах и т. д. Нужно сохранять и пространственную композицию.

Мне скажут: а разве не нужно сделать удобным проживание в заповедных районах? Да, нужно! Но для этого в Ленинграде, например, в первую очередь следовало бы преобразовывать дворы. Расширять их, соединяя несколько дворов в один двор-сад. Даже незначительное сооружение прошлого в таких районах нельзя без особой нужды заменять новым, так как старое здание по крайне мере «нейтрально».

Кварталы старых, охраняемых районов города мне мыслятся в виде «парков», — с парковым режимом тишины, куда приятно прийти и подумать, почувствовать себя во власти веков.

Автомагистрали? Пусть они окружают эти заповедные районы, а не прорезывают их. Сообщение внутри охранных районов должно быть по преимуществу местным и только по крайней необходимости транзитным.

Привлекая население в исторические районы наших городов, мы сами создаем все те проблемы, над разрешением которых ломают себе затем голову градостроители, транспортники, экономисты, медики.

И выход, естественно, видится им только один: потеснить историю.

НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ О «НЕТОЧНОСТИ» ИСКУССТВА И СТИЛИСТИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЯХ

Принято анализировать по преимуществу познавательную сторону искусства. Литература часто рассматривается в популярных очерках только как наглядное пособие к истории, обществоведению и расценивается по тому, сколько и что она сообщает читателю. Это в известной мере проявляется и при другом аспекте изучения литературы: литература все чаще начинает рассматриваться только с точки зрения теории информации.

Этот подход к литературе как к познавательной ценности не только законен, но и необходим, однако им нельзя, разумеется, ограничиваться. Произведение искусства не только сообщает, информирует, но и «предвосхищает» некую эстетическую деятельность читателя, зрителя, слушателя. Эстетическое впечатление от произведения искусства связано не только с получением информации, но одновременно и с ответным действием воспринимающего

лица, творчески откликающегося этим действием на произведение искусства. Произведение искусства рассчитано не только на пассивное восприятие, но и на активное соучастие в акте своего творения. В этом коренное отличие искусства, скажем, от науки, которая в своих отдельных дисциплинах может ограничиваться извлечением информации. Наука при этом основывается на концепции точного измерения. Искусство не основывается на измерении, — оно, как увидим, в основе своей «неточно».

Произведение искусства в его восприятии читателем, зрителем или слушателем — вечно осуществляющийся творческий акт. Художник, создавая произведение искусства, вкладывает в это произведение (или, как теперь говорят, «программирует») акт «воспроизведения» в сознании рецептора (воспринимающего лица). Причем воспроизведение это только условно повторяет акт творения у художника и имеет широкие потенциальные возможности, лишь частично реализуемые в творческом акте воспринимающего лица; оно имеет своеобразные «допуски» — различные у разных людей, в разные эпохи и в различной социальной среде. Следовательно, индивидуальный воспроизводящий акт не всегда совпадает с намерениями творца, да и самые замыслы творца не всегда точны. Творчество имеет различные, хотя и не беспредельные, возможности своей реализации в акте сотворчества у читателя, зрителя, слушателя.

* * *

В самом деле, известно, какую большую роль играет в искусстве некоторая доля неточности. Проведенная от руки чуть неровная линия лучше согласуется с эстетическим сознанием зрителя, чем вычерченная по линейке. Приведу и другой, более сложный пример. Бездушные подражания XIX и XX вв. романскому зодчеству могут быть безошибочно отличены от подлинных произведений романского искусства именно своею точностью, «гладкостью», идеальной симметричностью. В подлинных произведениях романского искусства правая и левая стороны портала, особенно со скульптурными деталями, слегка различаются, окна и колонны неодинаковы. Хорошо известно, что капители в романских колоннадах часто различны, и иногда довольно резко, особенно в саксонском варианте романского стиля. Различаются и самые колонны — по камню, из которого они сделаны, по форме (витые, например, могут чередоваться с гладкими). Колонны могут перебиваться квадратными в сечении опорами и даже карнизидаами (в монастыре святого Бертрана в Пиренеях). Однако общий архитектурный модуль и пропорции в целом не нарушаются. Восприятие романского строения требует от зрителя постоянных «поправок». Зритель как бы решает в уме задачу, обобщая и приводя к общему знаменателю различные архитектурные элементы. Он неясно ощущает за всеми различиями некую одну «идеальную» колонну, создает в уме концепт (общий

замысел) колонны созерцаемого им нефа, концепт окна данной стены здания или данного места стены, концепт портала, восстанавливает в сознании симметрию и создает среди неточностей реального здания некую его идеальную сущность, — притягательную все же своей некоторой неопределенностью, неполной осуществленностью, недосказанностью. Не только творец, но и его сотворец — рецептор, домысливающий произведение за творца, не создает законченного образа произведения искусства.

Ни в коем случае не следует ограничивать объяснение этих неточностей техническими трудностями воплощения художественной идеи (например, трудностями резки одинаковых капителей) или тем, что в создании здания, в разных его частях участвовали различные мастера. Можно легко доказать, что различия не только эстетически допускались, но были и эстетически необходимы.

В готическом искусстве эта принципиальная художественная неточность особенно наглядно выражается в том, что башни, фланкирующие западные порталы соборов, не только не повторяют друг друга зеркально, но иногда различны по типу перекрытий, по высоте и по общим размерам (соборы в Амьене, в Шартре, в Нойоне и др.). Из трех порталов собора Нотр-Дам в Париже правый уже левого на 1,75 м. Только в XIX в. при «достройке» собора в Кельне строители нового времени сделали башни западной стороны точно одинаковыми и тем придали Кельнскому собору неприятную сухость.

Правда, современные архитекторы могут создать здание «идеальной правильности», которое будет тем не менее производить эстетическое впечатление, но это значит, что выделение в нем его «идеальной» стороны, «идеи» здания идет по другому направлению: путем, скажем, «разгадывания» зрителем сложных пропорциональных соотношений объемов или контрастов. «Обнажение» конструкций (у конструктивистов) — одна из форм «недоработанности» здания, типичная для современного, в значительной степени техницизированного сознания зрителя должен понять и объяснить себе строение со стороны его технического устройства.

Творческий акт искушенного в искусстве зрителя и неискушенного совершается на различных уровнях. Выделение «идеи» произведения искушенному зрителю дается более легко, чем неискушенному. Поэтому мало знакомый с искусством зритель больше нуждается в чистоте архитектурной отделки, «правильности» линий, аккуратности окраски и элементарной «отремонтированности».

Эстетическая восприимчивость зрителя основывается не только на личном опыте, но и на опыте многих поколений, растет с веками. Именно поэтому теперь в большей мере, чем раньше, зрителю необходимы «допуски» сокровчества, больший диапазон возможностей в реализации тех творческих потенций, которые заложены творцом в его произведении. Характерно, например,

что на современного зрителя произведения пластических искусств, на которые время наложило свой разрушительный отпечаток, могут производить даже более сильное художественное впечатление, чем произведения, только что вышедшие из рук художника. Но, разумеется, не всегда. Известен рассказ о некоем «нуворише», который в только что купленном им замке приказал почистить латы на манекенах рыцарей. Известен и анекдот о градоначальнике, возмущившемся в музее античной скульптуры, что статуи стоят «неотремонтированными», «даже с отбитыми руками». Зрителю, не умеющему воспроизвести идеальный образ предмета искусства, нужны линии, проведенные циркулем или по линейке, нужно идеальное построение симметрии, нужна полная осуществленность замысла художника. Он оценивает красоту города по степени отремонтированности фасадов, а живопись — по степени натуралистической точности в передаче деталей.

* * *

Если в области архитектуры (мы видели это на примере романского и готического стилей) сотворчество зрителя, «угадывающего» в «неточностях» творения идею формы, обнаруживается довольно отчетливо, то в искусствах словесных дело обстоит сложнее. Здесь, в отличие от архитектуры, гораздо значительнее роль содержания, и «угадывание» приобретает сложную многоступенчатость. В осуществленном виде произведения внимание читателя прежде всего отбрасывает различные случайные порчи: дефекты, проникшие помимо воли автора после него (опечатки, например), дефекты, случайно допущенные самим автором (ботанические ошибки, допущенные в описаниях природы у Тургенева, или шуба «на больших медведях», в которой едет Чичиков летом у Гоголя). Затем читатель прозревает внутренние соотношения формы, обнаруживая «идею формы», и, наконец, овладев «идеей формы», угадывает в ней ее «содержательность»: соответствие «идей формы» «идее содержания» произведения. Эта «идея содержания», прежде чем войти в сознание читателя, сама должна пройти те же стадии «узнавания» читателем, что и «идея формы».

Итак, проявление сотворчества в литературе неизмеримо разнообразнее, чем, например, в зодчестве. Главное проявление «неточности» в литературе, требующее своего восполнения в творческом акте читателя, — это заранее запланированное художником некоторое «несоответствие» формы и содержания, которое затем в творческом акте читателя оказывается восполненным.

Читатель через случайность догадывается о закономерности, через грубую форму изложения — о тонком и сложном содержании, через несколько различных неправильных передач или с помощью различных точек зрения восстанавливает «правильную», объективную картину и т. д. Возможно одновременное использо-

вание нескольких приемов для художественного утверждения какого-то одного определенного эстетического концепта. Определенная установка писателя на створчество своего читателя может сказываться в самом художественном образе. Так, например, внешняя грубоść персонажа может прикрывать его внутреннюю доброту, порядочность, душевную тонкость и даже изящество. И именно их должен обнаружить сам читатель.

В литературе не столько важна «данность» произведения, сколько его идеальная «заданность», его идея, замысел. Борьба заданного и данного лежит в основе всякого произведения искусства и знаменует собой акт эстетического, творческого соучастия рецептора. Торжество заданного над данным в рецепторном акте и составляет сущность эстетического восприятия.

Заданное всегда прорывается к читателю через некоторое нарочито неполное свое воплощение. Многообразие типов этой неполноты можно, например, показать на примере произведений Достоевского.

Действительно, Достоевский постоянно стремится показать сущность через ее неполное воплощение в своем произведении, через «кривое зеркало» посторонних мнений, рассказов, слухов, сплетен. Герои и события изображаются Достоевским сразу с нескольких точек зрения. Как давно уже отмечено, в произведениях Достоевского господствует контрапункт, сосуществование разных повествовательных голосов. При этом иногда трудно отделить хроникера, повествователя от автора: слова их часто смешиваются. И это не следует расценивать как художественный недостаток. Смешение разных голосов только усложняет задачу читателя, но отнюдь ее не отменяет. Мы можем отметить также, что хроникер или рассказчик все уравнивает в своем повествовании — значительное и незначительное. Он не может дать правильной оценки происходящему, он не понимает происходящего, он ниже того, о чем повествует. При этом Достоевский (или его фактотум — хроникер) часто ссылается на свою неосведомленность, он подчеркивает неровность, даже случайность формы своих произведений.

Интересен прием использования различных банальностей и штампов, от которых должен освободить идею произведения сам читатель. Так, например, в «Легенде о Великом Инквизиторе» есть литературные банальности и штампы: они нарочито введены Достоевским. Ведь рассказывает легенду Иван Карамазов, это его сочинение, а он «неопытный» писатель. «Неопытность» Ивана Карамазова должна быть ему прощена читателем ради глубины идей. И в этом также заложен творческий акт для читателя.

Конечно, перечисленные «неточности» — очень небольшая их часть не только в литературе вообще, но и у Достоевского в частности. Каждый писатель имеет свои приемы «программирования» творческого акта у читателей.

Совсем особые типы «неточностей» в поэзии. В самой рациональной поэзии должны быть элементы неопределенности и недосказанности, своего рода поэтической иррациональности. Это хорошо выражено П. Верленом в стихотворении «Искусство поэзии»:

За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.
Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песни, где немножко
И точность точно под хмельком.

Художественное впечатление, особенно в поэзии, не всегда связано с определенным образом, имеющимся у автора, и с тем образом, который способен развернуть читатель, но и с некоторой потенцией образа. Образ не только полностью не развернут у автора, но не развернут и у читателя. Но то, что читатель может его развернуть, чрезвычайно важно. Писатель создает концепт, который обладает потенцией своего развертывания у читателей.

Поэтому каждое новое воспроизведение художественного произведения может продвигаться вглубь, открывать неизвестное ранее. Одна из «тайн» искусства состоит в том, что воспринимающий может даже лучше понимать произведение, чем сам автор, или не так, как автор. «Узнавание» — творческий акт. Оно каждый раз — в известных, впрочем, пределах — различно. Если этого нет, произведение не может находить отклик в читателях и должно быстро утрачивать свою ценность. Вот почему каждый подлинно великий писатель в известных пределах различен в различные эпохи, своеобразен в восприятии читателей. Шекспир в России не тот, что Шекспир в Англии. Он различен в отдельные эпохи, в той или иной социальной среде своих читателей и зрителей. Эпохе классицизма нужен свой Дюссис для понимания Шекспира. Каждая новая эпоха встречает гениальное произведение своими художественными ассоциациями. Художественное произведение может вызвать большую научную литературу, которая будет вскрывать различные стороны его художественного существа, никогда его не исчерпывая. Многое в этой литературе удивило бы самого автора, но это не означает, что в этом удивительном «многом» все неверно.

* * *

Искусство не только задает задачи для воспринимающего, но намечает и пути, по которым совершается его сотворчество, облегчает восприятие произведений. Великие стили эпохи, отдельные стилистические направления и индивидуальные стили

подсказывают и направляют художественное обобщение не только творцам, но и тем, кто воспринимает.

Главное в стиле — его единство: «самостоятельность и целостность художественной системы». Целостность эта направляет восприятие и створчество, определяет направление художественного обобщения читателя, зрителя, слушателя. Стиль суживает художественные потенции произведения искусства и тем облегчает их восприятие. Естественно поэтому, что стиль эпохи возникает по преимуществу в те исторические периоды, когда восприятие произведений искусства отличается сравнительной негибкостью, «жесткостью», когда оно не стало еще легко приспособливаться к переменам стиля. С общим ростом культуры и расширением диапазона восприятия, развитием его гибкости и эстетической терпимости падает значение единых стилей эпохи и даже отдельных стилистических течений. Это можно заметить довольно отчетливо в историческом развитии стилей. Романский стиль, готика и ренессанс — это стили эпохи, захватывающие собой все виды искусства и частично переходящие за пределы искусства, — эстетически подчиняющие себе науку, мировоззрение, философию, быт и многое другое. Однако барокко может быть признано стилем эпохи только с большими ограничениями. Барокко на известном этапе своего развития могло существовать одновременно с другими стилями, например с классицизмом во Франции. Классицизм, в целом сменивший барокко, обладал еще более узкой сферой влияния, чем предшествующие стили. Он не захватывал (или захватывал очень незначительно) народное искусство. Романтизм отступил и из области архитектуры. Реализм слабо подчиняет себе музыку, лирику, отсутствует в архитектуре, балете. Вместе с тем это относительно свободный и разнообразный стиль, допускающий многообразные и глубокие индивидуальные варианты, в которых ярко проявляется личность творца.

Искусство средних веков потому и основывалось на стилистических канонах и этикете, что этим облегчалось не только творчество, но и восприятие художественных произведений. Благодаря стилистическим канонам возрастала «предсказуемость» явлений искусства. Вырастала уверенность в осуществлении ожидаемого в рецепции воспринимающего. В XIX в. произошло отмирание если и не самих канонов, то во всяком случае самой идеи необходимости канонов как некоего положительного начала в искусстве, ибо восприятие стало достаточно высоким и отпала необходимость в едином «стилистическом ключе» для «чтения» произведений искусства. Воспринимающий искусство смог легко приспособливаться к индивидуальным авторским стилям или к стилю данного произведения.

Прогресс в искусстве есть прежде всего прогресс восприятия произведений искусства, позволяющий искусству подниматься на новую ступень благодаря расширению возможностей створ-

чества ассилировать произведения различных эпох, культур и народов.

В. М. Жирмунский так определяет значение стиля как явления, облегчающего благодаря своей целостности и систематичности рецепторную деятельность воспринимающего лица, в первую очередь, конечно, исследователя: «...понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка требует соответствующей формы сводов. И как ученый-палеонтолог по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так исследователь художественного стиля по строению колонны или остаткам фронтона может в общей форме реконструировать органическое целое здания, «предсказать» его предполагаемые формы. Такие «предсказания» — конечно, в очень общей форме, — мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т. е. в основном художественном их здании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов».

«САДЫ ЛИЦЕЯ»

Эта заметка имеет своею целью ответить на два вопроса: 1) как понимать слова Пушкина в начале восьмой главы «Евгения Онегина» «сады Лицея» и 2) как отразились в поэзии Пушкина царскосельские сады в их идеологическом аспекте.

* * *

Обычное понимание слов «сады Лицея» не ведет читателя дальше поверхностного значения — «сады, примыкающие 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 понятия должны быть внесены некоторые коррективы. В понятии «сады Лицея» есть некоторые оттенки, которые не следует упускать из вида.

Сады, как известно, были непременной принадлежностью лицеев и академий начиная со времен Платона и Аристотеля. Пла-

¹ Никто из комментаторов «Евгения Онегина» не шел дальше этого обычного понимания.

тон 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 Сневзипп 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. н. э. (до времени императора Юстиниана). Аристотель основал свой Лицей вскоре после Платоновской Академии, и также с садом, где происходило преподавание (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 Академии Лоренцо Великолепного в саду собирались заседания, на которых бывали Фичино, Пико делла Мирандola, Полициано и др. Здесь Микеланджело учился у Бертольдо, здесь же он сблизился с Анджело Полициано. Сад Сан Марко был академией и музеем античной скульптуры¹. Во время своего пребывания в Академии Лоренцо Медичи Микеланджело рисовал со старых гравюр, создал «Полифема», «Фавна», «Битву кентавров», «Мадонну у лестницы» и др.

Традиция соединять учебные и ученые учреждения с садами сильна и до сих пор в Англии, где она восходит к средним векам, — вспомним знаменитые «backs» — сады при колледжах Оксфорда и Кембриджа.

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, Поупа, Адисона и Гете, а в России Н. А. Львова, Н. В. Гоголя, проектировавшего свой сад в Васильевке. «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»². Напомню, наконец, что рядом с Царским в Розовом павильоне Павловска у императрицы Марии Федоровны собирались поэты, среди которых особенно следует

¹ Сад Медичи цел до сих пор (*giardino dei semplici*), но уже без скульптур.

² Свиньин П. Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. СПб., 1817, с. 146.

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 придал 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 1830 г. «В начале жизни школу помню я», 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 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 самым кратким образом заглянуть в чрезвычайно сложную и слабо у нас известную область садово-паркового искусства.

* * *

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 туфовых 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 Апинина, 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 каждый своей теме. В одном был устроен лабиринт с тем или иным аллегорическим значением, в другом — плодовый сад, в третьем были собраны душистые растения. Зеленые апартаменты соединялись между собой коридорами, лестницами. Те и другие также

украшались, как украшались и сами комнаты и залы во дворце, их переходы и сообщения. От этих архитектурных итальянских садов пошел и так называемый стиль регулярного садоводства.

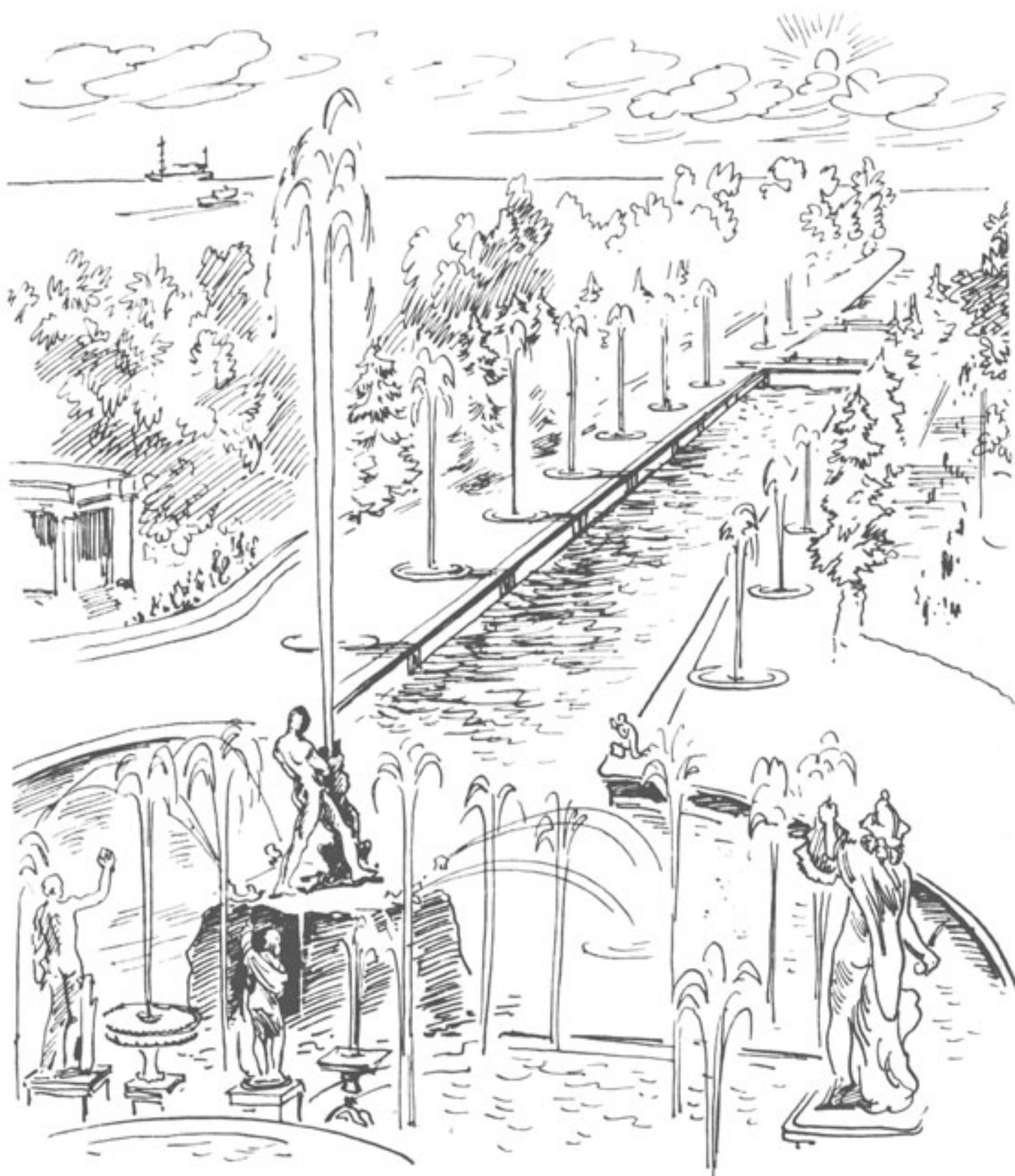
Регулярный сад не был философски противопоставлен природе, как это обычно представляется. Напротив, регулярность сада мыслилась как отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовской разумности. Буало, как известно, считал, что разум и порядок принадлежат природе. В четвертой главе «Искусства поэзии» он утверждает: «...только природа — ваш единственный образец». В письме к лорду Берлингтону Александр Поуп рекомендует при устройстве садов советоваться во всем с «гением местности». Этот последний совет означал не только необходимость сообразовываться с характером местности, но и создавать сады не по одному общему шаблону, а учитывая природные условия. Аддисон писал: «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». Отсюда ясно, какое значение в садовом искусстве имели индивидуальные стили.

Как следствие развития индивидуального начала в регулярных парках и садах появились и различные национальные стили регулярного садоводства. Отметим два главнейших — французский и голландский. Французский 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 сады в большей мере, чем французские, предназначались для уединенного отдыха и уединенных размышлений. В России насаждались по преимуществу именно голландские регулярные сады. Петр предпочитал голландских садоводов французским. Первый садовод Царского Села, устроивший сад перед парковым фасадом старого Екатерининского дворца, был голландец — Ван Роозен, и сад этот до самого последнего времени назывался Голландским.

Вдоль фасада Екатерининского дворца, построенного позднее Растрелли, были посажены липы (эти липы показаны на плане 1816 г.). Генеральская аллея, соединявшая различные террасы, была сравнительно узкой и вовсе не предназначалась, 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 «естественному» 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 по-



ражаться, 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 об одном из первых теоретиков и практиков пейзажного садоводства Вильяме Кенте: «Он перескочил через садовую изгородь и увидел, что вся природа сад». Но природа была садом и для теоретиков регулярного садоводства. Нельзя считать также, что и Ж.-Ж. Руссо был вдохновителем пейзажного стиля в садово-парковом искусстве, как это обычно предполагается. Пейзажный парк появился раньше Руссо, философские работы которого относятся ко второй половине XVIII в.

Изучая многочисленные высказывания современников, 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, т. е. Англией вигов». Изобретение пейзажного парка в Англии Н. Певзнер относит к периоду между 1710 и 1730 гг., т. е. значительно ранее философских выступлений Ж.-Ж. Руссо.

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». 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 классицической 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 Хасси рассказывал, как после Уtrechtского мира (1713 г.) свершение «большого путешествия» стало вопросом престижа, как любители искусств открыли Альпы и итальянские пейзажи, как Хасси нашел их идеализированными и подчеркнутыми в искусстве Сальватора Роза, Пуссена и Лоррена, как привез на родину их живописные произведения или гравюры с их произведений, как он воодушевлял художников в Англии смотреть глазами этих иностранных пейзажистов и как в конце концов он попробовал преобразовать свои собственные владения в подражание пейзажам Роза и Лоррена». Немецкие садоводы в некоторых случаях даже прямо воспроизводили картины знаменитых пейзажистов.

Тип пейзажных парков, первоначально связанный с великими пейзажистами XVII в., писавшими по преимуществу виды Римской Кампании, складывался постепенно. В тех пейзажных парках, которые окружали собой 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 все возрастающую 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 проч., и проч.). Сады в эпоху предромантизма приобретают ту «sensibility of gardens», которую так ценили англичане, и больший или меньший русский национальный оттенок. Характерно, что даже темы басен Лафонтена, которые были часты в регулярном садоводстве, не исчезают, но приобретают тот же оттенок «sensibility», 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».

* * *

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 в стиле рококо перед Екатерининским дворцом.

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 о его поэме «Монах» и послании «Наталье», заканчивающемся словами «Знай, Наталья! — я... монах!». Тема уединения рисуется им в стихотворении «Городок (К***)», «Дубравы, где в тиши свободы» и во многих других поэтических творениях.

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 (смысловую) сторону садово-паркового искусства сильный элемент иронии и шутки. Уже русские барочные сады XVII в. (кремлевские, сады Измайлова и проч.) обладали этой шутливой тематикой: потешные флотилии на поднятых над «естественным» уровнем прудах (пруды на террасах, возвышавшихся 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 проч.). 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 прогулок¹. 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». Напомню хотя бы такие строки этого стихотворения 1816 г.:

Друзья мои! возьмите посох свой,
Идите в лес, бродите по долине,
Крутых холмов устаньте на вершине,
И в долгую 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 непременным элементом пейзажных парков.

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 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 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 «твервой 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

¹ «Вечернее гульбище всех прочих пространнее, для него определена вся нижняя часть сада поперек оного. Широкие, а некоторые и прямые дороги осенены большими деревьями, между коих различные беседки и киоски, то в лесу, то над водою разметанные, прерывают единобразность прямой линии» (Львов Н. А. Каким образом должно было расположить сад князя Безбородки в Москве. Цит. по: Гримм Г. Г. Проект парка Безбородки в Москве. Материалы к изучению творчества Н. А. Львова. — В кн.: Сообщения Института истории искусств, 4—5. Живопись. Скульптура. Архитектура. М., 1954, с. 121—122).

большинство статуй и сады Лицея вообще были ими сравнительно небогаты во времена Пушкина. Павел не решился разрушить в Царском памятники русским победам, к числу которых принадлежал и оригинальнейший — трехзеркальный пруд Голландского сада. Боковые «зеркала» изображали собой мусульманский месяц, средний пруд — русское солнце, а в целом все это знаменовало морские победы русских.

Памятники русским победам — это другая сторона «sensitivity» 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 его лицейский период, необходимо принимать во внимание не только поэтические влияния (Грея, Томсона и проч.), 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 «натуралистических». Мы не должны видеть в этом какого-то внутреннего противоречия. Во-первых, в Царском Селе лицейцам 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 не была резкой. Регулярные парки в конце XVIII — начале XIX в. считались необходимой связующей частью между домом хозяина и более отдаленными пейзажными парками, предназначавшимися 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 под иго прямой линии, живыми и разнообразными красотами Аглицкого садов преобразователя и поместить в одну картину сад пышности и сад утех»¹.

«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.

¹ Львов Н. А. Каким образом должно было расположить сад князя Безбородки в Москве, с. 110.